



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

No Future For Gender Norms?

Queer-Punk und die visuelle (De-)Konstruktion hegemonialer
Geschlechterdiskurse

verfasst von | submitted by

Marlene Peiskammer BA BA

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

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Dr. Michael Parzer

Inhalt

Abstract

1. Einleitung.....	1
2. Kulturosoziologie und die Cultural Studies	7
2.1. Subkulturen.....	12
2.1.1. Subkulturelle Stile und ästhetische Codes	17
3. Musik und Soziologie	21
3.1. Musikkulturen.....	23
4. Punk und Queerness	25
4.1. Punk	25
4.2. Gender und Queerness.....	28
4.2.1. Queercore	31
4.2.2. Queerness und Medien.....	34
4.2.3. Diskursanalytische Sichtweisen und Gender	36
5. Methoden.....	39
5.1. Segmentanalyse nach Breckner	42
6. Analyse.....	45
6.1. The Menstrual Cramps	45
Segment 1.....	48
Segment 2.....	55
Segment 3.....	57
Hintergrund.....	60
Kontext.....	61
Zusammenführende Hypothesen und Lesearten	62
6.2. Laura Jane Grace	66
Segment 1.....	68
Hintergrund.....	73
Kontext.....	76
Zusammenführende Hypothesen und Lesearten	77
Hypothesen und Lesearten aus <i>The Menstrual Cramps</i> und Laura Jane Grace	79
6.3. Pollyanna	83
Segment 1.....	86

Segment 2.....	90
Segment 3.....	91
Segment 4.....	92
Segment 5.....	95
Segment 6.....	96
Hintergrund.....	98
Kontext.....	102
Zusammenführende Hypothesen und Lesearten.....	103
7. Zusammenfassende Interpretationen und Fazit.....	105
8. Literaturverzeichnis.....	113
9. Abbildungsverzeichnis.....	119

Abstract

Diese Masterarbeit dreht sich rund um die Frage, inwieweit und mit welchen Strategien queere Musiker*innen der aktuellen Punkszene (2024–2025) hegemoniale Geschlechterdiskurse visuell reproduzieren oder dekonstruieren. Dazu wurden drei ausgewählte Fotos, auf welchen offen queere Musiker*innen aus der Punkszene zu sehen sind, mittels der Segmentanalyse nach Breckner (2010) unter einem kultursoziologischen Blickwinkel, zusammen mit queeren Sichtweisen, analysiert. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Inszenierung und Konstruktion von Geschlecht gelegt, wobei visuelle Stilmittel wie Kleidung, Körperinszenierung, Symbolik und performative Gesten in den Blick genommen werden. Hierbei wird gezeigt, wie queere Künstler*innen ästhetische Codes von Punk nutzen, um hegemoniale Geschlechterordnungen herauszufordern, wobei Momente des Schocks und der Uneindeutigkeit zentrale Rollen einnehmen. Ziel dieser Arbeit ist es somit, einen Beitrag zum Verständnis der Rolle queerer Subjektivität in gegenwärtigen kulturellen Praktiken sowie zur soziologischen Debatte um Geschlecht, Ästhetik und Widerstand zu leisten, wobei hier Raum für anschließende Arbeiten besteht, um dieses diverse Feld weiter vertiefend zu erkunden.

1. Einleitung

Von einer Beschimpfung bis zu einer konfrontierenden Einforderung ist Queerness ein nur schwer zu fassendes Konzept, welches sich gerade auch durch Diffusität und Uneindeutigkeit auszeichnet (Nault 2018, S. 6). Jedoch versteht sich Queerness im Kern als im Widerspruch zu sozialen Normen stehend (ebd. S. 30), was in der Folge auch oftmals mit Marginalisierungserfahrungen und Unterdrückungsmechanismen einhergeht (Junker; Roth 2018, S. 155). Auch die Geschichte von Punk ist mit Vorstellungen von Widerstand, Subversion und einem Herausfordern von Normen verbunden (Groß; Wehr 2018, S. 139). Folglich versteht sich Punk nicht nur als eine musikalische Bewegung, sondern auch als ein Raum für alternative Lebens- und Ausdrucksformen und auch wenn die Szene durchaus von heteronormativen und maskulinen Strukturen geprägt ist und war (Schrader; Pfaff 2013, S. 323), bestehen und bestanden Verbindungen zwischen Punk und Queerness, welche sich etwa in dem Aspekt der Subversion von Normen zeigen (Funk-Hennigs 2011, S. 103). In diesem Sinn erscheint eine Auseinandersetzung mit Queerness und Punk als aussichtsvoll, wenn es um ein Erkunden der Darstellung und Verhandlung von Geschlechternormen in subkulturellen Kontexten geht, was abermals in Beziehung gesetzt werden kann mit grundlegenden Fragen rund um Identität, Macht und gesellschaftlichen Wandel, Themen, die auch gerade in einer Zeit von kulturellen Machtkämpfen zentral erscheinen (Wiedlack 2023, S. 245).

In dieser Masterarbeit soll die aktuell aktive Punkszene in den Blick genommen werden, um zu untersuchen, wie queere Künstler*innen sich durch ästhetische Ausdrucksformen inszenieren (Ensminger 2011, S. 147). Dabei sollen Fragen im Mittelpunkt stehen, inwieweit und ob vorherrschende normative Geschlechterbilder innerhalb von Punk aufgebrochen werden, in welchem Verhältnis diese Ausdrucksweisen zu allgemeinen Geschlechternormen stehen und welche Botschaften die Künstler*innen bezüglich Gender dadurch kommunizieren. Somit wird eine queere kultursoziologische Perspektive eingenommen, um zu zeigen, wie aktive queere Musiker*innen Gender präsentieren, visuell verhandeln und mit dominanten Geschlechternormen umgehen. Um diesen Fragen nachzugehen, werden im Zuge dieser Arbeit drei Bilder mittels der Segmentanalyse nach Breckner (2010) analysiert, um besonders auf die Seite der visuellen Darstellungsmechanismen eingehen zu können.

Unter ästhetische Ausdrucksweisen fallen dabei verschiedene kulturelle Elemente eines (sub-) kulturellen Stils, wie beispielsweise Kleidung, Haare, Makeup, Accessoires, aber auch Körperhaltung sowie die Inszenierung in Bezug zu anderen Menschen oder Objekten. Somit handelt es sich hierbei um Codes, welche als Ensemble eine Botschaft senden und so auch als

eine Form der Kommunikation verstanden werden können (Hebdige 1979, S. 101–102). Weiters sollen diese Codes als Repräsentationen von Bedeutungen zu lesen sein (Winter 2001, S. 134) sowie als inszenierte Interpretationsanleitungen (Soeffner 1992, S. 80), welche im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Umwelt in einem ständigen Prozess geschaffen werden und somit auch veränderbar sind (Clarke et. al. 1981, S. 133–135). Folglich steht hier, angelehnt an Hebdige, auch besonders das Konzept der Bricolage im Vordergrund, also ein heterogenes und flexibles Zusammenbasteln von verschieden konnotierten Elementen (Hebdige 1979, S. 126), um so neue Bedeutungen zu schaffen (ebd. 103).

Zur Untersuchung wird eben die Subkultur von Punk näher betrachtet, welche hier im weitesten Sinn als Ausdruck einer Protesthaltung zu weit verbreiteten gesellschaftlichen Normen angesehen werden soll. Eine generelle Definition von Punk oder generell gesprochen einer kulturellen Subkultur ist zwar kaum zu treffen, da sich diese auch ständig im Laufe der Zeit verändern und auch nicht von einer einheitlichen Form einer Subkultur gesprochen werden kann, aber im Rahmen dieser Arbeit wird Punk grundlegend als eine expressive Subkultur angesehen, in welcher ein Ausdruck einer Oppositionshaltung zu normativen Lebensentwürfen gefunden werden kann (Parzer 2004, S. 106). Weiters sollen in dieser Subkultur auch durch ästhetische Überzeichnungen scheinbar natürliche gesellschaftliche Gegebenheiten auf symbolischer Ebene in Frage gestellt werden können (Hebdige 1979, S. 89). Grundlegend kann noch angemerkt werden, dass in dieser Arbeit musikalische Subkulturen, und so auch Punk, als kulturelle Prozesse kritischer Auseinandersetzungen verstanden werden (Subcultures Network 2016, S. 2). Auch schwer zu definieren, da es sich ebenfalls um ein besonders heterogenes Konzept handelt, welches sich auch durch Unbestimmtheit auszeichnet, ist Queerness. Ausgehend von der Annahme, dass Gender performativ ist und als eine kulturelle Praxis zu verstehen ist (Nault 2018, S. 8), zeichnen sich queere Theorien dadurch aus, dass es um eine Dekonstruktion von der scheinbaren Stabilität von Gender, Heteronormativität und Binärität geht (ebd. S. 30).

Zusammengefasst kann also festgehalten werden, dass die Masterarbeit im Bereich der Kulturosoziologie verortet ist, dabei auf queere Theorien zurückgreift sowie an Methoden der soziologischen Bildanalyse anschließt. Die Wahl, eine Subkultur in den Mittelpunkt zu stellen und nicht etwa populäre Mainstreammusik, fiel einerseits aus persönlichem Interesse an den Fragen, wie und ob Subkulturen eine Protesthaltung zu gemeinen gesellschaftlichen Entwicklungen ausdrücken können und welche Räume in diesen geboten werden. Andererseits wurde dieser Fokus auch gewählt, da subkulturelle Räume vermehrt auf gesellschaftliche

Spannungen reagieren sollen und somit auf potentielle gesellschaftliche Umbrüche verweisen können (Bühl 2004, S. 95) als auch um eine Bottom-up-Sichtweise von Ideologieentwicklungen einnehmen zu können (Parzer 2004, S. 101).

Aus diesem Forschungsinteresse und den eingenommenen theoretischen Blickwinkeln wurde folgende übergeordnete Fragestellung ausgearbeitet:

„Inwieweit reproduzieren oder dekonstruieren aktuell aktive queere Musiker*innen der Punkszene mittels ästhetischer Stilmittel hegemoniale Geschlechterdiskurse?“

Weitere untergeordnete Fragen, welche den Blick durch diese breiten Themengebiete leiten und die übergeordnete Fragestellung unterstützen, lauten:

- Wie inszenieren sich queere Musiker*innen in der aktuellen Punkszene und lässt sich dabei eine geschlechterbezogene Protesthaltung zu normativen Geschlechterbildern durch ästhetische Ausdrucksweisen zeigen?
- Können mittels ästhetischer Codes traditionelle Geschlechterbilder hinterfragt oder aufgelöst werden?

Grundlegend kann in dieser Masterarbeit an bisherige Untersuchungen angeknüpft werden, welche sich allgemein mit Kultur, Gender und Normenabweichungen beschäftigen, wobei auch gerade Zonen der Überschreitung und des Übergangs als Orte der Kultur angesehen werden (Giesen 2010, S. 19). In diesem Forschungskomplex sind etwa Arbeiten der Cultural Studies hervorzuheben, wie die von Dick Hebdige zu Punk und ästhetischen Stilmitteln (Hebdige 1979), oder auch konkrete Behandlungen von Queerness, Musikkulturen und Punk, wie etwa bei Nault (2018), Wiedlack (2015) oder Funk-Hennigs (2011).

Jedoch basieren die meisten dieser Analysen auf Interviews oder auf biografischen Analysen, welche oft verbunden werden mit Schwerpunkten von Jugend und sozialer Klasse (Hebdige 1979, Clarke et. al. 1981, Albertine 2016, Dreckmann 2019). Aus diesem Grund vertrete ich die Meinung, dass durch einen Fokus auf die visuelle Ebene, gerade wenn es um die Thematik von Gender geht, ein weiterer Beitrag zu diesem Feld geleistet werden kann. Weiters kann die Frage aufgeworfen werden, weshalb eine abermalige Auseinandersetzung mit der Subkultur Punk notwendig erscheint. Daran anschließend kann gesagt werden, dass es sich bei dieser Arbeit eben nicht um eine historische Aufarbeitung oder einen um einen Vergleich mit der viel untersuchten Szene der 70er Jahre handelt (Hebdige 1979, Clarke et. al. 1981), vielmehr wird die Subkultur in ihrer aktuellen Ausprägung betrachtet und gefragt, wie sich Punk aktuell bezüglich Genderfragen zeigt, gerade wenn es um den Umgang mit normativen

Geschlechtercodes geht. Das Ziel dieser Arbeit soll folglich sein, sich einreihend an bisherige Untersuchungen, den Blick auf aktive queere Künstler*innen in der Punkszene zu legen (2024–2025) und so einen aktualisierten Einblick zu schaffen. Ein weiteres Ziel soll sein, offene queere Künstler*innen und deren visuelle Ausdrucksweisen bezüglich geschlechterbezogener Repräsentation in den Mittelpunkt zu stellen, um diesen so auch eine aktive und gestaltende Rolle zuzuschreiben, wenn es darum geht, herauszuarbeiten, welche Geschlechterbilder von Künstler*innen dekonstruiert oder auch reproduziert werden.

Im Zuge dieser Arbeit soll folglich einerseits herausgearbeitet werden, wie in der aktuellen Punkszene queere Identitäten abseits von hegemonialen Geschlechternormen dargestellt werden, wie mit Bedeutungen und Normen rund um Gender umgegangen wird und ob eine Protesthaltung zu Gendernormen wiedergefunden werden kann. Dadurch soll auch gezeigt werden, welche Rolle und welchen Einfluss Kultur und ästhetische Techniken der Repräsentation auf Geschlechterbilder und die Auslegung von Gender haben können. Weiters soll auch ein Beitrag dazu geleistet werden, binäre Sichtweisen bezüglich Geschlechterzuschreibungen zu hinterfragen und auf den wandelbaren Charakter von Geschlecht hinzuweisen. Dabei soll das Potential von Subkulturen aber auch stets kritisch betrachtet werden und nicht romantisiert dem Mainstream entgegengestellt werden.

Grundlegend wird bei der Analyse an Methoden der visuellen Soziologie angeschlossen. Dieses methodische Vorgehen wurde gewählt, da der Kern des Forschungsinteresses auf der ästhetischen Seite der Darstellung von Gender liegt und diese als stark geprägt von visuellem Wissen angesehen wird (Flicker; Zehenthofer 2021). Konkret wird dann mit der Segmentanalyse nach Breckner (2010) gearbeitet. Diese Analysemethode wurde gewählt um, einerseits auf einzelne Details in Bildsegmenten eingehen zu können und auch, um die einzelnen Elemente dann in Beziehung zueinander und den jeweiligen Kontexten in den Blick zu nehmen (Breckner 2010, S. 293). Weiters erscheint diese Methode als zielführend für die Beantwortung der Fragestellung, da es hierbei um das Formulieren von verschiedenen Lesearten ausgehend von dem Bildmaterial geht. Dies erschien hinsichtlich der Einnahme eines queeren Blickwinkels versprechend, um auf verschiedene Möglichkeiten der Lesearten und auf Diversität eingehen zu können (ebd. S. 289). Um den Rahmen der folgenden Arbeit nicht zu sprengen, wurden jedoch in der Verschriftlichung der Analyse in erster Linie Lesearten und Hypothesen bezüglich Gender festgehalten, da dies der Fokus der vorliegenden Arbeit ist.

Bei dem ausgewählten Material handelt es sich um drei Konzertfotos aus den Jahren 2024–2025, auf welchen offen queere Musiker*innen zu sehen sind. Die Fotos wurden dahingehend

ausgewählt, dass offen queere Künstler*innen aus dem Bereich der Punkszene im Kontext eines Konzertes zu sehen sind. Diese Entscheidung wurde getroffen, nachdem einige Bilder von verschiedenen Bands näher betrachtet wurden und Konzertfotos als eine Form der Inszenierung identifiziert wurden, wobei sich Künstler*innen direkt einem Publikum vor Ort präsentieren. Somit gelten Konzerte auch als Momente des Sich-Zu-Sehen-Gebens, in welchen Botschaften an realen Orten direkt an ein Publikum gebracht werden (Peglow 2013, S. 127–128). Weiters war ein Kriterium der Auswahl, dass die Personen sich selber offen als queer bezeichnen, damit keine Zuschreibungen von außen erfolgen. Die konkrete Wahl des Analysematerials wurde im Laufe des Arbeitsprozesses getroffen und angepasst an die theoretischen Rahmungen sowie an den anderen Bildern und erfolgte eingebettet in die laufende Analyse.

Als Erstes wurde die Band *The Menstrual Cramps* betrachtet. Hierbei handelt es sich um eine relativ junge Band, welche unter anderem gewählt wurde, um den Blick auf die aktuelle Szene zu legen und möglicherweise eine Musikgruppe zu inkludieren, welche bislang in keinen weiteren Untersuchungen inkludiert wurde (The Menstrual Cramps 2025). Anschließend wurde als ein gewisser Kontrast zu dem ersten Beispiel eine der bekanntesten offen queeren Personen der Punkszene betrachtet, und zwar Laura Jane Grace (Rölle 2019, S. 236). Als drittes und letztes Beispiel wurde dann wieder die vergleichsweise unbekannte Band *Pollyanna* gewählt, um den Blick wieder auf Bands zu lenken, welche möglicherweise bislang noch nicht in akademischen Analysen betrachtet wurden. Außerdem veröffentlichte die Band während des Verfassens dieser Arbeit ein Lied über queere Identitäten abseits von normativer Binärität (Pollyanna; Chiarappa; NOAHFINNCE 2025).

Der Einstieg in dieses breite Feld geschieht über eine allgemeine theoretische Einbettung der Kultursoziologie, wobei besonders auf die Cultural Studies eingegangen wird, da hier Konzepte wie die Bricolage präsent behandelt werden. Daran anschließend wird ein Bogen hin zu Subkulturen und subkulturellen Stilen gezogen, um eine theoretische Grundlage und Begriffe für die späteren Bildanalysen zu liefern. Anknüpfend wird dann ein kleiner Ausflug in die Rolle der Musik in der Soziologie und von Subkulturen vorgenommen, da, auch wenn Musik als klangliches Erlebnis nicht der Fokus dieser Arbeit ist, Punk eine Subkultur ist, welche stark mit Musik verflochten ist und musikalische Ausdrucksweisen als verbunden mit weiteren Formen der Inszenierung angesehen werden können. Zudem ist das ausgewählte Bildmaterial im Kontext einer musikalischen Aufführung verortet. Bevor die Methode vorgestellt und die Analyse begonnen wird, wird noch der Gegenstand von Punk und Queerness umrissen, wobei

auch schon den Medien und medialen Ausdrucksweisen in Verbindung mit Geschlecht Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Ausgehend von dieser theoretischen Einbettung und der Hinführung zu dem Gegenstand, wird die Methode der Segmentanalyse nach Breckner (2010) schrittweise näher beschrieben, um anschließend mit der Analyse zu beginnen. Dabei werden zuerst die einzelnen Bilder im Detail betrachtet um dann die Beispiele im Vergleich miteinander zu analysieren und so schlussendlich zu übergreifenden Schlussfolgerungen zu gelangen.

2. Kultursoziologie und die Cultural Studies

Bei der Kultursoziologie handelt es sich um ein vielfältiges, heterogenes Feld, welches sich aus unterschiedlichen Ansatzpunkten, Blickwinkeln und Denkrichtungen zusammensetzt. Dies ist unter anderem durch die vielen möglichen Definitionen von Kultur bedingt, welche etwa von Sichtweisen auf Kultur als ein Artefakt, als eine Gegenüberstellung von Hoch- und Alltagskultur, oder auch als eine umfassende Lebensweise reichen können. Entsprechend wird ein klares Umreißen des Feldes schwer gemacht und es kann auch nicht von einer einheitlichen Kultursoziologie die Rede sein, sondern von einer Fülle an Ansätzen und theoretischen Rahmungen, wobei jedoch das Beobachten und das Verstehen, beziehungsweise das Erklären kultureller Phänomene als Kern der Kultursoziologien angesehen werden kann (Junge 2009, S. 7–8).

Um dennoch einen Überblick zu schaffen, bietet Junge eine grobe Unterteilung in zentrale Strömungen. Dazu zählen beispielsweise die klassische Kultursoziologie, die mit Namen wie Weber, Simmel oder Durkheim verbunden ist (Junge 2009, S. 23), oder auch die Kritische Theorie der Frankfurter Schule mit Adorno, Horkheimer, Benjamin und Habermas (ebd. S. 62). Auch werden praxistheoretische Ansätze angeführt, beispielsweise von Bourdieu, welcher in der Kultursoziologie besonders präsent ist durch seine Arbeiten zu dem kulturellen Kapital und dem Habitus (Bourdieu 2009 (1999), S. 115). Auch wird hier die Annahme ausformuliert, dass sich Kultur durch kulturelle Praktiken manifestiert, ein Gedanke, welcher diese praxistheoretischen Überlegungen mit der Birmingham School verbindet, die eng mit den Cultural Studies verwoben ist (Junge 2009, S. 83). Auf die Cultural Studies soll im Kontext dieser Arbeit nun näher eingegangen werden, da im Zuge der Bearbeitung der Forschungsfrage Aspekte, wie kulturelle Stile, Subkulturen (Hebdige 1979, S. 2) oder die Rolle der Medien aufgegriffen werden (ebd. S. 85), Punkte welche im weiteren Verlauf dieser Arbeit zentral sind.

Bei dieser kultursoziologischen Denkrichtung besteht ein Fokus auf Popkultur, Medien und Identitätspolitik, wobei Kultur als ein dynamischer Aushandlungsprozess angesehen wird (Junge 2009, S. 99). Den Ursprung haben die Cultural Studies in den 1950er Jahren, wobei sie sich mehr als differenzierter Zugang oder eine Denkschule und weniger als eine einheitliche Theorie sehen (Hepp; Krotz; Thomas 2009, S. 7). Zentral ist dabei das 1964 von Richard Hoggart gegründete Centre of Contemporary Cultural Studies (CCCS) an der Universität Birmingham. Weitere Namen, welche zusammen mit den Cultural Studies immer wieder aufkommen, sind unter anderem Raymond Williams, Edward P. Thompson oder Dick Hebdige,

deren Analysen sich insbesondere mit der britischen Arbeiterklasse sowie mit jugendlichen Subkulturen und ihren stilistischen Ausdrucksformen auseinandersetzen (Parzer 2004, S. 96).

Grundlegend versteht sich die Forschungskultur des CCCS als interdisziplinäre kritische Analyse, welche gegenwärtige Kulturen in den Blick nimmt (Hepp; Krotz; Thomas 2009, S. 7). Angelehnt an Williams wird Kultur hier meist als ein Ausdruck einer spezifischen Lebensweise betrachtet, wobei eine Analyse entsprechend auf die Rekonstruktion dieser Lebensstile zielt und auf das Verstehen der gemeinsamen Werte und Erfahrungen, die eine Gesellschaft oder soziale Gruppe prägen (Parzer 2004, S. 97). Williams betont zudem, dass Kultur im Alltag verankert sei und somit nicht nur elitäre Hochkulturen umfasst, sondern sämtliche Ausdrucksformen des Lebens. Der Kulturbegriff steht also für die Gesamtheit an kulturellen Erfahrungen und Praktiken (ebd. S. 96). Eine weitere zentrale Kulturauffassung wird von Hepp ausformuliert, in der hervorgehoben wird, dass es sich bei Kultur um habituell gelebte und gefühlte Erfahrungen handelt, welche stets in einem bestimmten soziokulturellen Kontext verankert sind (ebd. S. 97). Insgesamt kann also festgehalten werden, dass es sich bei den Denkweisen der Cultural Studies um eine Art der interdisziplinären Kulturwissenschaft handelt, in welcher im Kern das Zusammenspiel von Kultur, Alltag und Macht im Zentrum steht (ebd. S. 95). Aus diesen Sichtweisen auf Kultur ergeben sich Ziele von Untersuchungen aus der Perspektive der Cultural Studies, wie etwa zu untersuchen, wie Menschen durch kulturelle Praktiken ihren Alltag artikulieren, wie dadurch gesellschaftliche Strukturen stabilisiert oder herausgefordert werden können (ebd. S. 112), oder eine Erkundung der kulturellen Vermittlung von Bedeutungen (Prischung 2019, S. 4).

Trotz der inneren Vielfalt weisen die Cultural Studies gemeinsame Grundpositionen auf, welche die Denkrichtung einen. Dazu zählen eine Fokussierung auf aktuelle Entwicklungen von kulturellen Phänomenen, eine Berücksichtigung der jeweiligen Kontextualität sowie ein interdisziplinärer Zugang (Hepp; Krotz; Thomas 2009, S. 8). Dabei stehen abermals die Zusammenhänge zwischen Kultur(en), Machtverhältnissen, Handlungsfähigkeit und Identitäten im Mittelpunkt (ebd. S. 7). Weiters versteht sich dieser Forschungsstil auch als ein politisches Programm mit dem Anspruch, durch die Basis der wissenschaftlichen Arbeit gesellschaftliche Veränderungen anzustoßen. Jedoch sollen die Arbeiten nicht als ein Ersatz für politische Aktionen verstanden werden, sondern als eine Grundlage (Winter 2001, S. 98).

Der angesprochene Aspekt der Kontextualität bezieht sich bei den Cultural Studies darauf, dass die Annahme besteht, es gibt keine kulturellen Produkte oder Praktiken außerhalb des jeweiligen soziokulturellen Zusammenhangs (Hepp; Krotz; Thomas 2009, S. 9), was auch eine

laufende Reaktion auf die sich wandelnden Verhältnisse mit sich bringt (Parzer 2004, S. 102). Weiters ist der Kontext hier als Bedingung, dass etwas möglich ist, zu verstehen. Jedoch ist dieser Kontext meist nicht direkt empirisch zugänglich und muss demnach über Theorien und die Formulierung von Hypothesen zugänglich gemacht werden (ebd. S. 101). Der Aspekt der Inter- und Transdisziplinarität kann dahingehend verstanden werden, dass die Annahme vertreten wird, Kultur könne nicht innerhalb einer Disziplin gefasst werden, was unter anderem dem vielfältigen und facettenreichen Verständnis von Kultur zugrunde liegt. Interventionistisch wird dann bei den Cultural Studies in dem Sinn verstanden, dass Wissen generiert werden soll, welches gesellschaftliche Veränderungen ermöglicht. Jedoch sollen die Cultural Studies auch nicht in ihrem Potential, weiten gesellschaftlichen Wandel bewirken zu können, romantisiert werden, denn diese gelten eben als kein Ersatz für politisches Handeln, sondern als eine Wissensgrundlage und ein Anstoß für folgende Aktionen (Hepp; Krotz; Thomas 2009, S. 10).

Für die vorliegende Arbeit wird, den Cultural Studies folgend, Kultur als Gesamtheit kultureller kulturellen Erfahrungen und Praktiken verstanden, welche spezifische Lebensweisen, Normen und Werte ausdrücken. Dabei wird Kultur auch nicht, wie oft im alltäglichen Sprachgebrauch, in Form eines elitären Kunstbegriffs gebraucht, womit meist auch eine ästhetische Wertung einhergeht, sondern als ein umfassender Begriff, welcher sämtliche Mitglieder einer Gesellschaft einbezieht (Parzer 2004, S. 96–97) und eine Vielzahl an Ausdrucksweisen des alltäglichen Lebens miteinbezieht (ebd. S. 102). Folglich wird Kultur als ein heterogener Begriff verwendet, wobei dieser als ein kontinuierlicher und unabgeschlossener Prozess symbolischer Kreativität im Alltagsleben aufgefasst wird und stets mit Machtstrukturen verbunden ist (ebd. S. 102). Zudem wird Kultur hier auch als verwoben mit gesellschaftlichen Strukturen betrachtet. Kultur wird damit sowohl als Ressource zur Einflussnahme auf soziale Ordnungen als auch als symbolisches Koordinatensystem gedacht, das gesellschaftliche Strukturen widerspiegelt (Parzer 2023, S. 161–162). In diesem Sinn wird Kultur als ein kontinuierlicher Prozess sowie auch als ein gesellschaftliches Produkt verstanden (Hebdige 1979, S. 5).

Ein weiterer Aspekt, welcher im Kontext dieser Arbeit naheliegt, ist zu fragen, wie, inwieweit und ob Kultur, gesellschaftlicher Widerstand und sozialer Wandel, miteinander verknüpft sind. Ein Autor, welcher in Kultur eine Möglichkeit sieht, gesellschaftlichen Wandel anzustoßen, ist Bernhard Giesen. Dieser sieht in kulturellen Ausdrucksformen das Potenzial als Zonen des Übergangs und des Überschreitens zu wirken. Dies soll durch ein Aufbrechen von normativen Strukturen, beispielsweise durch den Einsatz von ungewohnten Stilen, Codes und Praktiken,

erreicht werden, wobei es dann zu Abweichungen von gesellschaftlichen Normen kommt. Somit wird bei Giesen in dem Bereich der Kultur Platz für das Spiel mit dem Ungewissen gesehen, wodurch Zonen der Freiheiten geschaffen werden und folglich in gewissem Rahmen mit sozialen Normen experimentiert werden kann (Giesen 2010, S. 34). In diesen Zonen der Abweichungen und der Brüche sollen dann Möglichkeiten entstehen, alternative und hybride Identitäten zu schaffen, wobei, dem Autor zufolge, die divergenten Elemente nicht zu einer homogenen Identität verschmelzen, sondern die Differenzen der einzelnen Teile bewusst bleiben (ebd. S. 19). Dieser Gedanke der Rekombination soll laut Giesen dann in der Folge auch potentiell einen Beitrag zu sozialem Wandel leisten können, da aufgrund der ungewohnten Zusammenstellung von Elementen der Fokus auf bestimmte gesellschaftliche Anliegen und Probleme, wie etwa Gendernormen, gelenkt wird. Folglich soll dann durch das Sichtbarmachen dieser Problematiken potentiell ein Anstoß für sozialen Wandel gegeben werden kann (ebd. S. 25). Der Autor sieht das Ausmaß des Wandels jedoch auch beschränkt, da er anmerkt, dass ein Experimentieren oftmals nur im kulturellen Raum ausgeübt wird, da hier keine tiefgreifenden strukturellen Sanktionen befürchtet werden müssen. Somit werden die Bereiche der Kultur und der Umwelt auch in gewissem Ausmaß getrennt betrachtet. Auch wird das Potential des Wandels auf die symbolische Ebene begrenzt angesehen (ebd. S. 34).

Manchmal wird auch in dem Zusammenspiel von Kultur und Widerstand der Begriff der Rebellion präferiert, gerade wenn es um die symbolische Ebene des kulturellen Widerstands geht (Williams 2007, S. 580). Williams sieht etwa kulturellen Widerstand beziehungsweise Rebellion als eine Reaktion auf Gefühle der Ungleichheit bezüglich sozialer Kategorien wie Klasse, Ethnizität oder Gender (ebd. S. 581). Diesbezüglich sollen abermals, ähnlich wie bei Giesen, in kulturellen Gruppierungen, Sphären und stilisierte Praktiken kreiert werden, welche Widerstand gegen dominante Kulturen auf einer symbolischen Ebene repräsentieren können (ebd. S. 580). Dabei soll es sich jedoch nicht um materielle Lösungen, etwa bezüglich ökonomischer Verhältnisse, handeln, sondern die Ungleichheiten werden über kulturelle Ausdrucksformen wie Kleidung oder Musikstile angesprochen, sichtbar gemacht und so auch potentiell angegriffen. Weiters wird auch bei Williams das Ausmaß der Rebellion abermals weniger auf der Makroebene verortet, sondern auf der individuellen Ebene der involvierten Individuen, deren persönlichen Lebensentscheidungen oder bezüglich des Rahmens der kulturellen Gemeinschaft, in welcher ein Gegenbild ausgedrückt werden will (ebd. S. 581).

In dem Zusammenspiel von Kultur und Widerstand fällt auch immer wieder das Stichwort der Ideologie, wobei meist auf Antonio Gramsci und dessen Konzept von Hegemonie verwiesen

wird. Bei diesem handelt es sich um ein dynamisches Modell von Herrschaft und Machtstrukturen, wobei Kultur zum Schauplatz von Ideologien wird. Bei dem Konzept der Hegemonie geht es um die Fähigkeit einer herrschenden Gruppe, ihre Interessen mit denen einer anderen Gruppe zu verbinden, wodurch dann ein breiter Konsens, auch in einer widersprüchlichen hierarchisch strukturierten Gesellschaft, etabliert werden kann (Parzer 2004, S. 99–100). Sprich, es wird soziale Autorität über eine andere Gruppe ausgeübt, wobei die Macht durch den Konsens als gleichzeitig legitim und auch als natürlich dargestellt wird (Hebdige 1979, S. 16). Hegemonie umfasst dabei eine Vielfalt von komplexen Praktiken und Prozessen, welche auf und durch die kulturelle Ebene wirken und so der Aufrechterhaltung der etablierten Vorherrschaft dienen können. Zwar kann aus dieser Sichtweise heraus Populärkultur dann als Ort von Konsens angesehen werden, aber andererseits auch als Sphäre, wo Widerstand geleistet und in diesem Sinn Konsens auch gefährdet wird (Parzer 2004, S. 99–100). Denn es ist auch zentral, darauf hinzuweisen, dass diese Muster des Konsenses auch dekonstruiert und entmystifiziert werden können, somit auch Wandel unterlegen sind und folglich Raum für Widerstand besteht (Hebdige 1979, S. 16).

Jedoch wird, wie schon öfters angedeutet, die Reichweite von Kultur als Widerstandsform auch als begrenzt angesehen (Jacke 2009, S. 142). Dabei wird oftmals argumentiert, dass zwar in einem gewissen Rahmen aktiv und kreativ gehandelt werden kann, aber dennoch sollen determinierende Strukturen wie Klasse, Lokalität, Zeit oder auch Geschlecht weiterwirken und eine symbolische Kraft auf die Individuen ausüben (ebd. S. 143). Auch kann angemerkt werden, wie etwa auch von Hebdige ausgeführt, dass Kultur nicht per se immer als authentisch und subversiv gelten kann und so immer als Gegenstück von hegemonialen Strukturen verstanden werden soll, sondern auch unter kapitalistischen Einflüssen standardisierend wirken kann (ebd. S. 146). In dem nächsten Kapitel soll nun aber auf eine kulturelle Sphäre eingegangen werden, welche in der Regel mit Widerstand, Rebellion und einem Aufbrechen von Normen in Verbindung gebracht wird, und zwar Subkulturen. Im Zuge dessen wird auch besonders auf (sub-)kulturelle Stile verwiesen, da diese Zonen für ein Abweichen von Erwartungen ermöglichen können sollen (Giesen 2010, S. 19).

2.1. Subkulturen

Grob ausgedrückt können Subkulturen als eine Instanz innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges verstanden werden, welche meist in einem gewissen Ausmaß mit einem Bruch zu weit verbreiteten sozialen Normen assoziiert werden und mit gesellschaftlichen Ambivalenzen arbeiten. In manchen Fällen, wenn es um extreme Gegenentwürfe geht, spricht Turan auch von einer Gegenkultur (Turan 1992, S. 175). Eine Analyse von Subkulturen soll dabei nicht nur gesellschaftliche Ambivalenzen sichtbar machen, sondern auch eine Bottom-Up-Perspektive auf Ideologieentwicklungen eröffnen und das Widerstands- sowie Kreativitätspotential (unterdrückter) Subjekte berücksichtigen (Parzer 2004, S. 101). Darüber hinaus ist es noch zentral auf die von Mrozek hervorgehobene Dynamik von Subkulturen einzugehen. Denn diese unterliegen ebenso gesellschaftlichen Entwicklungen und sind somit nicht statisch, sondern wandeln sich (Mrozek 2014, S. 120). Jacke weist dabei auf den Punkt hin, dass für ihn Subkulturen sich auch deshalb wandeln, da diese mit aktuell vorherrschenden gesellschaftlichen Normen interagieren, wobei sie fortlaufend Differenzen zum Mainstream schaffen wollen und so stetig neue Formen des symbolischen Widerstands entwickeln müssen (Jacke 2009, S. 54). Dabei hebt Mrozek aber auch hervor, dass Subkulturen jedoch nicht immer zwangsläufig in politischer Opposition zur dominanten Kultur stehen (Mrozek 2014, S. 117) und dass diese auch unter kapitalistischen Verhältnissen massenmedial verwendet werden können (Winter 2001, S. 125).

Christopher Jacke beschreibt verschiedene Funktionen, welche Subkulturen in Gesellschaften oder für einzelne Individuen erfüllen können. Beispielsweise schaffen sie für Jacke Erinnerungsgemeinschaften, die Identitätsbildungen und ein Wir-Gefühl innerhalb der Gruppe fördern. Gleichzeitig können diese Mechanismen Abgrenzungen gegenüber anderen Gruppen oder der Mehrheitsgesellschaft bewirken (Jacke 2009, S. 19). So soll dann in der Folge ein gruppenspezifisches Lebensgefühl entstehen, so die Annahme von Jacke (ebd. S. 171). Darüber hinaus formuliert Jacke die Annahmen, dass durch eine öffentliche Darstellung der Zugehörigkeit zu einer Subkultur, etwa mittels entsprechender Stilmittel, Identifikationsstrukturen geschaffen werden. Diese sollen dann einerseits auf die Mitglieder der Subkultur zurückwirken und so eine Gruppenidentität fördern und andererseits Auswirkungen außerhalb der jeweiligen Subkultur haben, wie etwa durch die Darstellung von alternativen Lebensentwürfen, welche dann von Individuen abgewiesen oder auch übernommen werden können (ebd. S. 151). Hierbei stehen also für Jacke die Mitglieder für öffentliche Verkörperungen der (sub-)kulturellen Stile und folglich auch für Trends und Szenen (ebd. S. 155). Weiters ergibt sich so für Jacke ein Wechselverhältnis zwischen Individuen und ihrem

(sub-)kulturellen Umfeld, wobei eben die Subkulturen durch ihre Mitglieder geprägt sind und diese Mitglieder auf der anderen Seite die subkulturellen Umgebungen als Handlungsgrundlagen- und -räume nutzen können (ebd. S. 149). Auf diesen Aspekt geht auch Hebdige ein, denn er sieht in Subkulturen einen Versuch, Zwischenräume in einem sozialen Gefüge auszuhandeln, in denen alternative Identitäten erkundet und ausgedrückt werden können (Hebdige 1979, S. 88).

Grundlegend kann die Subkulturforschung grob in drei Phasen unterteilt werden, wobei bei dieser Einteilung ein Fokus auf den englischsprachigen Raum besteht. Die erste Phase der Chicago School in den USA zieht sich etwa von den 1920ern bis in die späten 1960er Jahre. Anschließend erlebte die Birmingham School des CCCS in England um die 1970er bis 1980er Jahre einen Aufschwung der Subkulturforschung. Die letzte hier beschriebene Phase bilden dann Reaktionen und Modifikationen der Subkulturforschungen, welche oftmals als Post-Subkulturforschungen zusammengefasst werden (Jacke 2009, S. 139).

Der Begriff der Subkulturen ist zwar besonders geprägt durch die Untersuchungen des CCCS, wobei Analysen von Hebdige zu britischen Subkulturen der Nachkriegszeit, wie Punk, Mods oder Skinheads, prägend sind, jedoch sind schon früher Analysen zu Subkulturen und diesbezügliche Theorien zu finden. Beispielsweise gab es in den USA der 1930er Jahre im Kontext der Chicago School Arbeiten zu Subkulturen, meist in Verbindung mit Großstädten, sozialer Ordnung, Immigration und jugendlicher Delinquenz. Hier sind beispielsweise Namen wie Clifford R. Shaw, Milton M. Gordon (Mrozek 2014, S. 103), Robert Merton oder Albert Cohen zu nennen (Jacke 2009, S. 139). In dieser Denkschule wird der Begriff der Subkultur mit abweichenden Erscheinungsformen jugendlicher Gruppen in urbanen Räumen verbunden (Mrozek 2014, S. 104), wobei zu beobachten ist, dass in diesem Zusammenhang der Versuch aufkam, sich den Lebensstilen der Jugendlichen als eigene Kultur zu widmen und nicht, wie etwa in der Denkschule der Kritischen Theorie, in erster Linie auf den negativen Einfluss der Massenmedien auf Jugendliche zu fokussieren (ebd. S. 105). Beispielsweise legt Miller Subkulturen als lebensweltliches Konzept aus, wobei Entwicklungen von eigenen Wertehorizonten ermöglicht werden, welche auch in einem Widerspruch mit jenen der dominierenden Kultur stehen können (ebd. S. 107). Für Cohen (1955) repräsentieren Subkulturen invertierte Sets von Normen, welche dann aufkommen, wenn eine Reihe von Agierenden mit ähnlichen Problemen der sozialen Anpassung miteinander interagieren und dann als Reaktion neue Bezugsrahmen entwickeln (Williams 2007, S. 574). Kritiken bezüglich früher Arbeiten der Chicago School beziehen sich meist darauf, dass diese oftmals als

deterministisch angesehen werden, die Formung von Subkulturen in erster Linie als Reaktionen auf Impulse der dominanten Kultur erfolgt und auch in der Regel auf ein Auseinanderklaffen zwischen Wünschen und Mitteln der Arbeiterklasse für das Erreichen von ökonomischen Erfolgen reduziert wurde. Außerdem war der Fokus limitiert auf ärmere und marginalisierte Mitglieder der Bevölkerung in großen Städten. Andere Variablen wurden eher nur am Rand behandelt, so die Kritik (ebd. S. 575).

Bei den Denkweisen der Birmingham School lassen sich abermals Namen, wie John Clarke, Tony Jefferson, Richard Hoggart, Raymond Williams, Paul Willis und Dick Hebdige hervorheben, wenn an Subkulturforschung gedacht wird. Die Studien beziehen sich hier in erster Linie auf jugendliche Subkulturen der britischen Arbeiterklasse, wobei besonders subkulturellen Stilen Aufmerksamkeit geschenkt wird (Jacke 2009, S.140). Grundlegend werden hier Subkulturen, wie auch schon Kultur im Allgemeinen, als umfassende Lebensweise und als sichtbare Praxis verstanden (ebd. S. 141). Somit gelten gruppenspezifischen Kulturen hier als distinkte Lebensweisen, wobei Ideen, Werte und Bedeutungen verkörpert werden (Winter 2001, S. 114). Weiters stehen auch Machtverhältnisse im Zentrum, wodurch Subkulturen auch als politische Ausdrucksformen analysiert werden. Grundlegend beschäftigen sich auch hier die meisten Arbeiten mit der Verbindung von Klasse, Jugend und ästhetischen Stilmitteln, wobei oftmals schwächere Einkommensschichten gegenüber höheren betrachtet wurden. Somit sind die Analysen in der Regel strukturbezogen (Jacke 2009, S. 140–141). In diesem Sinn kann auch gesagt werden, dass in den Subkulturforschungen des CCCS ein weiterentwickeltes Klassenmodell verfolgt wird, mit einem besonderen Fokus auf die Jugendlichen der britischen Arbeiterklasse der Nachkriegszeit (Mrozek 2014, S. 115), wobei untersucht wird, wie Subkulturen symbolische Lösungen für Jugendliche der Arbeiterklasse bieten (Williams 2007, S. 575). Im Zuge dessen wurden auch Annahmen formuliert, dass in jugendlichen Subkulturen ein Versuch gesehen wird, sich einerseits innerhalb der eigenen Klasse von der Elterngeneration abzugrenzen, als auch von der dominanten Mehrheitsgesellschaft. Subkulturen gelten demnach hier auch als Ort des Widerstands gegen kulturelle Hegemonie, wobei jedoch dieser Widerstand eher auf symbolischer Ebene lokalisiert wird (ebd. S. 576).

Ähnlich wie auch schon bei den Arbeiten der Chicago School fokussiert sich die Birmingham School auf ökonomisch benachteiligte Jugendliche. Dabei wird die Annahme getroffen, dass diese durch gemeinsamer Freizeitaktivitäten, Konsummuster oder nonkonformistische Kleidungsstile eine symbolische Herausforderung an dominante Institutionen und

Wertesysteme ausdrücken können (Douglas Daschuk 2011, S. 607). Subkulturen werden folglich in einer Funktion gesehen, eigene Wirklichkeiten für Gruppen zu schaffen, welche mittels ästhetischer Codes und kulturellen Praktiken ausgedrückt werden (Winter 2001, S. 100). Auf diesen Aspekt wird aber in dem folgenden Unterkapitel zu subkulturellen Codes näher eingegangen.

Kritiken der Subkulturforschung des CCCS beziehen sich auf deren Fokus auf weiße männliche Mitglieder der Subkulturen, was als Folge ein Ausblenden von Diversität und marginalisierten Individuen innerhalb der Gruppierungen mit sich zieht. Außerdem sollen die hier erwähnten Arbeiten zu theoretisch vorgehen, wobei empirische Untersuchungen fehlen, was zu einer Sicht von außen führen soll, in welchen die Sichtweisen der Agierenden zu kurz kommen. Auch wird immer wieder die Fokussierung auf Strukturelemente zu deterministisch betrachtet, ein Aspekt, welcher in der nachfolgenden Phase aufgegriffen wird (Williams 2007, S. 577).

Im Verlauf der 1990er Jahre spricht Mrozek von einer Krise der Subkulturforschung. Diese wird einerseits darin gesehen, dass das Ausmaß des politischen Widerstands durch Subkulturen geringer ausgefallen sein soll als etwa in Arbeiten des CCCS erhofft. Andererseits auch, weil in dieser Zeit eine Fluidität und Ungebundenheit innerhalb von Subkulturen beobachtet wird, was zu Annahmen führte, dass Subkulturen nicht mehr einen festen Platz in dem Alltag von Jugendlichen einnehmen (Mrozek 2014, S. 115). Außerdem kann eine Abnahme von moralischer Panik bezüglich alternativer Ausdrucksformen und einer zunehmenden Akzeptanz von sich überlappenden Lebensstilen beobachtet werden, was jedoch das Einbüßen der politisch-gesellschaftlichen Relevanz von Subkulturen mit sich bringen soll. Weiters kam es eben auch zu einer Fragmentierung innerhalb von Subkulturen, wobei auch vermehrt eine Durchmischung zwischen den Gruppierungen zu beobachten war (ebd. S. 116–117). Die Untersuchungen der in der Folge aufkommenden Post-Subkulturforschungen sehen Subkulturen somit eher im Sinne von temporären Zusammenkünften, welche sich durch fluide Grenzen und wandelnde Mitglieder auszeichnen (Williams 2007, S. 577). Weiters liegt der Fokus dieser Strömung der Subkulturforschung auf Pop- und Clubkulturen, wobei beispielsweise Annahmen von schwindenden oder ironischen Bedeutungen von Identitätsentwürfen oder Werten innerhalb dieser nachgegangen werden. Auch wird die Rolle des Individuums näher betrachtet, welches sich in gemeinschaftlichen Erlebnispraktiken wie Raves auflösen soll. Auch Körperdiskurse wurden vermehrt in den Blick genommen (Mrozek 2014, S. 116–117). Weiters ist hervorzuheben, dass im Zuge dieser Strömung der Post-Subkulturforschung der Versuch unternommen wurde, eine kritische Insider-Perspektive der

Mitglieder zu inkludieren (Williams 2007, S. 577), in welcher Fluidität und die Handlungsmacht der Agierenden, Entscheidungen zu treffen, in den Mittelpunkt rücken (Hollingworth 2015, S. 1239).

In Reaktion darauf entstanden dann abermals Arbeiten, wie beispielsweise von Sumi Hollingworth, in welchen eingefordert wird, Strukturelemente in Subkulturforschungen wieder vermehrt zu inkludieren, da das Argument aufgeworfen wird, dass weiterhin Ungleichheiten durch soziale Klasse, Ethnizität und Geschlecht wirken und nicht kleingeredet werden dürfen. Dabei wird argumentiert, dass strukturelle Positionen immer noch einschränkend auf Möglichkeiten von Mitgliedern in Subkulturen wirken (Hollingworth 2015, S. 1238). Struktur wird hier aber auch nicht als einzige bestimmende Kraft gesehen, sondern Handlungsfähigkeit und Struktur sollen gleichzeitig inkludiert werden und zusammengedacht werden. In dieser Sichtweise von Hollingworth soll also eher darauf verwiesen werden, dass Fluidität in Subkulturen nicht bedeutet, dass strukturelle Kräfte keinen Einfluss mehr haben. In diesem Sinne werden symbolische Ebenen von Kulturen wieder vermehrt in den Blick genommen und gefragt, auf welche oftmals subtile Weise Struktur wirken kann (ebd. S. 1239–1240).

Grundsätzlich muss noch darauf verwiesen werden, dass Subkulturen auch nicht romantisiert werden dürfen, etwa dahingehend, dass Subkulturen stets als offene demokratische Räume des Widerstands gegen Formen der Unterdrückung betrachtet werden (Williams 2007, S. 582), sondern es muss auch hier auf Hierarchien, Ungleichheiten und Diskriminierungen, wie etwa Sexismus oder Rassismus, innerhalb von Subkulturen hingewiesen werden. Weiters unterliegen auch Subkulturen einem Wandel und werden oftmals im Verlauf der Zeit unter kapitalistischen Verhältnissen kommerzialisiert (ebd. S. 586). Hebdige geht ebenfalls auf diesen Aspekt ein, wenn meint er, dass Subkulturen dahingehend entschärft werden können, indem subkulturelle Codes wie Mode oder Musik zu massenmedialen Produkten gemacht werden. Dadurch kann einerseits Profit gemacht werden (Hebdige 1979, S. 94) und andererseits wird das subversive Potential eingeschränkt, da der Moment des Schocks wegfällt, weil Codes, welche einst durch das Ungewohnte schockieren konnten, zu einem geläufigen Bild werden (ebd. S. 95). Ein Abnehmen der moralischen Panik soll aber auch ohne Kommerzialisierung mit der Zeit aufkommen, wenn Subkulturen länger präsent sind. Weitere Taktiken der Entschärfung von Subkulturen sind für Hebdige ein Trivialisieren oder Minimalisieren der Andersartigkeit, ein Kleinreden der Subkulturen als einflusslos oder ein Abschieben der Individuen als „spektakuläre Freaks“, welche sich durch ihre Andersartigkeit der Analyse entziehen (ebd. S. 97–98). Weiters hebt Hebdige auch hervor, dass Subkulturen auch einem internen Wandel

unterliegen, welcher potentiell auch in die Richtung gehen kann, dass sie sich mit der Zeit selber an normative Vorstellungen der dominanten Kultur anpassen (ebd. S. 99).

Anschließend an diese allgemeine Auseinandersetzung mit Subkulturen wird nun in einem weiteren Schritt auf einen Aspekt eingegangen, auf den schon an einigen Stellen dieser Einführung hingewiesen wurde, und zwar subkulturelle Stile und deren ästhetische Codes.

2.1.1. Subkulturelle Stile und ästhetische Codes

Denn, wie bereits angesprochen, werden subkulturelle Gesellschaftsentwürfe in der Regel von jeweiligen kulturellen Codes, Verhaltensweisen und ästhetischen Stilmitteln begleitet (Turan 1992, S. 175), welche meist mit den Gesinnungen der Bewegung in Bezug gesetzt werden können und von den jeweiligen gesellschaftlichen und zeitlichen Kontexten geprägt sind. (McRobbie 2000, S. 34).

Hebdige, welcher subkulturellen Stilen besondere Aufmerksamkeit in seinen Arbeiten zu Jugendkulturen schenkt, geht weiters der Frage nach auf welche Weisen subkulturelle Stile kommunizieren und was diese damit ausdrücken (Hebdige 1979, S. 100). Für ihn übersetzen Individuen ihre Realität in Bilder (ebd. S. 102), wobei Objekte und zugeschriebene Bedeutungen zusammen ein Zeichen bilden (ebd. S. 104). Hebdige meint dann, dass, wenn ästhetische Ordnungen allgemein erkannt werden, sie als Codes gelten können (ebd. S. 129). Demnach können Stile als codiert gelten (ebd. S. 80), wobei besonders spektakuläre Subkulturen sich mittels ästhetischer Zeichen freigeben, gelesen zu werden (ebd. S. 101), was einen Stil dann für Hebdige auch zu einer bedeutsamen Praxis macht (ebd. S. 117). In diesem Sinn kann jedes Objekt als ein Zeichen angesehen werden, wobei Auswahl und Zusammensetzung als signifikant angesehen werden (ebd. S. 101). Konkret können diese Zeichen, welche Zugehörigkeit anzeigen, beispielsweise Kleidung, Make-up, Haarstile, Accessoires oder Verhaltensweisen sein (Mrozek 2014, S. 108).

Wie auch schon bei der Behandlung von Subkulturen angeklungen, können (sub-)kulturelle Stile als Codes und Ausdruck von Gruppenzugehörigkeit funktionieren. Winter versteht etwa einen Stil als sichtbare, expressive und unterscheidbare Codes, die Gruppenzugehörigkeit markieren und symbolische Grenzen ziehen (Winter 2001, S. 120–121). Auch Clarke geht auf den Aspekt der Gruppenzugehörigkeit ein, wenn er einen Stil als das aktive Auseinandersetzen und Organisieren von Objekten beschreibt, wodurch dann Gruppenidentitäten produziert und organisiert werden. Sprich, durch Stile können sich Gruppen nach außen abgrenzen und nach innen verbinden (Clarke et. al. 1981, S. 141). Für Williams kann diese intersubjektive Abgrenzung oder Einigung durch stilisierte Praktiken repräsentiert werden (Williams 2007, S.

580). So soll durch Stile soziale Identität angezeigt werden, durch welche sich Individuen selbst und andere in Bezug zu einzelnen Subkulturen identifizieren und situieren (ebd. S. 586). In einer Analyse dieser Codes und Stile zeigt sich für Mrozek dann ein Mittel um unbewusste Prozesse von Wertewandel und Gruppenbildung zu erschließen (Mrozek 2014, S. 102). An den Gedanken anschließend, dass durch Stile Gruppenzugehörigkeiten angezeigt werden können, kann ein Stil somit auch als eine aktive Selektion und als eine Konstruktion von Waren und Gegenständen verstanden werden (Parzer 2004, S. 106), deren zugeschriebene Bedeutungen die Interessen sozialer Gruppen widerspiegeln (ebd. S. 107). Folglich kann ein Stil grob umrissen als ein sozialer Text, als eine codierte Botschaft und als Aushandlungsprozess interpretiert werden (Winter 2001, S. 120–121).

Hebdige beschreibt zudem Stile in der Funktion, Ängste, etwa bezüglich Klasse oder Sexualität, ästhetisch einzufrieren und so in einer expressiven Form nach außen sichtbar zu machen (Hebdige 1979, S. 78). Stile und deren Codes werden somit auch als eine Sphäre politisch aufgeladener Symbolik betrachtet (Mrozek 2014, S. 102). In Folge der Funktion gesellschaftliche Ängste aufzugreifen, sieht Winter dann auch ein Potential, gerade in subkulturellen Stilen, als Widerstandsform, gegen hegemoniale Ordnung auf einer symbolischen Ebene zu funktionieren. Dabei wird aber abermals die Annahme formuliert, ähnlich wie schon bei dem Potential von kulturellem Widerstand im Allgemeinen, dass auch wenn dominante Strukturen auf symbolischer Ebene herausgefordert werden, die realen soziostrukturellen Probleme bestehen bleiben. Stil wird in diesem Zusammenhang eher als ein Medium und als Taktik von Gruppen gesehen, symbolische Zeichen gegen hegemoniale Strukturen zu setzen (Winter 2001, S. 120). Auch Hebdige verfolgt den Gedanken, dass subkulturelle Stile subversive Formen einer Verweigerungshaltung sein können, wobei durch symbolische Dimensionen (Hebdige 1979, S. 2) Herausforderungen zu bestehenden Ordnungen artikuliert werden können. Dabei sollen vorgeblich selbstverständliche symbolische Ordnungen und deren scheinbar natürliche Bedeutungen, beispielsweise bezüglich Ethnizität oder Gender, herausgefordert werden (ebd. S. 89). Somit wird in subkulturellen Stilen ein Mechanismus gesehen, um potentiell semantische Störungen zu bewirken und um so als eine temporäre Blockade in einem bestehenden Repräsentationssystem zu funktionieren (ebd. S. 90). Hebdige weist dabei auch, angelehnt an Eco, darauf hin, dass sich diese Art von Widerstand auch unterhalb der bewussten Wahrnehmung abspielen kann (ebd. S. 105).

Diese Blockade oder semantische Störung beschreibt Hebdige mittels des Konzepts der Bricolage. Dabei sind die Annahmen zentral, dass Stile als mediale Übermittler von Ideologien

funktionieren und auch, dass Bedeutungen, welche mit Elementen eines Stils assoziiert sind, nicht fixiert sind, sondern wandelbar sind (Winter 2001, S. 121–122). Somit sind eine Neuordnung und eine Re-Kontextualisierung von Objekten und den damit verbundenen Bedeutungen möglich, welche durch ein Improvisieren, Ausprobieren und Neuarrangieren freigesetzt werden. Dadurch wird für den Autor sichtbar, dass Bedeutungen nicht fix, sondern arbiträr und veränderbar sind. Folglich besteht auch ein subversives Potential, da bestehende Ordnungen und Bedeutungen herausgefordert werden können (Hebdige 1979, S. 103) und so auch Auslöser für Empörung und Verunsicherung sein können (Parzer 2004, S. 105). Auch soll es durch eine Abweichung von dem Erwartbaren eine vorübergehende Blockade im System symbolischer Repräsentationen bewirkt werden, was Irritationen hervorrufen kann (Jacke 2009, S. 145) und so zu einem Zerschlagen und Reorganisieren von gewohnten Bedeutungsmustern führen kann (Hebdige 1979, S. 106).

Somit kann, so die Annahme von Hebdige, die arbiträre Natur von Zeichen offenbart werden und darauf hingewiesen werden, dass Bedeutungen und Zuschreibungen der Zeichen nicht natürlich sind (Hebdige 1979, S. 92). Groß und Wehr sehen auch in Artefakten und deren Potential, Kategorien auf repräsentativer Ebene zu verändern, die Möglichkeit auf gesellschaftlichen Wandel (Groß; Wehr 2018, S. 133). Dies zeigt die Macht, von symbolischen Dimensionen zu provozieren und zu stören. Besonders spektakuläre Subkulturen sollen für Hebdige damit spielen, etwa wenn durch ein Überschreiten von Verhaltenscodes scheinbar natürliche Bedeutungen aufgedeckt werden, beispielsweise normative Geschlechterbilder. Jedoch, so Hebdige, wird ein Überschreiten als Reaktion der normativen Gesellschaft meist als unnatürlich dargestellt und die Individuen beispielsweise als „Freaks“ abgeschrieben (Hebdige 1979, S. 92).

An diesen Gedanken der Uneindeutigkeit von Bedeutungen anknüpfend kann auch Stuart Halls Encoding-Decoding-Modell angesprochen werden, welches erstmals 1973 vorgestellt wurde. Hierbei wird auch auf den konstruierten Charakter von Botschaften verwiesen. Dabei werden semiotische Überlegungen, Paradigmen des Kulturalismus, des Strukturalismus (Winter 2001, S. 129) und des symbolischen Interaktionismus verknüpft, wenn es um die Auseinandersetzung mit der Aushandlung von Bedeutungen geht (ebd. S. 139). Weiters besteht die Annahme, dass Diskurse Codes brauchen und dass Realität durch Sprache vermittelt wird (ebd. S. 132).

Grundlegend geht es in diesem Modell um Prozesse der Vermittlung von Botschaften und deren Bedeutungen. Dabei werden Ereignisse in mediale Repräsentationen übersetzt, somit auch konstruiert, dann von einer Seite der Sendenden an ein Publikum, an die Empfangenden, gesendet,

welche die Botschaft wieder dekodieren. Die Zusehenden werden dabei aber nicht nur als passive Übersetzende betrachtet, sondern auch als eine Instanz, welche aktiv mit den sinnhaften Diskursen interagiert und diese mit ihren eigenen sozial geprägten Vorstellungen und Definitionen von Wirklichkeit und Sinnmustern verbindet. Dabei wird auch zentral darauf verwiesen, wie zwischen den Seiten der Sendenden und Empfangenden keine fixen und stabilen Bedeutungen existieren und somit auch Missverständnisse möglich sind. Dies entsteht für Hall durch das Bilden von unterschiedlichen Lesearten je nach sozialem Hintergrund und Erfahrungen (Winter 2001, S. 130–131). Für Hall ergeben sich also unterschiedliche Lesearten aufgrund unterschiedlicher gesellschaftlicher Grundlagen, womit das Decoding zu einem kontinuierlichen gemeinschaftlichen Akt wird (ebd. S. 135). Somit zeigen sich mediale Texte als vielschichtig strukturiert, wobei Zeichen auch stets kulturspezifischen Konventionen unterworfen sind (ebd. S. 132). Eine Analyse soll dabei Einblicke in gesellschaftliche Konflikte und Auseinandersetzungen geben können (ebd. S. 135).

Für eine Analyse soll zwischen Denotation, der wortwörtlichen Bedeutung eines Zeichens, und der Konnotation, der assoziativen Bedeutung, unterschieden werden. Beide Elemente sind dabei zwar in der dominanten Ideologie positioniert, aber auf der konnotativen Ebene sollen Zeichen offen für Sinntransformationen sein. Visuelle Zeichen zählen zu Elementen konnotativer Codes, welche sich stets auf weitere gesellschaftliche Bedeutungen beziehen, sinnstrukturierende Funktionen haben und auch Ausdruck von Machtverhältnissen sind. Jedes Zeichen hat somit auch potentiell zusätzliche assoziative Bedeutungen, was aber nicht automatisch Pluralität bedeutet, denn es bestehen noch immer dominante Lesearten, welche Einfluss auf Interpretationen nehmen (Winter 2001, S. 134).

Hall beschreibt drei idealtypische Positionen, aus welchen ein medialer Text decodiert werden kann. Erstens eine dominant-hegemoniale Leseart, bei welcher die Leseart mit dem vorherrschenden System ideologisch übereinstimmt (Winter 2001, S. 135). Zweitens die ausgehandelte Position, wobei eine dominante Definition zwar grundsätzlich akzeptiert wird, aber der mediale Text nach persönlichen Erfahrungen konstruiert wird. Der jeweilige hegemoniale Zustand hat demnach Einfluss, aber es bestehen auch adaptive oder oppositionelle Lesearten (ebd. S. 136). Die dritte Position bildet dann die Oppositionelle. Hier wird zwar die hegemoniale Leseart verstanden, aber grundlegend abgelehnt. Die Interpretationen verlaufen dann in Bezug auf einen anderen Interpretationsrahmen, welcher im Gegensatz zu der bevorzugten steht (ebd. S. 137).

Vor diesem Hintergrund kann somit auch die Rolle der Medien hervorgehoben werden, verfügbare Kategorien für die Klassifizierung der sozialen Welt zu bieten. Hebdige hebt deren Einfluss ebenfalls hervor um Bilder und Vorstellungen über soziale Gruppen zu liefern, wobei der Autor auch besonders den ideologischen Effekt von Medien hervorhebt (Hebdige 1979, S. 85).

3. Musik und Soziologie

Da es sich bei Punk um eine subkulturelle Bewegung handelt, welche stark mit Musik verbunden ist (Heinze 2023, S. 28), soll an dieser Stelle ein kleiner Ausflug in den Bereich der Musiksoziologie vorgenommen werden, um eine soziologische Einbettung dieses Mediums zu bieten und um in einem weiteren Schritt dann auf Musikkulturen eingehen zu können, gefolgt von einer Fokussierung auf die Punkszene selbst.

In einem ersten Schritt kann grundsätzlich gefragt werden, welche Eigenschaften Musik auszeichnen, wie diese soziologisch relevant sind und welche potentiellen gesellschaftlichen Funktionen erfüllt werden können. Walter Bühl führt in diesem Kontext an, dass Musik als Untersuchungsgegenstand, als ein Medium oder als ein Projektionsfeld von Impulsen der Umwelten soziologisch betrachtet werden kann, wobei er als grundlegende charakteristische Eigenschaften der Musik die Immaterialität und die Flüchtigkeit nennt (Bühl 2004, S. 89). Weiters merkt Bühl an, wie Musik sowie das Erleben und das Reden über diese meist als vage und mehrdeutig gelten, wobei sich auch der individuell emotionale Gehalt eines Musikerlebnisses nicht nur von Person zu Person ändern kann, sondern auch einem zeitlichen Wandel unterliegt (ebd. S. 115). Somit wird bei Bühl das Medium der Musik auch stets in einer Kontextgebundenheit und in einer zeitlichen Dimension gesehen (ebd. S. 129). Aus diesen Gründen gilt die Musik in der soziologischen Literatur meist als uneindeutiger Gegenstand, über welchen nur schwer konkrete, manifeste und allgemein gültige Aussagen getroffen werden können (ebd. S. 115), und auch eine genaue Funktion von Musik in der Gesellschaft ist für Bühl kaum festlegbar (ebd. S. 100–101). In kultursoziologischen Untersuchungen wird deshalb meist die klingende Musik aus der Analyse ausgeblendet und die Bedeutungen werden im Außermusikalischen gesucht, etwa durch die Untersuchung von Musikkulturen oder dem sozialen Gebrauch von Musik (Parzer 2004, S. 116).

Dominik Schrage nähert sich dem Feld der Musik aus soziologischer Sicht durch eine Betrachtung der Verbindungen zwischen Musik und sozialem Wandel, wobei er die Annahme vertritt, dass Musik Einflüsse auf die Sozialstruktur haben kann und somit auch beispielsweise Geschlechterbilder beeinflussen kann. Hier werden also auch musikalische Ausdrücke und

gesellschaftliche Strukturen zusammengedacht (Schrage; Schwetter; Hoklas 2019, S. 1). Schrage sieht das Transformationspotential von Musik in der medialen Verfügbarkeit dieses Mediums, wodurch ein großes und globales Publikum erreicht werden kann (ebd. S. 2). Auch Walter Bühl merkt an, dass in musikalischen Texten, sollten diese in einem Musikstück vorhanden sein, Bezug auf das soziale Umfeld genommen werden kann, so gesellschaftliche Zustände kommentiert werden und auch eine politische Position artikuliert werden kann. Aber auch der musikalische Ausdruck ohne Text, sprich der Stil der Musik, kann laut Bühl als eine Projektionsfläche von sozialen Aspekten interpretiert werden, wie etwa durch Rhythmik oder Lautstärke (Bühl 2004, S. 97). In diesem Sinn, so die Behauptung des Autors, kann Kunst, und somit auch die Musik, als eine Form der Repräsentation von außerästhetischen Zuständen funktionieren (ebd. S. 99). Auch für Peter Wicke können sich in der Musik und in deren ausdifferenzierten Stilformen und Spielweisen soziale Kontexte verankern, hörbar gemacht und somit auch dem Bewusstsein zugänglich gemacht werden, was ein erster Schritt für Wandel sein soll (Wicke 2017, S. 53). In diesem Zusammenhang werden oftmals musikalische Ausdrucksformen mit politischem Protest in Verbindung gebracht. Für Heinze wird darin gezeigt, dass Musik eine emotionale Projektionsfläche bietet, identitäts- und gemeinschaftsstiftend wirkt und somit eine Ästhetisierung von Protesten ermöglicht (Heinze 2023, S. 28). Bühl sieht innerhalb dieses Verhältnisses besonders die Popular- und Jugendmusik als den Ort, in welchem auf gesellschaftliche Spannungen reagiert wird. Denn diese sind für den Autor weniger von ungünstigen sozialen Bedingungen abgeschirmt, als die sogenannte „Elitenmusik“, hier beispielsweise beschrieben in Form der klassischen Musik, welche für Bühl mehr von staatlichen Institutionen unterstützt wird und demnach weniger auf soziale Ungleichheiten reagiert. Demzufolge reagiert populäre oder subkulturelle Musik für den Autor vermehrt auf gesellschaftliche Spannungen und ist somit vermehrt auf der Seite des Protests gegen hegemoniale Strukturen zu finden (Bühl 2004, S. 95).

Jacke unterscheidet bei Einflüssen von Musik auf gesellschaftliche Strukturen zwischen kurzfristig lokal beschränkten Veränderungen, welche er als Mode bezeichnet, und langfristigen Phänomenen, die Jacke als Revolution betrachtet. Letzteres trifft beispielsweise zu, wenn tief in der Gesellschaft verankerte Kategorien und Normen, wie etwa Geschlechterbilder, gewandelt werden (Jacke 2009, S. 48). Dabei spielt für den Wandel auch hier der Aspekt der Irritation eine zentrale Rolle. Diese kann für Jacke auf mehreren Ebenen ansetzen. Eignet sich die Irritation von gewohnten Mustern und Erwartungen in einzelnen Liedern, dann bezieht sich die potentielle Veränderung auf die Mikroebene. Musikalische Projekte und Bands werden dann in Bezug zu der Mesoebene gesehen und ganze musikalische Strömungen und Musikgenres sollen

dann schlussendlich Irritationen auf der Makroebene schaffen können, so die Annahmen des Autors. Aber Umdeutungen sollen nicht nur durch grobe Irritationen geschehen, sondern auch durch beständig subtile Brüche mit gewohnten Mustern. Dabei verweist Jacke auf Umberto Eco, welcher in Musik das Potential einer Guerilla-Taktik sieht, um in der Gesellschaft Wandel anzustoßen. Bei diesem Gedanken soll es durch die Kunst, und somit auch die Musik, potentiell zu subtilen Umdeutungen von Zeichen kommen, wodurch dann in der Folge neue Zeichen- und Bedeutungssysteme geschaffen werden können. Folglich zeigt sich auch hier der wandelbare Charakter von zugeschriebenen Bedeutungen (ebd. S. 47).

Grundlegend kann noch angemerkt werden, dass Musik Menschen im Alltag begleitet, wobei spezifische Genres als Rezeptions- und Nutzungspraktiken funktionieren und so als Abgrenzungs- und Identifikationsfolien mit großem affektivem Potential angesehen werden (Schrage; Schwetter; Hoklas 2019, S. 2). Dabei können auch musikbezogene Milieu- und Szenegrenzen markiert werden, wobei Musik auch als ästhetische Praxis verstanden wird, wobei auf soziale Kontexte und auf geteilte Wertvorstellungen von Musikkulturen verwiesen wird (ebd. S. 6). Folglich wird Musik eben auch oftmals als ein zentraler Aspekt für subkulturelle Stile angeführt. Etwa weist Williams darauf hin, wie die Stilisierung von Musik einen Beitrag dazu leisten kann, kulturelle Grenzen zwischen Subkultur und Mainstream sowie zwischen verschiedenen Subkulturen aufrechtzuerhalten (Williams 2007, S. 579).

3.1. Musikkulturen

Musikkulturen stehen oftmals in Verbindung zu spezifischen (Sub-)Kulturen, zeichnen sich durch spezifische Musikstile aus und werden meist begleitet durch eigene Kleidungsstile, einem Habitus, Gesten und Vokabular (Bühl 2004, S. 95). Bühl sieht in Musikkulturen, ähnlich wie in Subkulturen, die Funktionen der Darstellung der eigenen Persönlichkeit, das Ausleben gruppenbezogener Normen, das Schaffen von eigenen Räumen und die Möglichkeit der Differenzierungen und Distinktionen zu anderen Gruppen. Somit sollen Musikkulturen in einer latenten Funktion auch für ein bestimmtes gesellschaftliches Bild stehen, samt Ausbildungen von gruppenspezifischen musikalischen Normen sowie Differenzierungen zu anderen Bezugsgruppen. Folglich können sich Mitglieder mittels des Ausdrucks von musikalischen Präferenzen symbolisch abheben, beispielsweise von der Elterngeneration, von anderen Subkulturen oder dem Mainstream sowie um Zugehörigkeit zu einer Musikkultur auszudrücken (ebd. S. 96).

Folglich besteht in der Betrachtung von Musikkulturen meist eine Verbindung zu Subkulturen beziehungsweise Jugendkulturen, welche einander oftmals begleiten. Bühl beschreibt, wie

besonders ab den 50er und 60er Jahren Jugendkulturen verstärkt durch Musikformen und auch bestimmte Instrumentalisierungen, wie E-Gitarren geprägt wurden. Dabei sollen dem Autor zufolge durch musikalische Spielweisen und Gestaltungsformen gesellschaftliche Sichtweisen zum Ausdruck gebracht und symbolisiert werden können (Bühl 2004, S. 96). Für Heinze sind hierbei auch die musikalische Rhythmisierung und die sinnliche Erfahrbarkeit der Musik eine bedeutsame Rolle bei der Herausbildung eines gemeinsam geteilten soziokulturellen Habitus (Heinze 2023, S. 29).

Durch diese oftmalige Fokussierung auf Jugendkulturen und Musik wird wiederholt ein generationsbestimmender Blick auf dieses Feld gelegt, wobei auch der Faktor der Zeit meist in das Blickfeld rückt (Bühl 2004, S. 103). Bühl beschreibt den Zyklus einer Musikkultur idealtypisch in drei Phasen. Die erste bildet die Innovation, gefolgt von der Diffusion und letztlich die Adaption beziehungsweise die Restriktion. In der ersten dieser beschriebenen Phasen demonstriert eine kleine, sozial kompakte Gruppe von Interessierenden mittels eines Musikstils die eigene Identität. Oft kann dies auch als eine Art des Protestes gegen bestehende gesellschaftliche Normen und als eine Abgrenzung zu anderen Generationen und sozialen Gruppen verstanden werden. Anschließend sollen sich innerhalb dieser Gruppen dann musikalisch entgegengesetzte Merkmale zu der ersten Phase herausbilden. Dabei geht es darum, dass sich Mitglieder abheben können, so eine eigene Identität innerhalb der Musikkultur schaffen und um weiterhin Neues hervorbringen zu können, auch da in dieser Phase bereits kommerzielle Vermittlungen der Musikkulturen anfangen. Somit kommt es in der von Bühl beschriebenen zweiten Phase zu internen Stilabweichungen. In der letzten dieser beschriebenen Phasen wird dann die Musik über die Gruppe hinaus konventionalisiert und es kommt zu einer Vermischung von früheren Mitteln des musikalischen Ausdrucks, wobei es auch zu neuen Arrangements und neuen Interpretationen kommen kann und verschiedene Strömungen nebeneinander bestehen (ebd. S. 104).

Auch Heinze beschreibt den Verlauf von Subkulturen über die Zeit hinweg, aber mit einem Fokus auf das Verhältnis zwischen Musikkulturen, deren kulturelle Bedeutungen und Protest. Dabei hebt zwar der Autor hervor, dass nicht jede musikalische Subkultur auch automatisch eine Protestbewegung ist, jedoch, wie schon angeführt, stehen oftmals Subkulturen gerade in ihren Anfangsphasen in Verbindung zu Normenbrüchen. Im Verlauf der Zeit zeigt sich dann für Heinze oftmals eine Entgrenzung der Mitglieder der Musikkulturen, bei welcher die einstige sozialpolitische Protesthaltung in den Hintergrund tritt und stattdessen Unterhaltung und das Event an Bedeutung gewinnen. Weiters entstehen auch innerhalb von Musikszenen Brüche mit

nachfolgenden Generationen, wodurch die ursprüngliche Protesthaltung an Überzeugungskraft verliert und eine Entpolitisierung einsetzt, so die These von Heinze (Heinze 2023, S. 29). Folglich soll im Verlauf der Zeit meist die kommerzielle Vermarktung von Musik zunehmen und immer weiter in den Vordergrund rücken. Heinze sieht dann, dass Rebellion an dieser Stelle häufig nur noch dem Image der Künstler*innen dient, ohne mit dem bestehenden Kultursystem oder der Gesellschaft tatsächlich zu brechen. Parallel dazu soll sich auch die öffentliche Wahrnehmung von Musik wandeln. Beispielsweise merkt Heinze an, dass gegenwärtige Generationen durch Rockmusik der 1960er Jahren sowie auch durch nonkonforme Formen wie auch Punk sozialisiert worden sind. Dadurch soll die gesellschaftliche Akzeptanz dieser Musikrichtungen gestiegen sein, wodurch jedoch ihr Widerstandspotential gesunken ist. Außerdem sollen fortlaufende historische und mediale Aufarbeitungen von Musikkulturen dazu führen, dass diese entmystifiziert werden, wodurch der einstige rebellische Charakter dieser abgeschwächt wird (ebd. S. 32).

Eine musikalische Subkultur, welche meist auch noch heutzutage stark mit politischem Aktivismus und Widerstand verbunden wird, ist Punk (Heinze 2023, S. 35). Im folgenden Kapitel wird diese Szene nun genauer betrachtet, wobei Musik, politische Gesinnung und Stilelemente in den Blick genommen werden. Anschließend werden dann auch, dem Fokus der Arbeit folgend, Punk und Queerness zusammen betrachtet.

4. Punk und Queerness

4.1. Punk

Punk stellt eine musikalische und ästhetische Bewegung dar, die sich ab Mitte der 1970er Jahre als eine Reaktion auf die vorherrschenden Musikstile, wie Disco und Progressive Rock in den urbanen Zentren von New York und London entwickelte. Als zusammengebastelter Musikstil (Parzer 2004, S. 107) zeichnet sich Punk durch einfache, direkte musikalische Strukturen aus, die eine Abkehr von virtuosen, komplexen Arrangements markieren. Die Musik ist absichtlich einfach gehalten, um einen einfacheren Zugang auch für Laien zu bieten, selbst musikalisch aktiv zu werden. Die Instrumentalisierung konzentriert sich in der Regel auf verzerrte Gitarren, Bass, Schlagzeug und oftmals einem geschrienem Gesang. Die rhythmische Unregelmäßigkeit sowie die oft laienhafte Spielweise verstärken für Nault den Eindruck von Chaos auf der musikalischen Ebene (Nault 2018, S. 12). Auch kann Punk nicht als eine einheitliche Bewegung verstanden werden, sondern es existieren zahlreiche Strömungen, wie etwa Hardcore, Oi-Punk, Postpunk, Metalcore oder Riot Grrrl, welche auch ihre eigenen stilistischen Merkmale und thematische Fokussierungen mit sich bringen. Dennoch soll im Sinne der Verständlichkeit Punk

hier als Überbegriff verwendet werden, wobei Aspekte wie die Protesthaltung, normabweichende ästhetische Stile und eine DIY-Haltung die Strömungen vereinen (Groß; Wehr 2018, S. 140).

Punk ist jedoch nicht allein ein musikalisches Phänomen, sondern entwickelte sich auch als eine Jugendkultur, die ein umfassendes Programm des Andersseins und Dagegenseins verfolgt (Jacke 2009, S. 138). In diesem Sinn basiert die Punkkultur auf einer Antihaltung zu mehrheitsgesellschaftlichen Normen und artikuliert Kritiken an diesen (Groß; Wehr 2018, S. 139). In der Regel wird somit diese Bewegung auch als eine Subkultur verstanden, die mit einem Bedürfnis nach sozialem Wandel verbunden ist (Williams 2007, S. 581). Die bewusste Inszenierung eines Außenseiterstatus sowie die damit einhergehende Wahrnehmung als Bedrohung der sozialen Ordnung verdeutlichen dabei für Hebdige das provokative Potenzial von Punk (Hebdige 1979, S. 110). Und obwohl Punk für Chaos steht, bezeichnet Hebdige den Stil zugleich als geordnet, ein scheinbares Paradoxon, welches sich durch die bewusste Kombination von beispielsweise Alltagsgegenständen in neuen, ungewohnten Kontexten zeigt (ebd. S. 113). Der Autor beschreibt, dass diese Strategie auf der Annahme basiert, dass alltägliche Objekte verschiedene Bedeutungen tragen und dass in Subkulturen neue Aussagen kreiert werden können, welche auf die Sichtweisen und Erfahrungen der jeweiligen Bewegung verweisen (ebd. S. 3). Beispielsweise soll für Hebdige durch den zerrissenen und durch Sicherheitsnadeln kaum zusammengehaltenen Kleidungsstil der Punkbewegung der Zusammenbruch von Konsens in der britischen Nachkriegszeit signalisiert werden. Somit kommt es für den Autor zu einer symbolischen Herausforderung der Hegemonie (ebd. S. 17). Diese Gesellschaftskritik, welche sich eines visuellen Vokabulars bedient (ebd. S. 93) arbeitet also mit einem Durchbrechen von gewohnten Prozessen mittels symbolischer Übertretungen der sozialen Ordnung (ebd. S. 19) und soll einen Verfall von traditionellen Formen von Bedeutungen anzeigen (ebd. S. 79). Sprich, es geht um eine symbolische Herausforderung der gewohnten Ordnung, wobei mittels eines Verstoßes gegen Erwartungen und das Gewohnte gearbeitet wird (ebd. S. 106). Dabei sollen in Punk Konventionen gebrochen werden (ebd. S. 11) um bestehende normative Strukturen zu hinterfragen und alternative Bedeutungen schaffen zu können (ebd. S. 103). Folglich sollen sich auch in der Ästhetik von Punk die zentralen Werte der Subkultur, wie eine Ablehnung von Konformität, der Widerstand gegen Autorität und kapitalistische Verhältnisse sowie eine radikale Form der Selbstbestimmung, wiederfinden lassen (Nault 2018, S. 14).

Ein weiteres zentrales Element von Punk ist die Mobilität und Heterogenität, was aber auch eine eindeutige Definition dieser Subkultur kaum möglich macht, da sie sich ständig verändert und durch verschiedene kulturelle Einflüsse, von Rock über Reggae bis hin zu R&B, gebildet und transformiert wird (Nault 2018, S. 10). In Punk wurden, abermals angelehnt an das Konzept der Bricolage, verschiedenste Elemente von kulturellen Einflüssen und aus unterschiedlichen sozialen Kontexten auf flexible Weise integriert, um dann neue Bedeutungen schaffen zu können (Hebdige 1979, S. 25). Durch diese Cut-Up-Technik oder eben Bricolage werden traditionelle Codes und Zeichensysteme dekonstruiert, nebeneinandergestellt und neu interpretiert, um neue symbolische Ordnungen zu schaffen. Dadurch kann dann ein Schockmoment entstehen, so die Annahme von Winter, ein Aspekt, mit welchem die Punkbewegung bewusst spielt und absichtlich einsetzt (Winter 2001, S. 122). Jedoch kann dieser Schock auch Ablehnung hervorrufen, wobei sich das Publikum dann von der subkulturellen Inszenierung abwendet und der Wandel ausbleibt. Trotz dieser Ambivalenz kann für Nault festgehalten werden, dass Punk ein Versuch bleibt, kapitalistische Strukturen und dominante gesellschaftliche Normen herauszufordern (Nault 2018, S. 13–14).

Letztlich zeigt sich Punk als eine expressive Subkultur, die sich nicht nur als Reaktion auf bestehende soziale und kulturelle Strukturen versteht, sondern diese auch auf performative Weise dramatisiert. Dabei wird eine Rhetorik der Krise erzeugt, in der Zeichen des sozialen Verfalls öffentlich gemacht werden, so Hebdige (Hebdige 1979, S. 87). Die subversiven Potenziale von Punk bestehen demnach in der Fähigkeit, alternative Identitäten und Ausdrucksweisen zu ermöglichen (Parzer 2004, S. 108), was eben beispielsweise mittels der Aneignung von Artefakten und einem Versehen derselben mit neuen Bedeutungen geschehen kann (ebd. S. 104). Jedoch ist auch Punk, wie andere subkulturelle Bewegungen, stets von einer kommerzialisierten Vereinnahmung bedroht, wobei Formen der Kommerzialisierung und eine massenhafte Reproduktion drohen, die ursprünglichen widerständigen Elemente zu entschärfen und den Stil in eine harmlosere Form zu überführen (Nault 2018, S. 12).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Punk als eine kulturelle Praxis kritischer Auseinandersetzungen verstanden werden kann, welche durch eine musikalische, ästhetische und ideologische Vielschichtigkeit den Mainstream herausfordern sowie Räume für die Artikulation alternativer gesellschaftlicher Perspektiven bieten will. Jedoch kann diese Subkultur auch nicht romantisiert werden, denn es bestehen auch innerhalb von Punk Hierarchien und Ungleichheiten, etwa wenn Sexismus und Heteronormativität in den Blick

genommen werden, ein Punkt, auf welchen in dem folgenden Kapitel genauer eingegangen wird (Subcultures Network 2016, S. 2).

4.2. Gender und Queerness

Grundlegend wird Gender in dieser Arbeit, angelehnt an Judith Butler, als eine performative kulturelle Praxis und als Konstruktion verstanden und gilt in diesen Sinn als eine gesellschaftliche und nicht als eine natürliche Kategorie. Somit können Geschlechteridentitäten durch wiederholte Praktiken und Gesten dargestellt, kommuniziert, reproduziert und auch gewandelt werden (Butler 1988, S. 521–522). Folglich kann Gender auch als eine zentrale Kategorie für gesellschaftliche Positionierung verstanden werden, welche laufend durch performative Akte hergestellt wird, durch sich wiederholende Prozesse an Stabilität gewinnt und so als eine Konstruktion zu verstehen ist (Groß; Wehr 2018, S. 135). Queere Untersuchungen bezüglich Gender zielen dann meist etwa darauf ab, Regelsysteme in einem Prozess sozialer Beziehungsmuster aufzudecken, beziehungsweise den Herstellungsmodus geschlechterbezogener Differenzierung zu rekonstruieren (Funk-Hennigs 2011, S. 98). Dementsprechend spielen auch oftmals symbolische Repräsentationen eine zentrale Rolle, etwa bezüglich Identitätskonstruktionen (Groß; Wehr 2018, S. 137).

Der Begriff „Queer“ wurde in ersten Bedeutungen gebraucht, um Unkonventionalität und Eigenartigkeit auszudrücken. Später wurde dieser dann als eine Beschimpfung gebraucht, wobei meist Darstellungen von Männlichkeit der angegriffenen Personen das Ziel waren (Nault 2018, S. 5). Zirka in den 1980er Jahren wurde der Begriff dann wiederum von aktivistischen queeren Gruppen aufgenommen, eingefordert und beschlagnahmt, um eine Umdeutung zu bewirken und auch, um durch die aktive Aneignung den Angreifenden die negative Bedeutung des Begriffes zu nehmen. Folglich wurde „Queer“ in einer konfrontierenden Art wiederaufgenommen (ebd. S. 6). Auch das akademische Feld bedient sich anschließend des Begriffes, um Heteronormativität kritisch in den Blick zu nehmen (ebd. S. 7).

In dem breiten Feld der Gendertheorien fokussieren sich queere Theorien auf die Dekonstruktion der scheinbaren Stabilität von Gender und Sex, beziehungsweise mit heteronormativen Annahmen, welche meist mit diesen einhergehen. In diesem Sinn geht es um einen Blick vorbei an Heterosexualität und dominanten binären Modellen von Gender, hin zu diversen Geschlechteridentitäten, von Homosexualität hin zu Trans-, Bi-, Pan- oder Intersexualität, um nur einige Beispiele zu nennen (Nault 2018, S. 30). Nault beschreibt diese als eine Koalition der Marginalisierten (ebd. S. 9). Somit wird auch Oppositionalität zu Normen in das Zentrum von queeren Theorien gestellt, wobei traditionelle Kategorien von Gender

aufgelöst werden sollen (ebd. S. 30). Queere Theorien verstehen sich somit auch als eine Intervention bezüglich bestimmter institutioneller Parameter der Wissensproduktion und daran gekoppelte Machtregime (Köppert 2023, S. 75). Folglich wird Gender hier als besonders formbar und fluide begriffen (Nault 2018, S. 30) und steht für einen Überbegriff einer Reihe an Gender-Minderheiten, wie Nault es nennt. Queer stammt somit aus einer antagonistischen Relation zu fixierten Formen von Gender und Sexualität. Grundlegend ist es aber schwer, queer zu definieren, da das Konzept als eine Kategorie im Entstehungsprozess zu verstehen ist, sich durch Unbestimmtheit und Elastizität auszeichnet und sich so einer fixierten Definition entzieht. Sprich, queer ist keine starre Kategorie, sondern ist stets in Bewegung, per Definition immer fluide und sich stets im Wandel befindend. Weiters beinhaltet Queer für Nault eine Dramatisierung der Inkohärenz von scheinbar stabilen Relationen von Sex und Gender (ebd. S. 5), wobei Strategien der Umdeutung der hegemonialen Kultur durch ästhetische Strategien, Ironie und Humor erfolgen können (ebd. S. 30).

Queer Studies verstehen sich folglich als nicht normativ und auch wenn in den meisten Fällen der Fokus auf Gender und Sexualität liegt, können auch weitere soziale Kategorien der Differenzierung in queeren Sichtweisen inkludiert werden, wie Ethnizität, Klasse, Alter oder Ableismus, welche im Zuge dieser Sichtweise ebenfalls dekonstruiert werden können (Nault 2018, S. 8). Jedoch muss angemerkt werden, dass auch hier meist ein blinder Punkt rund um multiple Marginalisierungen besteht, wie etwa wenn es um eine umfangreiche Inklusion nicht-weißer queerer Personen, queere Menschen mit Beeinträchtigungen oder auch oftmals transsexueller Personen geht (ebd. S. 31). Weiters muss auch hervorgehoben werden, dass auch queere Theorien durch dominante Genderideologie beeinflusst werden können und somit auch hier traditionelle Normen Einflüsse finden. Beispielsweise, wenn Hierarchien gebildet werden, wobei etwa auf weiße, männlich gelesene, queere Personen fokussiert wird, diese somit in den Mittelpunkt gestellt werden und folglich als Norm im queeren Feld kommuniziert werden (ebd. S. 7).

Dennoch besteht ein zentraler Versuch darin, ein Überschreiten vorherrschender geschlechterbezogener Paradigmen und Normen innerhalb einer Gesellschaft oder einer sozialen Gruppe in den Mittelpunkt zu stellen, weshalb queere Stile und Denkweisen oftmals in Bezug zu Protest gesehen werden. Diese Protesthaltung kann Kreutziger-Herr zufolge als eine Reaktion auf erlebte Ungleichheiten verstanden werden. Ähnlich wie bei Verbindungen zwischen (Sub-)Kultur und Protest wird auch bezüglich Gender von der Autorin angemerkt, dass in dem Bereich von Queerness alternative Formen der Auslegung von Geschlecht

entwickelt werden können, welche außerhalb der bisher etablierten Sichtweisen existieren. Denn durch das Überschreiten von traditionellen Kategorien können diese herkömmlichen Formen herausgefordert werden, wobei in der Folge die Frage aufgeworfen wird, inwieweit gegenwärtige Definitionen von Gender als natürlich und allgemein gültig gelten können (Kreutziger-Herr 2016, S. 45). Dabei soll besonders durch die Gefahr und die Drohung bezüglich der Stabilität von bestehenden Kategorien ein genaueres Hinsehen herausgefordert werden, wodurch dann Aspekte, welche ansonsten unsichtbar und unbemerkt geblieben wären, aufgezeigt werden können (Giesen 2010, S. 27). Dies steht auf der anderen Seite auch in Verbindung mit der These, dass der Mainstream das Queere benötigt, um eine Illusion von Normalität aufrechtzuerhalten, welcher das Andersartige entgegengestellt wird (Geczy; Karaminas 2024, S. 20). Schließlich erscheinen Codes und Bedeutungen oft als natürlich, da sie ideologisch tief in kulturellen Repertoires verankert sind, wodurch dann der konstruktive Charakter dieser verschleiert wird (Winter 2001, S. 132). Außerdem kann durch die Eröffnung und die Sichtbarmachung von Möglichkeiten, potentiell Neues und folglich Wandel entstehen, denn gerade in nicht konformen Ausdrucksformen und durch brüchige symbolische Deutungen können eben ungesehene bestehende soziale Regeln aufgezeigt und im Anschluss verändert werden, so Giesen (Giesen 2010, S. 32). Queere Ausdrucksformen, durch welche diese Formen der Andersartigkeit angezeigt werden, manifestieren sich, wie auch schon in dem Kapitel der subkulturellen Stile angeführt, beispielsweise in Körperhaltungen, Gesten, Accessoires oder Kleidung (Geczy; Karaminas 2024, S. 20). Diese können als visuelle Kommunikationsmittel angesehen werden, durch welche Individuen ihre gesellschaftlichen Positionen ausdrücken (ebd. S. 25). Folglich kann also an dieser Stelle wieder ein Bezug zu Hebdige gezogen werden, etwa in dem Sinn, dass Techniken des Cut-Ups und der Bricolage auch als ein Versuch gelesen werden können, soziale Kategorien, wie eben auch Gender, aufzubrechen, mit Grenzen zu spielen und in der Folge auch potentiell Verwirrung zu erzeugen (Hebdige 1979, S. 123).

Grundlegend können auch einige Verbindungen zwischen Kultur und Gender gezogen werden. Beispielsweise verweist Funk-Hennigs darauf, dass kulturelle Produkte, wie beispielsweise Musik, geschlechtsbezogene Einstellungen und Handlungen der Hörenden beeinflussen können. Dabei sollen etwa Vorstellungen von normativer Männlichkeit und Weiblichkeit kommuniziert, reproduziert und geprägt werden, aber auch in Frage gestellt und dekonstruiert werden. Somit formuliert Funk-Hennigs die Annahme, dass Kultur Geschlechterstereotypen widerspiegelt und gleichzeitig auch Raum bietet, gegen diese Klischees zu handeln. Jedenfalls kann gesagt werden, dass Kultur keinesfalls frei von Sexismus ist, sondern auch ein Teil von strukturellen Gewalt- und Machtverhältnissen ist und dazu beitragen kann,

Geschlechterdifferenzen aufrechtzuerhalten und hegemoniale Strukturen zu sichern (Funk-Hennigs 2011, S. 97). In diesem Sinne kann festgehalten werden, dass Geschlecht als Kategorie in der (Pop-)Kultur verhandelt, inszeniert oder auch parodiert wird und so auch zu einem öffentlichen Thema gemacht wird, was potentielle Diskussionen anregen kann. Dies kann etwa durch die Bühnenszenierung mittels der Performance ungewöhnlicher Geschlechterbilder oder durch Liedtexte kommuniziert werden (Groß; Wehr 2018, S. 134). Im Kontext der Performances kann beispielsweise auch mit Bedeutungen von Objekten gespielt werden, etwa wenn geschlechtlich codierte Kleidungsstücke wie Krawatten oder Rüschen in unkonventionellen Kombinationen und Inszenierungen präsentiert werden (ebd. S. 138).

Die Frage, welche dabei gestellt werden kann, ist, wie und ob beispielsweise in verschiedenen Musikkulturen selbstbestimmende Darstellungsweisen von Gender ermöglicht oder eingeschränkt werden und mit welchen diskursiven Strategien versucht wird, Wege zur Identitätsgestaltung zu finden (Funk-Hennigs 2011, S. 98). Groß und Wehr beziehen hierzu die Meinung, dass der Mainstreampop der späten 2010er Jahre, gerade im Vergleich zu den 1980er Jahren, in welchen ihrer Meinung nach Künstler*innen wie Madonna oder Boy George Geschlecht kreativ verhandelt haben, eher heterosexuell und zweigeschlechtlich codiert ist. Beispielsweise sehen die Autor*innen, dass in der Bildsprache von diesen Musikvideos der 2010er Jahren Geschlecht kaum Grenzen zwischen normativer Männlichkeit und Weiblichkeit überschreitet und so wenig Handlungsspielraum geboten wird. Für Groß und Wehr sind hingegen gerade in jugendkulturellen Szenen, welche sich einen emanzipatorischen Anspruch zuschreiben, kritische Verhandlungen von Geschlecht von Musiker*innen erkennbar, welche dann auch Identifizierungsangebote für Fans liefern (Groß; Wehr 2018, S. 134). In Bezug auf Subkulturen kann noch angemerkt werden, dass diese nichtdestotrotz meist als normativ männlich und heterosexuell geprägt beschrieben werden, auch wenn Frauen und queere Personen selbstverständlich auch Teil von Subkulturen sind und diese aktiv mitgestalten. Dennoch liegt auch der akademische Fokus in der Regel auf weißen, heterosexuellen männlich gelesenen Mitgliedern, was eine Ausblendung von Diversität mit sich bringt und das kommunizierte Bild von den behandelten Subkulturen prägt (Schrader; Pfaff 2013, S. 323).

4.2.1. Queercore

Auch Punk kann als eine heteronormativ männlich dominierte Subkultur aufgefasst werden, sowohl in sozialen Praxen der Subkultur, wie in Tänzen, als auch in szenetypischen Repräsentationen (Groß; Wehr 2018, S. 141). Jedoch wird auch immer wieder ein leichter Zugang für diverse Personen in diese Subkultur hervorgehoben, was unter anderem durch die Inszenierung der Andersartigkeit, der aktiven Annahme eines Außenseiter*innenstatus von

Punk oder durch dessen experimentellen Ansatz erklärt wird (Funk-Hennigs 2011, S. 103). Somit besteht die Annahme, dass besonders eine Subkultur wie Punk für marginalisierte Gruppen wie queere Personen einen Raum bieten kann, in dem sie sich in gewissem Maß akzeptiert fühlen können und sich so queere Identitäten leichter ausformen (Wiedlack 2023, S. 242). Beispielsweise zeigten sich schon in den frühen Punk-Einflüssen wie den New York Dolls, The Stooges oder Velvet Underground Annäherungen an ein Experimentieren mit Gender und normabweichenden Performances (ebd. S. 238). Zudem fungierte Punk als Plattform für die Thematisierung tabuisierter Inhalte wie Wut, Verdrossenheit, Zukunftsängste und auch Sexualität (Funk-Hennigs 2011, S. 103). Diesen Gefühlen und Themen konnte abermals unter anderem durch die Techniken der Bricolage und durch den Einsatz von lauter direkter Musik Ausdruck verliehen werden und so als Bild von Widerstand funktionieren (Wiedlack 2023, S. 242). Somit sollen sich queere Themen innerhalb der Szene entwickeln und durch musikalische und performative Formen verbreitet werden können (ebd. S. 235).

Auch wenn Punk und Queerness in diesem Sinn schon immer als verwoben betrachtet werden können, entwickelten sich gerade ab den 1980er Jahren explizit queere Labels wie Homocore, Queercore, Dykecore und Riot Grrrl, welche feministische und queere politische Positionen innerhalb der Szene markierten und explizit kulturelle sowie politische Zugehörigkeiten schufen. Dieses Bedürfnis der Schaffung eigener Labels und Räume verweist auf der anderen Seite auch auf bestehende Formen von Unterdrückungen und Ungleichheiten innerhalb der Punkszene, wie Sexismus oder Homophobie, denn auch wenn diese Subkultur in der Regel als eine offene dargestellt wird, dürfen interne Muster der Unterdrückung und hierarchische Strukturen nicht kleingeredet werden, gerade auch wenn es um queere Räume in Punk geht (Wiedlack 2023, S. 235). Auch muss vermerkt werden, dass auch die queeren Räume von Punk abermals von internen Hierarchien und Ungleichheiten durchzogen sind, etwa in der Form von Marginalisierungen transsexueller Personen oder auch von Frauen (Nault 2018, S. 27).

Im Kontext dieser Arbeit soll die Bewegung von Queercore herausgehoben werden, um sich einer Verbindung von Punk und Queerness an einem Beispiel konkreter zu nähern. Queercore entstand in den 1980er Jahren in Toronto als Gegenbewegung zu Mainstream-Punk sowie auch als eine Reaktion auf Strukturen innerhalb der queeren Community, welche Assimilationstendenzen an eine heteronormative Gesellschaft zeigten, um potentielle Konflikte zu vermeiden. Sprich, die Mitglieder dieser Subkultur positionieren sich gegen liberale Auffassungen der Integration und Anpassung von queeren Personen an eine heteronormative Lebensweise. Besonders richtete sich die Bewegung aber gegen Homophobie und hegemoniale

Bilder von Männlichkeit im Punk und propagierte eine schamlose, konfrontative und schockierende Darstellung queerer Identitäten. Folglich versteht sich die Bewegung als ein Raum für jene Personen, welche ihre sexuelle Identität außerhalb von binären Systemen rund um weiblich/männlich oder homosexuell/heterosexuell finden. Musiker*innen wie G. B. Jones und Bruce LaBruce prägten die Szene maßgeblich. Diese nutzen unter anderem visuelle Mittel wie Kleidung, Filme oder Fanzines sowie Punkmusik als Medien, um Aussagen gegen Sexismus und Homophobie zu formulieren. Somit wurde eine Subkultur innerhalb von Punk geschaffen, in welcher sich queere Mitglieder ihren eigenen Raum schufen, in welchem Praktiken und ästhetische Formen aus Punk und Queerness verbunden wurden, um radikale queere politische Ansichten zu formulieren und zu kommunizieren. Trotz einer internen Diversität von Queercore teilte die Subkultur das Ziel, oppositionelle Identitäten zu artikulieren und marginalisierten Gruppen soziale Räume zu eröffnen, in welchen sie sich aktiv beteiligen können. Weiters kann Queercore auch als ein Versuch eines Bruches der Assoziation von Punk und heterosexueller Männlichkeit verstanden werden, verbunden mit dem Gedanken, darauf zu verweisen, dass queere Personen schon immer ein Teil der Subkultur waren und diese auch prägten (Nault 2018, S. 1–2).

Punk und Queercore verbinden sich weiters auch in dem Punkt, dass ein Mittel der Generierung von Aufmerksamkeit der Schockeffekt ist, was sich in diesen beiden Bewegungen in einem absichtlichen Einsatz des Unverschämten zeigt, um so einen Bruch mit dem Gewohnten zu bewirken und eine Reaktion des Publikums hervorzurufen. Ein Ziel kann dabei sein, das Publikum aus der Fassung zu bringen, was in der Folge zu einem Bewusstwerden der Konstruktion von Gender führt und so auch in einem weiteren Schritt das Handeln und Denken des Publikums wandeln soll. Nault beschreibt das als einen Punk-Twist von queerer Politik (Nault 2018, S. 3). Eine weitere Verbindung beschreibt Wiedlack in der antisozialen queeren Theorie, welche von Punk beeinflusst wurde (Wiedlack 2023, S. 235). Hierbei wird abermals an Punk als eine Bewegung gegen normative Gesellschaftsformen und dessen eigene Annahme eines Außenseiter*innenstatus angeknüpft. Gerade der Slogan „No Future“ zeigt sich dabei als prägend, denn dieser spiegelte für einige queere Personen ihren wahrgenommenen Status im sozialen Gefüge wider (ebd. S. 240). Konkret wird hierbei an die Idee der Reproduktion in dominanten sexuellen Diskursen gedacht, wobei Sexualität mit dem Ziel der Reproduktion verbunden wird und demnach in einigen Fällen queere Personen in einen oppositionellen Raum innerhalb der symbolischen Ordnung verwiesen werden (ebd. S. 241). Ein weiterer Aspekt, in welchem sich Teile der queeren Community und Punk verbinden konnten, war die Artikulation von Wut, welche bei queeren Personen besonders durch die AIDS-Krise zunahm, so Wiedlack

(ebd. S. 242). Diese Formen der Artikulation von Wut der Punkbewegung, beispielsweise durch laute Musik oder zerrissene Kleidungsstile, zusammen mit einer Abweisung von normativen Gesellschaftsentwürfen erlaubten marginalisierten Individuen in dieser Subkultur, ihre eigenen Sichtweisen wiederzufinden und zusammen mit anderen Mitgliedern zu artikulieren (ebd. S. 244).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass beide Strömungen, Punk und Aspekte rund um queere Identitäten, ähnliche Ideologien und Ausdrucksweisen aufweisen. Beide zeichnen sich durch direkte, aggressive, anti-autoritäre Haltungen aus, welche sich gegen etablierte Normen richten, wobei unter anderem durch DIY-Ansätze Versuche der radikalen Transformation der Gesellschaftsstrukturen unternommen werden (Nault 2018, S. 15). Auch verbindet sich etwa die aktive Annahme des Außenseiter*innenstatus von Punk mit der Abweisung einer politischen Viktimisierung und Assimilation der queeren Community. Weiters bot Punk Methoden wie die Bricolage, um queere politische Ansichten zu verbreiten und um den Inhalten Ausdruck zu verleihen. Dadurch konnten politische Botschaften in den Vordergrund gerückt werden (Wiedlack 2023, S. 242). Es bestehen somit Verbindungen und gegenseitige Beeinflussungen von Teilen von Punk der queeren Community, welche sich in Haltungen, Zielen, Methoden und der Ästhetik wiederfinden lassen (Nault 2018, S. 16).

4.2.2. Queerness und Medien

Da in dieser Arbeit eine visuelle Analysemethoden zum Einsatz kommt und Gender im Allgemeinen stark mit visuellen Darstellungsmechanismen und Symbolen verwoben ist, finden Medien auch immer wieder Einzug, wenn es um Fragen rund um Geschlecht geht (Flicker 2019, S. 486).

Wie bereits angeführt, sollen geschlechterbezogene Vorstellungen und Konnotationen durch kommunikative Prozesse der Medien vermittelt werden können. Diese mediale Herstellung und Darstellung symbolischer Ordnung vollziehen sich als ein sprachlicher, visueller und multimedialer Prozess der Konstruktion, wobei Medien, so Flicker, Sichtweisen und Bedeutungen konstruieren, rekonstruieren und transformieren können (Flicker 2019, S. 486). Folglich nehmen Medien Einfluss auf Vorstellungen von Geschlechterbildern, formen diese und können auch als eine Instanz der Darstellung gesellschaftlicher Einstellungen bezüglich Gender gesehen werden. In diesem Sinn können mediale Vermittlungen auch Einfluss auf Identitäts- und Zugehörigkeitsprozesse nehmen (ebd. S. 487). Gender spielt aber grundlegend in den verschiedensten Bereichen der Medienwelt eine Rolle, beispielsweise wie bereits erwähnt in der Form der Darstellung der Inhalte, aber auch in der Produktion des Materials, in der

Rezeption und Aneignung sowie in den weiterführenden Strukturen der Mediensysteme, welche grundlegend als normativ männlich dominiert gelten, so Flicker. Gender ist somit in der Medienwelt allgegenwärtig (ebd. S. 493).

Bei der Verbindung mit queeren Theorien geht es in erster Linie meist um Fragen der durch Medien informierten Formen der De-Naturalisierung von Geschlecht, der Möglichkeiten der Umdeutung von Normen sowie das Herstellen von neuen queer codierten Lesearten von vorhandenem Material. Dabei wird oftmals an die Theorien von Foucault und Butler angeschlossen (Köppert 2023, S.74). Queer wird auch hier im Sinne radikaler politischer Praktiken des Verdrehens von Normen und Erwartungen verstanden (ebd. S. 75), wobei durch einen intervenierenden und performativen Charakter der Darstellungsmechanismen Irritationen ausgelöst werden sollen. Folglich beschäftigen sich queere Medientheorien mit medial vermittelten Darstellungsweisen von Gender und Sexualität, wobei es darum geht, zu verstehen, durch welche Mechanismen der Inszenierung Geschlechternormen produziert oder dekonstruiert werden können. Weiters geht es auch um einen queeren Blick auf Medien, in dem Sinn, dass Medien selber, wie auch Geschlecht, als konstruiert aufgefasst werden (ebd. S. 76). Dies beinhaltet dann auch eine Reflexion der jeweiligen historischen und kulturellen Konstellationen, in welchen die Medieninhalte erzeugt werden, diskursiv eingebunden sind und somit als sinnvoll erachtet werden (ebd. S. 77).

Zentrale Konzepte in den queeren Medientheorien sind die der Repräsentation und der Performativität. Als Erstes soll auf das Konzept der Repräsentation eingegangen werden. Dieses bezieht sich auf die Ebene der medialen Darstellung, auf die Konstruktion der Sichtbarkeitsverhältnisse sowie auf die performative Herstellung von Bedeutungen in dem Moment des Zu-Sehen-Gehens von Geschlecht. Dabei ist es zentral, die Art und Weise der medialen Darstellungsweisen und deren potentielle Bedeutungen stets als zeitlich und räumlich gebunden zu sehen wie auch als medientechnologisch situiert. Im Kontext der Repräsentation ist innerhalb der queeren Theorien auch die Frage zentral, was nicht zu sehen gegeben wird. Sprich, was durch die gewählte Repräsentation ausgeschlossen wird und dementsprechend unsichtbar bleibt (Köppert 2023, S. 78). Folglich wird auch auf die Ambivalenz und die Vielfältigkeit von (Un-)Sichtbarkeit hingewiesen, wobei durch das Inkludieren des Nichtgezeigten auch das Potential gegeben werden soll, etwas Imaginäres freizugeben (ebd. S. 79).

Der nächste Punkt, welcher hier kurz hervorgehoben wird, ist der der Performativität. Dieser Begriff ist besonders präsent in queeren Theorien und eng mit Judith Butler verbunden. Wie

schon erwähnt, wird Geschlecht als eine performative Konstruktion verstanden, bei welcher durch Akte der Wiederholung performativ Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit hervorgebracht werden. Diese erscheinen dann durch die Wiederholungen als natürlich, auch wenn diese Bilder, Butler zufolge, ein Ideal darstellen, welches nicht erreicht werden kann und somit auch Verfehlungen in der Performativität von Geschlecht vorprogrammiert sind. Gerade hier können queere Theorien dann aber einhaken. Denn an diesen Stellen der Verfehlung von Idealen und der Grenzüberschreitung soll ein queeres Potential inne liegen, in welchem der Aufführungscharakter von Geschlecht enthüllt werden kann (Köppert 2023, S. 79).

Für Groß und Wehr können mediale Darstellungsweisen von Geschlechternormen grundlegend als affirmativ, sprich als bruchlose Darstellung der Normen, oder als grenzüberschreitend orientiert eingestuft werden (Groß; Wehr 2018, S. 154). Grenzüberschreitende Tendenzen spielen mit einer Veruneindeutigung von Geschlecht, Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität, wodurch Normen reflektiert und kritisiert werden können, so die Annahme. Dabei können auch Strategien, wie Parodien und Ironisierungen dieser Normen zum Einsatz kommen, welche damit spielen, knapp neben den normativen Codes zu liegen, um dann aber gerade in einzelnen Elementen mit den Erwartungen zu brechen (ebd. S. 157). Die Ablehnung von Normen und Werten soll also durch eine gezielte Irritation gängiger Ideale erfolgen (ebd. S. 158), wobei die Inszenierung auf dem Wissen der Darstellung der abgelehnten Normen basiert (ebd. S. 159). Somit wird auch Wissen über (szenentypische) Gendernormen demonstriert, um basierend auf diesen eine Aneignung und Umdeutung von Bildpolitiken zu erlangen. Dabei ist meist die Kontextualisierung der Inszenierungen zentral, um zu erkennen, um welche Art der Darstellung es sich handelt, und um diese einordnen zu können (ebd. S. 163).

4.2.3. Diskursanalytische Sichtweisen und Gender

Da in dieser Arbeit Genderdiskurse in den Blick genommen werden, soll an dieser Stelle kurz auf das Thema von Diskursen, gerade auch in der Medienwelt, eingegangen werden. Diskurse lassen sich grob ausgedrückt als Prozesse der sozialen Sinnproduktion verstehen, in welchen durch kommunikative Praktiken Bedeutungen konstruiert, vermittelt und dargestellt werden (Traue; Pfahl; Schürmann 2022, S. 627). Dabei geht es nicht allein um die individuellen Intentionen der Akteur*innen oder um lokale Interaktionen, sondern um übergreifende Strukturen und Praktiken, welche gesellschaftliche Ordnungen hervorbringen, stabilisieren oder transformieren können (ebd. S. 629). In diesem Sinn kann es bei Analysen beispielsweise um Erhaltungsbedingungen von Normen, institutionellen Gefügen und sozialen Rollen gehen. Jedoch gelten Diskurse nicht nur als Ausdruck von gesellschaftlichen Verhältnissen, sondern

auch als Anlass und Träger von Veränderungsprozessen. Folglich liegen in Diskursen auch Uneinheitlichkeit, Ambivalenzen und die Brüchigkeit der Sinnphänomene (ebd. S. 628).

Auch wenn verschiedene Definitionen von Diskursen bestehen, ist die diskurstheoretische Perspektive eng mit Michel Foucaults verbunden. Dessen Diskursbegriff sieht diese als eine regulierte Praxis, welche bestimmte Aussagen hervorbringt und dabei zugleich durch Machtverhältnisse strukturiert wird. Diskurse sind für Foucault somit das Terrain aller Aussagen mit gemeinsamen Charakteristika, welche sich zu thematisch gebündelten, individualisierbaren Gruppen zusammenfassen lassen. Diese Ordnung der Aussagen ist aber nicht neutral, sondern sie ist zugleich Ausdruck und Instrument eines Machtgefüges, welches über repressive Mechanismen, wie Ausschlüsse und Zugangskontrollen sowie über affirmative Strategien der Selbstdisziplinierung wirkt. Auch Wissen wird innerhalb von Diskursen nicht als neutral betrachtet, sondern es werden Bedeutungsverleihungen erzeugt, wobei Unterscheidungen zwischen dem als „richtig“ oder „falsch“ Geltenden vorgenommen werden, welches stets in Bezug zu dem jeweiligen historischen Kontext und dessen spezifischen Wissensordnungen betrachtet werden muss. Zentral ist bei Foucaults Verständnis von Diskursen auch das Konzept des Dispositivs. Dieses kann als ein heterogenes Ensemble von sowohl diskursiven als auch nicht-diskursiven Elementen verstanden werden, welches das Gesagte wie auch das Ungesagte umfasst und sozusagen die Infrastruktur für diskursive Prozesse bildet. Folglich wirken Dispositive als symbolisch aufgeladene, oftmals auch unreflektierte Handlungsweisen, durch welche Diskurse gestützt und aktualisiert werden (Kirchhoff 2023, S. 222–223).

Ein besonderer Fokus diskurstheoretischer Perspektiven liegt weiters auf dem Zusammenspiel von sprachlichem und nichtsprachlichem Wissen, den darin involvierten Machtverhältnissen, den beteiligten Akteur*innenkonstellationen sowie auf den sozialen Konstruktionsprozessen, durch welche Wirklichkeit hergestellt wird (Traue; Pfahl; Schürmann 2022, S. 630). Dabei ist auch von Bedeutung, welche Aussagen in welchem diskursiven Rahmen als akzeptabel gelten und welche Mechanismen zur Grenzziehung dazu beitragen (ebd. S. 635). Da eben auch nichtsprachliches Wissen eine Rolle spielt, wird in Analysen auch zunehmend visuelles Material im Sinne von ästhetischen Praktiken berücksichtigt, wobei bei der Inklusion von Visuellem insbesondere die Frage nach der performativen Umgestaltung bestehender Wissensordnungen durch visuelle Medien in den Vordergrund rückt (ebd. S. 633).

Somit spielen auch in dem Feld der Medien Diskurstheorien immer wieder eine zentrale Rolle. Medien fungieren dabei selbst als Dispositive, deren materiell-funktionale Eigenschaften und

soziale Bedingungen sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Kommunikationsprozessen strukturieren und regulieren (Flicker 2019, S. 494). Das Mediendispositiv wirkt damit machtvoll auf Prozesse der Selbst- und Fremdführung ein und umfasst sämtliche Inhalte, Formen der Repräsentation, institutionelle Kontexte, beteiligte Akteur*innen sowie die stilistische Gestaltung der medialen Kommunikation. In der heutigen Mediengesellschaft, welche durch ein „Zeitalter des Kamerabewusstseins“, wie Flicker es nennt, gekennzeichnet ist, prägen visuelle Medien zunehmend Vorstellungen vom Selbst und von anderen sowie von der Welt (ebd. S. 495).

Insbesondere im Hinblick auf Genderfragen zeigt sich vor diesem Hintergrund abermals, dass Geschlecht nicht als biologische Gegebenheit, sondern als diskursiv erzeugte Wissensordnung zu verstehen ist. Diese ist abhängig von historischen und sozialen Kontexten, wobei hegemoniale Bedeutungszuschreibungen als Resultat von Machtverhältnissen zu interpretieren sind. Eine kritische Analyse geschlechtlicher Repräsentationen zielt daher in diesem Kontext meist darauf ab, die Konstruiertheit geschlechtlicher Wahrnehmungsweisen sichtbar zu machen und deren strukturierende Wirkung auf die soziale Wirklichkeit offenzulegen (Kirchhoff 2023, S. 224–225).

In der anschließenden Analyse sollen mit diesen diskurstheoretischen Hintergründen mittels der Segmentanalyse nach Breckner die ästhetischen Darstellungsformen von queeren Künstler*innen betrachtet werden, wobei geschaut wird, durch welche Elemente gegen oder auch im Sinne genderbezogener Normen gearbeitet wird und auf welche Genderdiskurse dabei verwiesen wird. In diesem Sinn geht es auch um die Suche nach ästhetischen Darstellungsmechanismen, durch welche potentielle Räume für Handlungsmöglichkeiten geschaffen werden, bestehende Herrschaftsstrukturen sichtbar gemacht werden und durch welche ästhetische Techniken Umdeutungen von Sinnzuschreibungen vorgenommen werden (Groß; Wehr 2018, S. 143).

5. Methoden

In der anschließenden Analyse werden drei Konzertfotos betrachtet, auf welchen offen queere Künstler*innen zu sehen sind. Die Wahl fiel auf Konzertfotos, da diese als expressive Momente des Sich-Zu-Sehen-Gebens gelten, in welchen sich die Künstler*innen direkt vor Ort einem Publikum präsentieren (Peglow 2013, S. 127–128). Konkret ausgewählt wurden dann relativ junge Band *The Menstrual Cramps* um die aktuelle Szene in den Blick nehmen zu können, gefolgt von Laura Jane Grace, eine der bekanntesten queeren Personen aus einer etablierten Band der Punk-Szene, um anschließend dann wieder auf die unbekanntere Band *Pollyanna* einzugehen. Bei der Auswahl wurde versucht verschiedene queere Identitäten zu behandeln, wie durch die Inklusion einer queer feministischen Band, einer transsexuellen Person und non-binäre Personen.

Für die Analyse wurde Bildmaterial herangezogen, auf welchem Personen zu sehen sind, da der Kern des Forschungsinteresses auf der ästhetischen Seite der Darstellung von Gender liegt und dieses zumal als stark geprägt von visuellem Wissen verstanden werden kann (Flicker; Zehenthofer 2021). Bei dem zu analysierenden Material handelt es sich zudem um Fotos, welche online gefunden wurden, was bedeutet, dass es sich um bereits existierende Bilder handelt und nicht um welche, die im Laufe des Forschungsprozesses erzeugt wurden. Da die Forschungsfrage sich auf aktuell aktive queere Musiker*innen bezieht, wurden Fotos zwischen den Jahren 2024 und 2025 gewählt, um möglichst aktuelles Material zu untersuchen und die momentanen Ausdrucksformen der Künstler*innen in den Blick nehmen zu können.

Grundlegend wird bei der Analyse an Methoden der visuellen Soziologie angeschlossen, wobei Bilder als Form eines Diskurses und als symbolische Form der Kommunikation verstanden werden. Dabei geht es um das Herausarbeiten von soziokulturellen Deutungsmustern sowie von Deutungsmacht, wobei Bilder als diskursive Sinnstiftungsagenturen angesehen werden (Geimer 2021, S. 437–438). Vor dem Hintergrund einer Fokussierung auf Gender wurden die untersuchten Bilder und die einzelnen Elemente in diesen als Repräsentationssysteme betrachtet, wobei diese als Zeichensysteme aufgefasst werden, welche das Bezeichnete auch symbolisch hervorbringen und nicht nur abbilden (ebd. S. 442–443). Bei der Analyse der Bilder wurde dann konkret mit der Segmentanalyse von Breckner (2010) gearbeitet, um einzelne Elemente innerhalb der Bilder in den Fokus nehmen zu können, aber auch um die Wirkung dieser im Bildganzen und in Bezug zu den jeweiligen Kontexten zu betrachten. Weiters wurde diese Methode gewählt, da es hier um das Bilden von verschiedenen Lesearten und um Hypothesen ausgehend, was gerade auch bei der Betrachtung von Queerness den Blick für

verschiedene Blickwinkel öffnen soll (Breckner 2012, S. 17). Das genaue Vorgehen dieser Methode wird in der Folge noch genauer beschrieben. Das Ziel der Analyse ist es, die ästhetischen Formen der Darstellung bezüglich Gender herauszuarbeiten und auch zu fragen, wie und ob Bilder normative Vorstellungen von Geschlecht in diesen Beispielen reproduzieren oder subvertieren werden. Es soll folglich auch um eine Analyse zwischen genderbezogenen visuellen Codes und Genderdiskursen gehen.

Bevor auf all diese Punkte in den konkreten Analysen eingegangen wird, kann jedoch allgemein gefragt werden, welche Bedeutungen und Rollen Bildern in der Soziologie zukommen. Bilder spielen in der Soziologie etwa ab dem 19. Jahrhundert eine Rolle, auch wenn visuelle Methoden in diesem Feld bislang eine vergleichsweise marginale Stellung als Analysemethode einnehmen, etwa verglichen mit textbasierten Methoden. Dennoch heben Hoggenüller und Raab auch Arbeiten der klassischen Soziologie hervor, welche sich bereits mit Bildern oder Visualität beschäftigen. Beispielsweise beschreiben sie, wie sich Simmel mit Karikaturen, der Rahmenanalyse, mit sehsinnkunstsoziologischen Ansätzen oder auch mit der Soziologie der Sinne, und so auch mit dem Auge, auseinandersetzte (Hoggenmüller; Raab 2022, S. 1583). Und auch Bourdieu beschäftigte sich neben teilnehmenden Beobachtungen mit Fotografien für seine Studie „Die feinen Unterschiede“ (ebd. S. 1584). Weiters nahm auch Goffman die Symbolisierungsfähigkeit von Bildern in den Blick, wenn es um die Darstellung und Vermittlung von sozialem Sinn geht. Dabei lag der Fokus auf der alltäglichen Reproduktion von Stereotypen der medialen Inszenierung von Geschlechterunterschieden in der Konsumwerbung. Bilder werden hier als visuelle Verdichtungen strukturell bedeutender Sozialbeziehungen gesehen (ebd. S. 1585). Zudem fanden gerade Fotografien Eingang in die empirische Sozialforschung, oftmals als Anschauungs- oder Legitimationsmaterial (ebd. S. 1583).

Ab dem 20. Jahrhundert kam es dann zu einem bemerklichen Anstieg an Bildern in fast allen Lebensbereichen, weshalb ab dann auch von einer visualisierten Gesellschaft gesprochen wird (Flicker 2019, S. 491). Diese Expansion der Bilderwelten, wie es bei Flicker heißt, wird unter anderem durch technologische Innovationen wie dem Internet ermöglicht, wobei Fotos und Videos, gerade auch im Kontext digitalisierter Kommunikation, an Bedeutung gewinnen. Dieser Entwicklung folgend erlangt auch visuelles Material als eigener Untersuchungsgegenstand innerhalb der soziologischen Forschung einen zentraleren Stellenwert (Hoggenmüller; Raab 2022, S. 1581).

Auch hier liegt weiterhin die Annahme zugrunde, dass menschliches Zusammenleben in einer sozialen Ordnung ein Leben in Symbolen ist und dass menschliche Wirklichkeiten stets durch Bilder geprägt sind (Hoggenmüller; Raab 2022, S. 1581). Bilder sind in diesem Sinn auch mediale Träger und Vermittler von Sinn, wobei es um die Herstellung, Stabilisierung, Veränderung oder Vorstellung von persönlichen und kollektiven Identitäten, von gesellschaftlichem Wissen, von Normen und Werten oder der sozialen Wirklichkeit gehen kann. Diese werden durch Bilder aber nicht nur repräsentiert oder vermittelt, sondern auch konstruiert und aktiv gestaltet, so die Annahme, welche unter anderem bei Hoggenmüller und Raab gefunden wird (ebd. S. 1582). In diesem Sinn sollen Medien Vorstellungen bezüglich sozialer Ordnung transportieren und, laut Flicker, in einem weiteren Schritt der Gesellschaft auch als eine Institution der visuellen Selbstbeobachtung und der Selbstbeschreibung dienen (Flicker 2019, S. 486). Bei Analysen von visuellem Material geht es somit nicht nur um die Erkundung des individuellen Sinnverstehens, sondern darüber hinaus um kollektiv geteilte visuelle Praktiken (ebd. S. 491). Eine weitere Annahme, welche visuelle Analysemethoden auszeichnet, ist, dass Bilder eine eigenständige kommunikative Qualität besitzen und auch Aspekte abseits des Sprachlichen behandeln können. Denn, während sprachliche Kommunikation linear und sukzessiv erfolgt, zeichnen sich Bilder zudem durch Simultanität und präsentative Symbolik aus. Visuelle Wahrnehmung erfolgt demnach zugleich simultan und sukzessiv, das heißt, obwohl ein Bild auf einen Blick erfasst werden kann, entfaltet sich seine Bedeutung oft erst durch die sequentielle Erschließung einzelner Elemente im Verlauf der Betrachtung. So soll eine Art der Vermittlung von Bedeutung ermöglicht werden, die sprachlich nur schwer oder gar nicht auszudrücken ist (Hoggenmüller; Raab 2022, S. 1587). Bei all dem sollte aber auch stets mitgedacht werden, dass Bilder nicht nur einen Einfluss auf die Wahrnehmung haben und kulturelle Sehtraditionen beeinflussen, sondern, dass die konkreten Darstellungsweisen in Bildern auch kulturell geprägt und so auch konstruiert sind (Burri 2008, S. 345).

In diesem Feld bietet die visuelle Soziologie verschiedene methodisch-analytische Zugänge zur Analyse von Bildmaterial, die jeweils auf eigenen theoretischen Prämissen hinsichtlich des ikonischen Potentials von Bildern zur Sinnstiftung und -vermittlung beruhen. Im Zuge dieser Arbeit wurde aus bereits angeführten Punkten, wie das Bilden von unterschiedlichen Lesearten und Hypothesen, die Segmentanalyse nach Breckner (2010) für die Analyse gewählt. Dieser Zugang und die einzelnen Analyseschritte sollen in Folge nun näher beschrieben werden.

5.1. Segmentanalyse nach Breckner

Die Segmentanalyse nach Breckner erfolgt zur Analyse von fixierten Bildern mittels eines symbol- und bedeutungstheoretischen Ansatzes (Breckner 2012, S. 145), welcher auf der Annahme basiert, dass Bilder als eine spezifische menschliche Symbolisierungstätigkeit verstanden werden können, wodurch Grundlagen der sozialen Welt konstituiert werden (Breckner 2010, S. 51). Folglich werden Bilder als in soziale Welten eingebettet aufgefasst, wo sie verschiedene Funktionen erfüllen können, wie etwa in der Wirkung eines Zeichens, eines Symbols, als ein subjektiver oder kollektiver Erinnerungsspeicher oder als Diskursgeneratoren (ebd. S. 31). Ein Ziel dieser Methode ist es somit den Beitrag von Bildern zur Konstitution sozialer Ordnung und Verhältnissen analytisch zu erfassen (Breckner 2012, S. 163) und zu fragen, welche Rolle Bilder für die Gestaltung der sozialen Welt spielen (ebd. 151).

Um diesen Fragen nachgehen zu können, erfolgt das Vorgehen der Segmentanalyse von Breckner schrittweise (Breckner 2012, S. 151), da die Annahme besteht, dass bildlicher Sinn durch das Verfolgen der Strukturierung entlang des Wahrnehmungsprozesses nachvollziehbar gemacht werden kann (Breckner 2003, S. 41). Dies beruht auf der Annahme, dass bildlicher Sinn aus innerbildlichen Zusammenhängen, sprich die Komposition, und durch außerbildliche Referenzen, die Kontexte, entsteht (Breckner 2010, S. 290) und sich zudem als gestalthaft und organisiert zeigt. Somit soll auf die sukzessive und zugleich simultane Wahrnehmung eingegangen werden können, wodurch für Breckner der bildliche Sinn generiert wird (ebd. S. 47).

Die anschließenden Analysen erfolgten nun unter Berücksichtigung der folgenden Arbeitsschritte der Segmentanalyse (2010).

In einem ersten Schritt geht es um die Dokumentation der Wahrnehmungsprozesse und der ersten Eindrücke des gesamten Bildes. Sprich, es geht darum, festzuhalten, auf welche Elemente sich die Aufmerksamkeit zuerst richtet und wie der Blick über das Bild wandert oder springt (Breckner 2010, S. 287). Dies kann auch dabei helfen, einzuschätzen, welche Elemente voneinander unterschieden oder als zusammenhängend wahrgenommen werden, ein Schritt, welcher später bei der Bildung der Segmente hilfreich sein kann. Weiters werden Aspekte bezüglich der Bildgestaltung festgehalten, wie etwa eine Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund, eine Festlegung des Bildmittelpunktes, der Perspektive, der Größenverhältnisse, Achsen, Kontraste, Lichtverhältnisse oder auch der Farbgebung. Die Aufgaben in diesem ersten Schritt beziehen sich somit auf ein Erfassen der sukzessiven wie auch der simultanen Bildwahrnehmung und sollen als eine Grundlage für die spätere Bestimmung der Segmente

dienen. Im Mittelpunkt stehen dabei die Beschreibungen des Abgebildeten und es werden noch keine Interpretationen vorgenommen. Jedoch können erste persönliche Reaktionen und Eindrücke bezüglich des Dargestellten festgehalten werden (ebd. S.288–289).

In dem darauffolgenden Schritt dreht es sich dann um die Interpretation der einzelnen Bildsegmente und deren Zusammenhänge, wobei auf symbolische, indexikalische, ikonografische und ikonologische Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge eingegangen wird. Dabei werden einzelne Segmente, welche auf der Grundlage des ersten Schritts gebildet wurden, unabhängig von dem Bildganzen betrachtet. In diesem Schritt geht es darum, mittels Interpretation einzelner Elemente und stilistischer Darstellungsformen der jeweiligen Segmente symbolische Thematisierungspotentiale dieser herauszuarbeiten. Dazu können auch räumliche, örtliche und zeitliche Reverenzen herangezogen werden, wozu Hinweise etwa in Kleidung, Accessoires oder abgebildeten Gegenständen gefunden werden können. Weiters besteht auch die Möglichkeit, angedeutete Bewegungsansätze in der Pose, das Andeuten von Richtungen oder Handlungszusammenhänge näher zu betrachten sowie szenisch spezifische soziale Situationen, etwa durch Gestik und Mimik zu untersuchen (Breckner 2010, S. 290–291). In diesem Sinn geht es um ein abduktives Bilden von Leseweisen, Hypothesen und Folgehypothesen, wobei auch auf Widersprüche in der Abbildung hingewiesen werden kann oder Hypothesen wieder verworfen werden können. In diesem Schritt wird also gefragt, welche Sichtweisen, Deutungen und latente Inhalte durch spezifische Mechanismen der Darstellung eröffnet, realisiert oder abgebrochen werden, als auch welche ergänzenden oder kontrastierenden Bedeutungspotentiale eröffnet werden (ebd. S. 289).

Das Gesamtbild wird dann wieder in dem dritten Schritt in den Blick genommen, wenn es um die Analyse der kompositorischen Struktur des Bildfeldes geht. Hier wird gefragt, welche Botschaften durch die Zusammenhänge der einzelnen Segmente im Bildganzen für welches Publikum in welchem Kontext sichtbar gemacht werden und durch welche kompositorischen Strukturen des Bildes dies bewerkstelligt wird. Dafür werden beispielsweise Aspekte wie die räumliche Perspektive, die Rolle und Position der Kamera oder die Feldlinien in die Interpretation inkludiert, wobei auch gefragt wird, welche Botschaften durch die dargestellten kompositorischen Bezüge sichtbar gemacht oder verborgen werden. Es kann also gesagt werden, es geht um die Strukturierung der Gesamtgestalt des Bildes und um das Herausarbeiten von plausiblen ersten Interpretationsergebnissen (Breckner 2010, S. 291).

In dem vierten Schritt steht dann die Rekonstruktion der sozialen Entstehungs-, Aufbewahrungs- und Verwendungszusammenhänge im Mittelpunkt. Sprich, es geht um Fragen

wie um den Entstehungskontext, die Aufbewahrung, Verwendung, Rezeption oder den Gebrauch des Bildes. Weiters kann hier noch gefragt werden, wer dieses Bild in welchen sozialen Zusammenhängen zu sehen bekommt und mit welchen potentiellen Intentionen es auf diese bestimmte Weise gezeigt wird. Der Kontext wird erst an dieser Stelle des Prozesses inkludiert, damit die bisherigen Interpretationen so wenig wie möglich durch Hintergrundwissen beeinflusst oder geleitet werden und Lesearten auch abseits des Kontextes gebildet werden können (Breckner 2010, S. 292).

Anschließend geht es um die Formulierung einer zusammenfassenden Interpretation der Gesamtgestalt des Bildes und der Frage, wie durch das Bildmaterial für welches Publikum eine Botschaft gesendet wird und in welchem medialen Kontext diese sichtbar gemacht wird. Dies bedeutet auch das Formulieren von Hypothesen und Lesearten bezüglich manifester und latenter Thematisierungen und deren Bedeutungsfunktionen. Danach kann noch in einem letzten Schritt eine Einbettung in theoretische Bezüge erfolgen, jedoch sollen diese nicht erst an dieser Stelle neu eingeführt werden, sondern das theoretische Wissen sollte stets im Verlauf der Analyse mitgedacht werden und kann auch schon in den vorigen Schritten angeführt werden (Breckner 2010, S. 293).

Bei diesem Vorgehen bestehen selbstverständlich auch Herausforderungen, welche beachtet werden müssen. Dazu zählt beispielsweise der Übergang von einer Beschreibung ohne Interpretationen hin zu einer analytischen Interpretation der Bildwahrnehmung. Eine weitere Schwierigkeit kann eine Übersetzung der visuellen Wahrnehmung in eine sprachliche Form sein, eine Herausforderung, welche tief verwoben ist mit visuellen Methoden im Allgemeinen (Breckner 2012, S. 145).

Bevor nun die drei Bildbeispiele näher betrachtet werden, muss noch angemerkt werden, dass diese Analysen nicht für die ganze diverse Szene der queeren Punkcommunity stehen können und hier lediglich einzelne Momente betrachtet werden können. Somit handelt es sich um eine Momentaufnahme, welche zwar die Inszenierung der Personen zeigt, aber nicht allgemein für die gesamte diverse Szenen stehen kann (Groß; Wehr 2018, S. 154). Weiters muss noch hervorgehoben werden, dass bei der anschließenden Analyse nicht alle Lesearten schriftlich in dem Fließtext festgehalten wurde, sondern aufgrund der gewählten Fragestellung, besonders Hypothesen und Interpretationen zu Gender gebildet wurden, welche dann auch im Text verschriftlicht wurden.

6. Analyse

6.1. The Menstrual Cramps



Abbildung 1: Gesamtbild 1

Auf dem Bild sind drei Personen in einem künstlich beleuchteten Innenraum zu sehen. Die Personen sind aus einer Untersicht zu sehen, wobei sich zwei der drei Personen im linken Bildrand befinden, was dazu führt, dass der Blick auf diesen Bildbereich gezogen wird. Das Licht ist in Orange gehalten und die Lichtquellen, eine Reihe kleiner Lampen, befinden sich im oberen linken Bildbereich. Die rechte Bildhälfte ist im Vergleich dunkel und erscheint in schwarzen bis grünlichen Tönen (Abbildung 1).



Abbildung 2: Segmente, Bild 1



Abbildung 3: Blickfolge, Bild 1

Als Erstes zieht die Person, welche am nächsten zu der Kamera steht, den Blick auf sich. Sie ist leicht links der Bildmitte platziert, nimmt den meisten Raum in dem Bild ein, steht der*dem Bildbetrachter*in am nächsten und ist scharf zu sehen. Weiters nimmt die Person viel Platz in

dem Bild ein, da sie sich mit gespreizten Beinen, welche auf diesem Bild zirka bis zu den Knien zu sehen sind, platziert und dazu noch den linken Arm nach vorne, sprich in den rechten Bildrand, austreckt und mit dem Zeigefinger auf etwas deutet. Weiters kommt noch hinzu, dass diese Person vor einer weißen, hellen Lichtquelle steht, welche sich kegelförmig von dem linken Bildbereich in den rechten, zusammen mit dem ausgestreckten Arm, erstreckt. Dies führt dazu, dass der Blick auf diesen Bereich gezogen wird. Mit der rechten Hand wird ein Mikrofon direkt vor den Mund gehalten, wodurch dieser verdeckt wird. Durch die leicht zurückgelehnte Körperhaltung und dem Mikrofon vor dem Mund ist das Gesicht hier verhältnismäßig klein und weniger detailreich zu sehen. Ersichtlich ist aber oranges Make-up um die Augen. Auch die Haare erscheinen in dem Licht orange und scheinen von dem Kopf abzustehen. Weiters sind einige Tattoos zu sehen. Eines jeweils an den Oberschenkeln, über und an den Knien und eines seitlich an der Hand, mit welcher das Mikrofon gehalten wird. Die Person trägt eine anliegende kurze schwarze Hose und ein bauchfreies oranges Netzborteil, welches einen Blick auf die Brüste zulässt, wobei die Nippel mit einem schwarzen X abgeklebt sind (Abbildung 2).

Als Nächstes richtet sich der Blick auf eine Person im rechten Bildteil. Sie befindet sich weiter hinten als die zuvor beschriebene Person und ist somit von Kopf bis Fuß zu sehen. Diese Person ist ebenfalls scharf zu sehen, aber erscheint durch die Platzierung weiter hinten im Raum kleiner als die erste Person und steht außerdem in einem dunklen Bereich des Bildes. Etwa hüfthoch hängt, mit einem Gurt um die Schulter gebunden, ein weißer E-Bass, welcher von einer Hand an dem Hals des Instruments und mit der anderen am Korpus gehalten wird. Die Person steht aufrecht, ist fast frontal zu der Kamera gerichtet, hält den Kopf leicht schräg zu der Bildmitte und deutet mit ihrem linken Bein einen Schritt nach vorne an. Weiters trägt die Person eine kurze orangene Hose oder einen Rock, dies ist durch die Platzierung des Instrumentes nicht erkennbar, eine schwarze Netzstrumpfhose, schwarze Stiefel, schwarze kniehohe Socken mit weißen Streifen am oberen Rand und ein weites schwarzes T-Shirt, unter welchem ein schwarzes Netzborteil bis zu den Unterarmen zu sehen ist. Auf dem Shirt ist eine orange Schrift zu sehen, welche jedoch von den langen braunen Haaren, welche circa bis zu den Brüsten reichen, überdeckt wird und somit hier nicht lesbar ist. Eine Haarsträhne hängt dieser Person über eine Gesichtshälfte, weshalb auch hier das Gesicht nicht gut erkennbar ist. Jedoch ist oranges Make-up zu sehen und es ist erkennbar, dass der Mund leicht geöffnet ist. Zudem trägt sie eine enge schwarze Kette um den Hals und hat schwarz lackierte Fingernägel (Abbildung 2).

Links hinter der Person, welche hier am präsentesten zu sehen ist, ist leicht verdeckt ein weißes Schlagzeug zu sehen, hinter welchem verschwommen eine weitere Person erkennbar ist. Diese befindet sich von den hier abgebildeten Personen am weitesten hinten und ist nur bis zum Bauch zu sehen, da sie am Schlagzeug sitzend von diesem verdeckt wird. Weiters ist nur der rechte Arm der Person zu sehen, da der andere von der vorne stehenden Person verdeckt wird. Der sichtbare Arm wird leicht abgewinkelt nach oben gehalten und in der Hand ist ein Drumstick zu sehen. Es ist auch erkennbar, dass die Person eine knielange schwarze Hose trägt sowie ein weites oranges Oberteil, ebenfalls mit einer unlesbaren Aufschrift, hier aber aufgrund der Unschärfe unerkennbar, sowie eine orangene Kappe, die nach hinten gedreht wurde. Die braunen Haare sind etwa schulterlang, es ist oranges Make-up um die Augen zu erkennen und die Person scheint Ohrringe zu tragen. Das Gesicht ist jedoch nur schwer zu erkennen, einerseits wegen der Unschärfe und andererseits wegen der Größe der Person im Bild. Jedoch kann ausgemacht werden, dass die Person die Zähne zusammenkneift. Grundsätzlich sitzt sie leicht seitlich gedreht zu der Kamera (Abbildung 2).

Die drei abgebildeten Personen befinden sich in einem Innenraum, welcher aus dem rechten oberen Bildrand durch eine Reihe an kleinen Lampen orangefarben beleuchtet wird. Am Boden sind einige Kabel zu sehen, wovon einige an den Instrumenten befestigt sind. Weiters sind im Hintergrund sowie abgeschnitten am rechten Bildrand Mikrofonständer und ein weiteres Mikrofon zu sehen als auch ein schwarzer Verstärker. An der Decke befinden sich Schalldämpfungen aus Schaumstoff und der schwarze Boden ist ebenfalls teilweise noch im Bild erkennbar. Der Gesamteindruck ist ein energiegeladener und dynamischer, was besonders durch den Lichtkegel, die Perspektive und die Pose der vorne stehenden Person zustande kommt. Weiters wird das Bild geeint durch die Farben Schwarz, Orange und Weiß. Dies lässt das Bild durchgeplant und die Personen als eine Einheit erscheinen (Abbildung 1).

Segment 1



Abbildung 4: Segment 1, Bild 1

Wie bereits angesprochen sticht die Person mit dem Mikrofon als erstes ins Auge, einerseits durch die Nähe zu der Kamera und die platzeinnehmende Pose, was dazu führt, dass dieses Segment das Größte ist. Weiters erregt auch die Signalfarbe Orange, welche hier in diesem Segment prominent vertreten ist, die Aufmerksamkeit, sowie die fast mittige Positionierung des Segments und die Wahl einer Untersicht, wodurch die Person überlegen wirkt. Folglich kann gesagt werden, dass sie sich durch ihre Inszenierung den Platz nimmt und sich so dominant darstellt. Dies lässt die Person selbstbestimmt wirken, sowie fordernd, bis fast aggressiv, etwa aufgrund der ausgestreckten Hand und dem Zeigen mit dem Finger (Abbildung 1).

Das Spreizen der Beine kann neben der Standhaftigkeit und Selbstbestimmtheit auch als sexuell aufgeladen interpretiert werden, gerade auch unter Berücksichtigung des Zeigens der nackten Brüste durch das Netzborteil oder durch das Zeigen von nackter Haut um den Bereich des Bauches. Ein Blick, welcher auch ermöglicht wird durch die zurückgelehnte Pose und das kurze Oberteil. Sprich, nicht nur die Kleidung alleine, sondern gerade auch in Kombination mit der Körperhaltung ermöglichen diesen sexualisierten Eindruck. Durch diese Inszenierung, wie die Wahl eines Netzborteils und die markante Pose, kann angenommen werden, dass dieser Eindruck hier beabsichtigt von der Person hervorgerufen wird. Somit kommt es zu einer bewussten und aktiven Zurschaustellung von Sexualität, ein Thema, welches als ein Tabu in öffentlichen Kontexten ist und somit als ein Schockmoment interpretiert werden kann. Besonders spielt hier auch das Zeigen der Brüste durch das Netzborteil, samt der Wahl, keinen BH zu tragen, eine Rolle. Jedoch wurden die Nippel abgeklebt, was entweder an Zensuren in pornografischen Darstellungen denken lässt oder auch als ein Bruch mit voyeuristischen Erwartungen interpretiert werden kann. Denn wie auch durch das Netzborteil wird der Blick auf die nackte Haut zugelassen, jedoch bleibt ein ungehinderter Blick auf den komplett nackten

Körper verwehrt. Es ist also kein direkter Blick möglich und es wird mit Elementen des Zeigens und des Verbergens gespielt. Folglich kontrolliert die Person auch den Blick auf den eigenen Körper. Das Zukleben der Nippel lässt zudem vermuten, dass, auch wenn die Person so wirkt, als würde sie sich damit wohlfühlen die Brüste zu zeigen, das Zeigen der Nippel möglicherweise dennoch in diesem Kontext ein Tabu darstellt. Weiters kann das Überkleben, neben dem Bruch mit den Erwartungen des Voyeurismus oder der Konventionen des Umfelds, auch ein Hinweis auf Scham sein oder auch aufgrund von körperlichem Wohlbefinden vorgenommen worden sein, etwa wegen potentieller Reibung an dem Oberteil. Dennoch scheint die Person sich wohl und sicher zu fühlen, in diesem Umfeld nackte Haut zu präsentieren, auch an sexualisierten Körperstellen wie der Brust oder dem Bauch. In diesem Kontext kann auch noch angemerkt werden, dass diese Körperstellen meist mit klassischen Bildern von Weiblichkeit und weiblicher Sexualität verbunden werden. Dazu kommt noch, dass sich durch die Signalfarbe Orange der Blick auf die Kleidung und somit diese Körperstellen richtet. Jedoch wird ein normativ passiver Eindruck weiblicher Sexualisierung durch die Pose gebrochen. Es kann auch angenommen werden, dass die Person sich bewusst dafür entschieden hat, diese Körperteile zu zeigen, um ein Hinschauen herauszufordern, um genau dann mit Normen von passiver Sexualisierung zu brechen und so Irritation hervorzurufen (Abbildung 4).

Somit ergeben sich durch Pose und Kleidung einerseits Eindrücke der Sexualisierung, was nicht nur durch das Zeigen von nackter Haut zustande kommt, sondern auch durch das Spreizen der Beine, oder durch das Zurücklehnen des Körpers, wodurch die Hüfte und der Bauch nach vorne gedrückt und der Kopf und damit das Gesicht in den Hintergrund rücken und weniger gut erkennbar sind. Jedoch kann eben durch die platzeinnehmende Pose und die offensive Darstellung sexualisierbarer Merkmale auch eine selbstbewusste und herausfordernde Darstellung dieser herausgelesen werden (Abbildung 4).

Das Mikrofon nahe am Mund kann darauf verweisen, dass die Person gerade im Begriff ist, zu sprechen oder zu singen, möglicherweise an ein größeres Publikum gerichtet, da eine Verstärkung der Lautstärke der Stimme erwünscht ist. In diesem Sinn kann auch angenommen werden, dass es sich um eine öffentliche Art der Kommunikation handelt, wobei die hier abgebildete Person in einer lauten Sprecher*innenposition vorzufinden ist. Weiters wird das Mikrofon mit der Hand gehalten und befindet sich nicht auf einem fixierten Mikrofonständer, was vermuten lässt, dass sich die Person frei bewegen will. Dies legt auch die Vermutung näher, dass sie im Begriff ist, zu singen, und nicht etwa eine Rede vorzutragen, da dies möglicherweise ein Hinweis auf Bewegung, wie Tanzen, sein kann. Ebenfalls kann durch die Möglichkeit der

freien Bewegung gesagt werden, dass so der Person noch weiter die Chance geboten wird, Platz einzunehmen und sich aktiv zu bewegen (Abbildung 4).

Ein weiterer Hinweis auf Kommunikation und Interaktion stellt der nach vorne ausgestreckte Arm samt ausgestrecktem Zeigefinger dar. Dies lässt die Person zudem abermals mehr Raum in dem Bild einnehmen und dynamisch erscheinen. Durch diese energische und direkte Pose wird auch der Eindruck einer Bewegung hervorgerufen und die Aufmerksamkeit zieht sich auf diese. An wen oder was sich die Geste richtet ist zu diesem Zeitpunkt der Analyse noch unklar. Sie wirkt jedoch einerseits direkt ansprechend, anklagend oder etwas Bestimmtes hervorhebend. Generell kann aber festgehalten werden, dass durch diese Geste ein direkter Bezug und eine Interaktion angedeutet werden. Weiters kann vermutet werden, da die Person leicht von der Kamera weggedreht ist und die ausgestreckte Hand auch an dieser vorbeigeht, dass die Inszenierung nicht primär für das Foto ist, sondern sich an etwas anderes richtet (Abbildung 4).

Aus alldem kann angenommen werden, dass die Person in dem Kontext einer Aufführung agiert und sich hier in einer lauten Sprecher*innenposition, wahrscheinlich als ein*e Sänger*in, befindet. Aufgrund der Pose und der Möglichkeit der freien Bewegung kann zudem eine energiegeladene Situation vermutet werden. Auch scheint es sich um eine Situation zu handeln, in welcher Kleidungsweisen, welche im Alltag meist nicht zu sehen sind, wie das Netzborteil, wodurch die Brüste zu sehen sind, entweder akzeptiert sind oder auch bewusst als Element der Irritation und des Schocks eingesetzt werden (Abbildung 4).

Bezüglich der Farbgebung sticht heraus, dass die Person neben dem orangen Oberteil auch noch orangenes Make-up um die Augen trägt, was als weiblich konnotiert aufgefasst werden kann. Abermals kann angemerkt werden, dass dieses grelle Orange als eine Signalfarbe einerseits die Aufmerksamkeit auf sich zieht und andererseits auch unnatürlich wirkt. Die Person hat sich also dafür entschieden, auffälliges Make-up zu tragen, welches offensichtlich als eine künstliche Dekoration des Körpers zu erkennen ist. Auch die Haare erscheinen auf diesem Bild orange. Die Frisur ist durch die Perspektive und die Haltung der Person nicht gut zu erkennen, jedoch scheinen die Haare nach hinten gebunden zu sein und etwas vom Kopf abzustehen. Sollten die Haare orange sein, dann kann vermutet werden, dass diese gefärbt sind und zusammen mit dem Make-up ein auffälliges und künstliches Gestalten des eigenen Aussehens bedeuten, welches außerhalb des „Natürlichen“ liegt, ein Hinsehen provoziert und die Person visuell herausstechen lässt. Somit kann vermutet werden, dass die Person das Erregen von

Aufmerksamkeit herausfordert und sich nicht unscheinbar machen will. Somit kann dies als eine visuelle Herausforderung und Provokation gesehen werden (Abbildung 4).

Präsent im Bild und besonders durch das Tragen einer kurzen Hose hier gut sichtbar sind mehrere Tattoos auf den Oberschenkeln und den Knien. Diese Sichtbarmachung scheint keine beiläufige Begleiterscheinung zu sein, sondern eine gezielte öffentliche Darstellung. Somit erscheinen die Tattoos nicht nur als dekorative Elemente, sondern als tief in den Körper eingeschriebene Narrative, die feministische, queere und subkulturelle Bedeutungen transportieren, welche hier bewusst zur Schau gestellt werden (Abbildung 4).



Abbildung 5: Tattoos, Bild 1

Eines der größeren und auffälligsten Tattoos befindet sich auf dem Oberschenkel der Person. Es zeigt einen nackten Oberkörper einer stilisierten Person mit sichtbaren Brüsten, einem Bart, einem Cowboyhut und einem Choker um den Hals. Die dargestellte Figur wirkt durch ihre langen Haare und die Brüste einerseits weiblich, gleichzeitig brechen der Bart und der Cowboyhut, welcher mit traditionell männlichen Rollenbildern verbunden werden kann, mit eindeutigen normativen Geschlechterzuschreibungen. Die Pose, wobei ein Arm hinter dem Kopf gehalten wird, wirkt einerseits verführerisch, andererseits erinnert sie an Inszenierungen, wie etwa aus dem Rodeo-Kontext. Auch wird dadurch Achselbehaarung sichtbar, was, wenn die Person weiblich gelesen wird, ein Bruch mit Erwartungen an Schönheitsideale sein kann und feministische Botschaften mit sich bringt. Diese bewusste Mischung aus weiblich und männlich gelesenen Attributen entzieht sich einer binären Geschlechterlogik und verweist stattdessen auf queere Identitäten. Verstärkt wird diese Lesart durch die auffällige, orangefarbene Schrift „Queer“ unterhalb der Brustpartie der abgebildeten Figur. Diese Beschriftung ist demnach farblich abgestimmt auf andere Elemente im Erscheinungsbild der tätowierten Person und verbindet sich somit mit dieser. Diese Farbwahl erzeugt somit nicht nur eine visuelle Verbindung, sondern auch eine symbolische Kohärenz zwischen körperlicher

Darstellung und politischer Botschaft. Folglich scheint sich die Schrift nicht nur auf die abgebildete Figur zu beziehen, sondern auch auf die Person selber. Es wirkt demnach so, als hätte sich die Person durch das Tattoo auch selber beschriftet, und die Botschaft wird für andere Menschen auf einen Blick erkennbar. Denn ist das Tattoo zu sehen, ist für andere Menschen auf einen Blick erkennbar, auch ohne mit der Person zu interagieren, womit diese sich identifiziert. Wie bereits erwähnt ist diese Tätowierung in dieser Inszenierung der Person präsent und scheint den Anspruch zu haben, sichtbar zu sein. Jedoch kann auch angemerkt werden, dass diese Stelle auch leicht durch etwas längere Kleidung verdeckt werden kann. Die tätowierte Person kann demnach auch einfach, je nach Kontext und Befinden, das Tattoo verbergen, was darauf verweisen könnte, dass dieses Tattoo nicht in jedem Kontext zur Schau gestellt wird. Hier wird es aber bewusst gezeigt und wird demnach zu einem Statement. Weiters kann auch durch die Entscheidung, sich das Wort „Queer“ zu tätowieren, ein starkes Zeichen der Zugehörigkeit, Verbundenheit und der Sicherheit gesehen werden, da es sich bei einem Tattoo, nicht wie bei Kleidung oder Accessoires, um eine dauerhafte Dekoration des Körpers handelt, welche auch unter die Haut geht und sich in den Körper einschreibt. Somit verweist diese Entscheidung auf Entschlossenheit bezüglich der eigenen Identität und ein Bekenntnis dazu. Die Person scheint also keine Angst zu haben, diese Botschaft dauerhaft auf dem Körper zu tragen und zu präsentieren (Abbildung 5).

Ein weiteres Tattoo, direkt über dem Knie und unter dem gerade beschriebenen Tattoo, zeigt den Schriftzug „Praised be,“, was eine religiös konnotierte Formulierung sein könnte. Dies würde eher auf traditionelle Werte und Vorstellungen verweisen, könnte sich aber auch auf das darüberliegende Tattoo der Figur mit dem Cowboyhut beziehen, was dann als ein ironischer subversiver Umgang mit religiösem Vokabular im Kontext von Queerness und Körperpolitik sein könnte. Direkt unter diesem Schriftzug befindet sich ein minimalistischer, trauriger Smiley, bestehend aus zwei Punkten und einem Strich (Abbildung 5). Dieser lässt durch seine Einfachheit an Punk-Ästhetiken und Slogans wie „No Future“ erinnert wodurch ein pessimistischer, gesellschaftskritischer Unterton mitschwingt (Wiedlack 2023, S. 240).

Auf dem anderen Bein, ähnlich platziert wie das zum Tattoo mit der Figur mit Cowboyhut, befindet sich ein stilisiertes Gesicht mit femininen Merkmalen wie geschminkte Augen, lange Wimpern und volle Lippen. Durch deren Darstellung mit vier Augen wirkt die Figur surreal was eine Irritation gewohnter Sehgewohnheiten erzeugt. Die Darstellung bricht mit gängigen Vorstellungen von Natürlichkeit und verweist möglicherweise auf eine queere Ästhetik, die Normen bewusst überschreitet und über körperliche Grenzen hinausgeht. Auf einer Seite des

Gesichts ist seitlich von dem Hals der Figur ausgehend eine wellige Linie abgebildet, welche sich nach oben zieht. Diese erinnert an Rauch und lässt generell das Bild weiter verschwimmen und surreal wirken. Die Verbindung mit Rauch und somit auch Feuer könnte auf Gefahr verweisen, was auch einen kämpferischen Subtext mitschwingen lassen kann. Auch unter diesem Tattoo ist ein Schriftzug zu erkennen. Es handelt sich um das Wort „Bitch“, wodurch möglicherweise die obere Figur beschrieben wird oder es könnte sich auf die tätowierte Person selbst beziehen. Dabei kann vermutet werden, wenn die körperliche Inszenierung der tätowierten Person hier miteinbezogen wird, dass es sich um eine Eroberung des Wortes handelt, um es Menschen zu nehmen, welche es als Schimpfwort verwenden, und es so zu entschärfen und konfrontativ selbst einzusetzen (Abbildung 5). Dies lässt an die Einnahme des Worts „Queer“ denken (Nault 2018, S. 6). Darunter ist auf dem Knie, wie auf dem anderen Bein, ein glückliches stilisiertes Gesicht aus zwei Punkten und einer Linie tätowiert. Dies erscheint als eine Ergänzung zu dem traurigen Gesicht und vermittelt den Eindruck entgegengesetzter Gefühlslagen, welche beide in der Lebenswelt der Person verankert zu sein scheinen. Auch lässt der glückliche Smiley das Wort „Bitch“ positiver erscheinen (Abbildung 5).

Ein weiteres Tattoo befindet sich auf der Seite der Hand, die das Mikrofon hält. Es zeigt das Symbol für Weiblichkeit (♀), welches auch als ein Zeichen des Feminismus zu interpretieren ist. Die Platzierung auf der Hand macht dieses Tattoo gut sichtbar beim Singen, gerade auch wenn ein Mikrofon gehalten wird. Somit kann spekuliert werden, dass die Platzierung dieses Tattoos bewusst gewählt wurde, um eine feministische Haltung offen zu kommunizieren, wenn die Person sich in der Position einer Sprecher*innenrolle befindet. Auch ist das Symbol besonders gut sichtbar, wenn die Hand zu einer Faust geballt wird, was eine kämpferische Konnotation verstärkt. Generell kann noch angemerkt werden, dass dieses Tattoo auf der Hand im Alltag wahrscheinlich am schwierigsten zu verdecken ist, was ein starkes Bekenntnis zu dem Symbol und seinen feministischen Bedeutungen vermuten lässt, welche die Person auch im Alltag offen hinaustragen will (Abbildung 5).

In der Gesamtschau lassen sich nahezu alle Tattoos als Ausdruck einer politisch motivierten Körpergestaltung verstehen. Sie markieren Zugehörigkeiten, etwa zur queeren oder feministischen Szene, formulieren Protest oder brechen mit normativen Vorstellungen von Geschlecht und Körper. Die Haut der Person fungiert damit zugleich als Projektionsfläche und Ausdrucksmittel von politischen Botschaften. Sie ist sowohl Trägerin von Bedeutungen als auch ein aktiver Ort der Selbstinszenierung und Widerständigkeit. Die Körperinszenierung der

dargestellten Person umfasst somit nicht nur Pose, Kleidung und Performanz, sondern wird auch wesentlich durch die sichtbaren Tattoos ergänzt, die sich als bewusst gewählte, permanente und öffentlich präsentierte Zeichen politischer und identitärer Positionierung lesen lassen (Abbildung 5).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die dargestellte Person durch ihre Körperhaltung und die Inszenierung einen aktiven und raumeinnehmenden Eindruck erweckt. Sie positioniert sich sichtbar und bewusst in einer sprechenden, dominanten Rolle, eine Position, welche mit hegemonialen Bildern weiblich konnotierter Körper selten verbunden wird. Diese Form der Selbstinszenierung markiert eine bewusste Verschiebung bestehender Geschlechternormen, indem feminisierte Ästhetik, wie etwa das Make-up, nicht mit Passivität oder Zurückhaltung, sondern mit Handlungsmacht und Präsenz verbunden wird. Dabei wird Femininität beispielsweise eben durch Make-up sichtbar gemacht, jedoch nicht durch Rückgriff auf Bilder „natürlicher“ Weiblichkeit sichtbar gemacht, sondern mittels einer schrillen Signalfarbe und überzeichneter Stilelemente (Abbildung 4). Dieser Bruch mit dem Bild des „natürlichen“ weiblichen Körpers verweist auf eine queere Lesart von Gender, wobei Geschlecht nicht als biologisch gegebene Tatsache inszeniert wird, sondern als eine gestaltbare, fluide und politische Praxis (Nault 2018, S. 30). Folglich kann dem Gedanken von Giesen folgend, die Annahme aufgestellt werden, dass der konstruktive Charakter von Geschlecht durch diese Art der Inszenierung offengelegt werden kann, wodurch bestehende Regeln zu Geschlecht aufgezeigt werden. Diese Sichtbarmachung soll dann ein Anstoß für potentiellen Wandel bieten (Giesen 2010, S. 25).

Gleichzeitig zeigt sich in der körperlichen Darstellung ein Spannungsverhältnis zwischen Selbstermächtigung und potenzieller Objektivierung. Das sichtbare Spiel mit Sexualisierung kann als Ausdruck einer selbstbewussten Aneignung des eigenen Körpers gelesen werden, dennoch lässt sich die Ästhetik nicht immer eindeutig von hegemonialen Repräsentationen des Körpers lösen, da diese eben gerade auch bewusst genutzt werden, um den Bruch mit Erwartungen zu erreichen. Diese traditionelle Leseart kann hervorgerufen werden durch die Fokussierung auf den Körper bei gleichzeitiger Unkenntlichkeit des Gesichts, was die Gefahr der Reproduktion objektivierender Blicke birgt. Somit kann die Aneignung traditionell sexualisierter Darstellungsformen einerseits ein Akt der Selbstermächtigung sein als auch als ein potentieller Moment der Reproduktion bestehender Machtverhältnisse verstanden werden. In Kombination mit der restlichen Inszenierung überwiegt jedoch der provozierende und selbstbestimmende Eindruck (Abbildung 4).

Segment 2



Abbildung 6: Segment 2, Bild 1

Im rechten Bildteil, räumlich weiter hinten und dadurch kleiner dargestellt, befindet sich eine weitere Person, welche unverdeckt und scharf erkennbar ist. Diese Person hat einen weißen E-Bass um die Schulter gebunden, wobei eine Hand den Hals des Instruments greift und die andere im Bereich des Korpus ist, was darauf schließen lässt, dass sie gerade im Begriff ist, auf dem Instrument zu spielen. Weiters hält diese Person ein Bein weiter vorne als das andere und der Fuß befindet sich leicht über dem Boden. Dies kann als eine weitere Andeutung einer Bewegung aufgefasst werden, was beispielsweise auf eine Dynamik während des Musizierens verweist, etwa in der Form von Tanzen. Weiters kann diese angedeutete Bewegung auch als ein Schritt weiter nach vorne in den Vordergrund aufgefasst werden, was die Person in der Folge präsenter in dem Bild verordnen könnte. Dieser Schritt würde auch eine Bewegung aus einer unsicheren und weniger sichtbaren Positionierung hin zu einer dominanteren und selbstbewussteren Darstellung bedeuten (Abbildung 1).

Im Allgemeinen wirkt die Person als aktiv eingebunden in die Herstellung von Musik, möglicherweise im Kontext einer Aufführung oder einer Probe. Folglich kann gesagt werden, diese Person befindet sich in einer aktiven Rolle und kann durch das Instrument, welches auch elektronisch verstärkt wird, von einem potentiellen Publikum gehört werden und mit diesem mittels Musik kommunizieren. Die Musik kann aber nicht nur ein auditives Mittel sein, um Aufmerksamkeit zu erlangen, sondern das Instrument kann auch durch die Größe und die weiße Farbe herausstechen und so den Blick auf die musizierende Person ziehen. Denn der Bass fungiert als ein heller Kontrapunkt im sonst eher dunkel gehaltenen Segment und lässt die Person insgesamt größer erscheinen. Somit kann behauptet werden, dass das Instrument dazu beiträgt, der Person eine zentralere Rolle im Bild zu geben. Folglich kann ihr so auf der akustischen Ebene Gehör und auf der visuellen Ebene Präsenz verschafft werden kann. Diese

visuelle Fokussierung wird auch durch die orangene kurze Hose oder den Rock unterstrichen, welche sich unter dem Bass befindet und ebenfalls als helle Signalfarbe den Blick fängt (Abbildung 6).

Die körperliche Haltung, Mimik und Gestik dieser Person vermitteln dabei eine komplexe Mischung aus Zurückhaltung und Präsenz. Der leicht geöffnete Mund kann etwa als fragend, nachdenklich sowie auch, gerade auch zusammen mit dem leicht geneigten Kopf, als verführerisch gedeutet werden. Neben der aufrechten Körperhaltung und dem Schritt nach vorne, welche als Zeichen von Selbstbewusstsein und dem Einnehmen von Platz gesehen werden können, erscheinen das Öffnen des Mundes und der nach Orientierung suchende Blick vergleichsweise sanft und zurückhaltend, wodurch ein uneindeutiger Gesamteindruck zwischen Aktivität und Sanftheit zustande kommt (Abbildung 6).

In Bezug auf die Kleidung wird der Eindruck der Uneindeutigkeit in dieser Person weiter verstärkt. Sie trägt ein weites, schwarzes T-Shirt mit orangenen Elementen, das sportlich und locker wirkt und durch die Weite keine eindeutige geschlechtliche Zuordnung an dem Oberkörper erlaubt. Unter dem Shirt ist ein Netzboberteil sichtbar, das sowohl eine modisch-stilistische Funktion erfüllt als auch eine Art spielerische Körperinszenierung darstellt, da es ein Spannungsfeld zwischen dem Wunsch nach Sichtbarkeit und dem Bedürfnis nach dem Verbergen des Körpers erzeugt. Der untere Teil des Körpers wird teilweise von dem Instrument verdeckt. Sichtbar sind jedoch neben einer orangenen Hose oder einem Rock eine Netzstrumpfhose und kniehoch schwarze Socken mit weißen Streifen, die gemeinsam den Eindruck einer „langen“ Kleidung erzeugen, obwohl es sich um jeweils kurze Kleidungsstücke handelt. Dadurch entsteht abermals ein visuelles Spiel zwischen dem Verbergen und dem Zeigen von nackter Haut. Die Haare der Person in diesem Segment sind lang, leicht wellig und eine Strähne hängt ihr vor einem Auge. Möglicherweise ist dies ein weiteres Spiel mit dem Verbergen oder die Person hat während des Spielens keine Zeit, sich die Haare aus dem Gesicht zu streichen, was die aktive Rolle der Musiker*in unterstreichen würde. Die langen Haare, das Make-up, die lackierten Fingernägel sowie die Kleidung, wie die kurze Hose oder der Rock und die Netzstrumpfhose, lassen zusammen einen femininen Eindruck aufkommen, wobei visuell hier kaum mit normativen Erwartungen gebrochen wird. Weiters trägt die Person auch einen schwarzen Choker um den Hals, was eine sexualisierte Konnotation mit sich bringt. Jedoch ist eben das subtile Spiel des Zeigens und Verbergens des Körpers anzumerken, welches sich besonders in dem weiten Oberteil und der Netzkleidung finden lässt, denn das weit geschnittene Oberteil bringt zudem einen geschlechtsneutralen Auftritt in diese Komposition

ein (Abbildung 6). Dieses Spiel zwischen Zeigen und Verbergen, wodurch keine eindeutige Botschaft gesendet wird, kann einen queeren Moment enthalten, wobei Uneindeutigkeit und ein Spiel mit Erwartungen gezielt zum Einsatz kommt um Aufmerksamkeit zu generieren (Giesen 2010, S. 27; Winter 2001, S. 122). Hierbei kann auch der Gedanke von Giesen wiedergefunden werden, wenn er beschreibt, dass in kulturellen Ausdrucksweisen ein Spiel mit dem Ungewissen eröffnet werden kann, wodurch Gefühle der Freiheit für die Individuen freigesetzt werden können (Giesen 2010, S. 34). Weiters lässt die Rolle der Musiker*in die Person aktiv und präsent wirken, was mit klassischen passiven Bildern der Weiblichkeit auf der Bühne bricht (Abbildung 6).

Zusammen mit der Person in dem ersten Segment betrachtet wirkt die Figur insgesamt weniger offensiv oder dominant. Sie nimmt eine zurückhaltendere, aber dennoch bedeutungsvolle Rolle ein, sowohl kompositorisch als auch inhaltlich. Durch ihre Positionierung und die symbolisch unterstützende Funktion des Bassspiels wird sie als integraler, aber untergeordneter Teil einer musikalischen Gemeinschaft inszeniert. Die stilistische und farbliche Abstimmung mit der anderen Figur weist auf eine Gruppenidentität hin, in der Individualität dennoch sichtbar bleibt. Insgesamt ergibt sich ein Bild von einer Person, die sich im Zwischenraum von Sichtbarkeit und Zurückhaltung bewegt, Teil eines kollektiven künstlerischen Ausdrucks ist, dabei jedoch eine individuelle Positionierung innerhalb dieses Rahmens einnimmt (Abbildung 4; Abbildung 6).

Segment 3



Abbildung 7: Segment 3, Bild 1

Als Nächstes richtet sich die Aufmerksamkeit auf eine Person, welche sich im hinteren linken Bereich des Bildes befindet und dadurch klein wirkt, ein Eindruck, welcher auch dadurch verstärkt wird, dass die Person an einem Schlagzeug sitzt, welches diese auch verdeckt, sodass nur der Oberkörper zu sehen ist. Weiters verschmilzt diese Person etwas mit dem Hintergrund,

da sie unscharf erscheint, was möglicherweise auf eine Bewegung hinweist, und überbelichtet erscheint. Aus diesen Gründen sind Details nur schwer erkennbar. Zudem lassen die Schärfenverhältnisse auch die Person und das Instrument weniger als Einheit erscheinen, da das Schlagzeug schärfer abgebildet ist als die Person dahinter (Abbildung 1).

Die Pose der dargestellten Person lässt auf musikalisches Handeln schließen, denn sie sitzt, wie schon angesprochen, an einem Schlagzeug. Ein Arm ist abgewinkelt und hält einen Drumstick, offenbar in der Bewegung des Ausholens zum Schlag. Aufgrund des Schlagzeugs kann davon ausgegangen werden, dass die Person, trotz der bildlichen Unschärfe, akustisch besonders präsent ist und auf diesem Weg auf sich aufmerksam machen kann. Weiters kann ausgehend von den zusammengekauerten Zähnen und der Bewegung des Ausholens zum Schlag von körperlicher Anstrengung in diesem Akt ausgegangen werden. Dieser Eindruck wird auch dadurch unterstützt, dass in der Regel das Schlagzeug körperliche Anstrengung und ein Aufbringen von Kraft für das Spielen erfordert und in diesem Sinn als verbunden mit körperlicher Anstrengung gesehen werden kann (Abbildung 7).

Die Kleidung der Person spiegelt diesen sportlichen Eindruck wider, etwa durch die Wahl eines weiten orangefarbenen T-Shirts mit einer hier unleserlichen Aufschrift. Dieses kann einerseits Bewegungsfreiheit bieten und vermeidet andererseits auch eine körperbetonte Darstellung des Oberkörpers. Somit sind Merkmale für normative Geschlechterzuschreibungen, wie Brüste oder Taille, verborgen. Dies kann als bewusste Strategie gedeutet werden, um sich einer geschlechtszuweisenden Betrachtung durch die Kleidung zu entziehen, was einen androgynen Eindruck bietet und auf eine gewisse Neutralität in der Geschlechterdarstellung verweisen kann. Andererseits kann dieses weite Oberteil auch auf Unsicherheit oder Unwohlsein in Bezug auf die Darstellung des eigenen Körpers und dessen geschlechterbezogene Merkmale hinweisen. Zu dieser Neutralität in der Kleidungswahl lassen sich gleichzeitig feminisierende Elemente beobachten, wie beispielsweise orange geschminkte Augen, Ohrringe und schulterlange dunkelbraune Haare. Hierzu im Kontrast kann die nach hinten gedrehte Kappe gelesen werden, welche als ein sportliches und eher maskulin konnotiertes Accessoire angesehen werden kann (Abbildung 7).

Auch die Wahl des Instruments kann als ein Aspekt in diesem Spannungsfeld normativer Geschlechterbilder gesehen werden. Denn dieses ist in konventionellen Vorstellungen nicht mit Feminität verbunden, in erster Linie aufgrund der körperlichen Anstrengung. Die Wahl des Instruments und der Körpereinsatz der dargestellten Person brechen damit implizit mit traditionellen Erwartungen an geschlechtliche Ausdrucksformen, da weiblich angesehene

Elemente, etwa die Schminke, mit maskulin konnotierten Aktivitäten, wie eben dem Schlagzeugspielen, verbunden werden. Hierzu kommt die Wahl des neutralen, weiten T-Shirts, welches eindeutige normative Geschlechterzuordnungen unterläuft (Abbildung 7). Hierbei lässt sich also einerseits der performative Charge von Geschlecht finden (Nault 2018, S. 8), wobei mit Brüchen von Erwartungen gearbeitet wird, sowie mit einem Spiel mit geschlechtsbezogenen Bedeutungen, welche Kleidungsstücken zugeschrieben werden und diesbezüglichen Erwartungen (Hebdige 1979, S. 89).

Insgesamt zeigt sich in der visuellen Darstellung eine subtile, dennoch komplexe Auseinandersetzung mit Geschlechterdarstellung und Rollenzuschreibung, die sich sowohl in der Wahl des Instruments als auch in der performativen Körpersprache und in der Kleidung manifestiert. Die Figur unterläuft damit auf subtile Weise gängige Erwartungen an Weiblichkeit und auch Männlichkeit in der Musikperformance und eröffnet Raum für queere oder nonkonforme Lesarten von Gender (Abbildung 7).



Abbildung 8: Segmente 1-3, Bild 1

Zusammen mit den beiden anderen Segmenten verstärkt sich durch die Instrumente und die zusammenpassenden Farben der Eindruck einer Band, welche eine Gruppenidentität hervorhebt, in welcher jede einzelne Person mit normativen Geschlechterbildern spielt oder aktiv mit diesen bricht (Abbildung 8).

Hintergrund



Abbildung 9: Hintergrund, Bild 1

Bei der Betrachtung des Hintergrundes ist ersichtlich, dass es sich um einen geschlossenen Innenraum ohne hier ersichtliche Fenster handelt. Sprich, das Licht wird künstlich erzeugt und kommt von einer Reihe an kleinen runden Lampen, welche sich im linken oberen Bildbereich befinden. Diese erzeugen ein helles oranges Licht sowie einen weißen Lichtkegel, wobei die Lichtquelle von dem mittigen Segment verdeckt wird. Durch die Linien, welche durch das Licht erzeugt werden, erscheint die Szene insgesamt dynamisch. Weiters ist an der Decke Schalldämpfung zu sehen, am Boden liegen Kabel und es stehen Mikrofonständer und ein schwarzer Verstärker in diesem Raum. Dies lässt auf einen Kontext eines Konzertes oder einer Probe schließen, wobei laute Musik gemacht wird. Zusammen mit der Beleuchtung erscheint jedoch ein Konzert naheliegender, auch wenn in diesem Bildausschnitt kein Publikum zu sehen ist. In diesem Sinn kann es sich hierbei um einen Veranstaltungsort für Konzerte handeln, bei welchem auch laute Musik gespielt wird, die auch elektronisch verstärkt wird, weshalb eine Schalldämpfung erwünscht ist (Abbildung 9). Diese erhöhte Lautstärke kann potentiell den emotionalen Gehalt von Musik widerspiegeln, wodurch auf außermusikalische Zustände verwiesen wird, wie etwa die Artikulation von Wut. Weiters kann durch laute Musik auch ein Einfordern von Aufmerksamkeit über einen akustischen Weg vermutet werden (Bühl 2004, S. 99; Heinze 2023, S. 28; Wiedlack 2023, S. 244).

In der Darstellung dieses Raums sind sowohl die Decke als auch der Boden zu sehen, was darauf hinweist, dass der Raum nicht besonders groß ist. Dieser Eindruck wird auch dadurch unterstützt, dass Elemente nahe beieinanderstehen und nicht viel freier Raum zwischen den Segmenten bleibt. Dieser kleine Raum für Konzerte erzeugt den Eindruck eines subkulturellen Raums (Abbildung 9).

Zusammen mit den anderen Segmenten wird der Eindruck eines Konzerts abermals durch die Instrumente und die Platzierung der musizierenden Personen unterstützt. Weiters werden die

Personen durch die Nähe zueinander und die sich wiederholenden Farben, sowohl in dem Aussehen der Personen als auch in der Beleuchtung, zu einer zusammengehörenden Gruppe vereint. Dies lässt die ganze Szene durchgeplant und künstlerisch gestaltet erscheinen. Auch kann durch die Positionierung der Kamera weiter unten angenommen werden, dass die Band sich auf einer leicht erhobenen Bühne befindet und das Foto möglicherweise aus dem Publikumsbereich aufgenommen wurde. Dies erhöht und hebt die Band von den zusehenden Personen ab, welche hier auch nicht zu sehen sind, und gibt den musizierenden Personen in diesem Bild einen besonderen Status (Abbildung 1).

Kontext

Es handelt sich hier um die britische Band *The Menstrual Cramps* aus Bristol, UK, welche seit 2017 besteht. Auf ihrer offiziellen Homepage, auf welcher auch das hier analysierte Bild zu finden ist, beschreiben sie sich selber als „[...] DIY, loud, queer, anti-fascist, anti-racist, pro-choice, intersectional, and feminist“. Die Band besteht aktuell aus dem Trio Emilia (they/she) als Sänger*in, AJ (she/her) am Schlagzeug und Jenn (she/her) an dem Bass beziehungsweise der Gitarre. Die Pronomen sind auch auf der Webseite angegeben (The Menstrual Cramps 2024). Bei AJ sind auch von Zeit zu Zeit, wie etwa auf Instagram, die Pronomen she/they zu finden. Diese Angabe ändert sich aber immer wieder, was auf eine fluide Ansicht bezüglich Gender verweisen kann (themenstrualcramps 2024).

Auch in den angeführten Genres verweist die Band auf einen politisch queer-feministischen Fokus, indem Punk, Riot Grrrl, Feminist, Queer und Post-Punk angegeben werden (The Menstrual Cramps 2024). Diese Haltungen und Botschaften lassen sich auch in Liedtexten und -titeln wiederfinden, wie etwa in den Liedern „Abortion“, „Body Politics“, „My Bush Ain’t Ur Business“ oder „No Means No“ (The Menstrual Cramps 2025).

Von wem oder wo genau das hier verwendete Foto aufgenommen wurde, ist unklar, jedoch postet es die Band auf ihrer eigenen Seite (The Menstrual Cramps 2024), auf Spotify (The Menstrual Cramps 2025) und es ist auf ihrer Instagram-Seite zu finden, um ihren Auftritt bei dem Shambala-Festival anzukündigen. Dieser Post wurde am 22.08.2024 auf Instagram veröffentlicht (themenstrualcramps 2024). Durch diese wiederkehrende Veröffentlichung dieses Fotos auf diversen Plattformen, auf denen sich die Band selbst vorstellt und sich für ein weites Publikum inszeniert, kann angenommen werden, dass dieses Bild für die Band wichtig ist für deren Selbstbild und für die Darstellung für andere.

Folglich kann gesagt werden, dass dieses Bild in erster Linie von Personen gesehen wird, welche sich für diese Band interessieren, auf deren offizielle Internetseite schauen oder der

Band auf deren sozialen Medienplattformen folgen. Somit scheint die Zielgruppe Personen zu umfassen, welche möglicherweise Fans sind. In diesem Sinn inszeniert sich die Band für ihre Fans, welche eventuell ähnliche Werte vertreten.

Zusammenführende Hypothesen und Lesearten

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in diesem Bild die Inszenierung von Körpern, Kleidung, Accessoires und Posen ein komplexes, teils subtiles, teils direktes Zusammenspiel von feministischen Elementen und einen bewussten Bruch normativer Geschlechtererwartungen dargestellt werden. Die performative Praxis der Gruppe lässt sich als subkultureller Akt verstehen, der auf vielfältige Weise hegemoniale Geschlechternormen infrage stellt und alternative Sichtbarkeiten herausfordert (Abbildung 1), welche aber auch in Gefahr laufen kann, hegemoniale Formen der Sexualisierung von Körpern zu wiederholen und demnach das Potential, Wandel zu bewirken, verringert werden könnte. Jedoch kann gerade dieses Spiel mit dem Voyeurismus auch bewusst als eine Form der Subversion und Provokation betrachtet werden, indem hegemoniale Bilder der Sexualisierung verwendet werden, um ein Hinsehen zu animieren, auch etwa unterstützt durch aufmerksamkeitsregende Farben, und um dann aber durch selbstbestimmte Posen mit Erwartungen zu brechen. In diesem Spannungsverhältnis kann dann gerade ein Moment der Dissonanz entstehen und möglicherweise auch eine Kritik an hegemonialen Formen der Sexualisierung von Körpern angebracht werden (Abbildung 4).



Abbildung 10: Feldlinien und Bildfokus, Bild 1

Im Zentrum des Bildes steht Emilia, die nicht-binäre Sänger*in der Band, welche durch die Pose, das Zeigen von nackten Brüsten sowie durch die fast mittige Platzierung im Vordergrund und durch den Kamerawinkel einen Moment provokativer Sichtbarkeit erzeugt (Abbildung 10). Im Zuge dessen kann spekuliert werden, dass in dem Kontext einer queeren Punkband eine Plattform gefunden wurde um diesen tabuisierten Themen rund um provokante Darstellungen von Sexualität Ausdruck zu verleihen (Funk-Hennigs 2011, S. 103). Dabei wird eben mit

klassischen Symbolen weiblicher Sexualisierung gespielt, wie dem Zeigen von Brüsten, dem Bauch, den gespreizten Beinen oder Make-up, wobei diese jedoch nicht klassischen passiven Weiblichkeitsbildern folgen, sondern durch das selbstbestimmte Auftreten, durch die Aneignung des Raums und das Einnehmen der Sprecher*innenposition mit passiven normativen Bildern brechen (Abbildung 4). Die anderen Bandmitglieder gehen subtiler mit der Darstellung des eigenen Körpers und einem visuellen Spiel rund um Körperpolitiken um. AJ und Jenn, die weiteren beiden Mitglieder der Band, zeigen weniger nackte Haut und präsentieren sich weniger präsent im Bild. Beide Musiker*innen tragen ein weites Oberteil, wodurch eindeutige normative Zuordnungen des Geschlechts verborgen und unterwandert werden können. Zusammen mit weiblich konnotierten Merkmalen wie Make-up, wird hier ein Zusammenspiel zwischen Feminität und einem sportlich neutralen Eindruck kombiniert. Dies führt zu subtileren Ambivalenzen in der visuellen Darstellung von geschlechterbezogenen Inszenierungen (Abbildung 6; Abbildung 7). Hierbei kann gesehen werden, wie durch ein Spiel mit verschiedenen konnotierten Elementen möglicherweise bestehende Repräsentationssysteme blockiert und so herausgefordert und aufgedeckt werden können. Hier kann also auch das Konzept der Bricolage wiedergefunden werden (Hebdige 1979, S. 90). Bei zwei von drei Mitgliedern, Jenn und Emilia, kommt Netzstoff zum Einsatz, welcher in gewisser Weise dieses Spiel von Zur-Schau-Geben und einem Entziehen widerspiegelt, denn Netzkleidung erlaubt einerseits einen voyeuristischen Zugang, entzieht sich diesem aber gleichzeitig durch eine Blockade des Blicks auf die komplett nackte Haut. Bei Jenn kann die Netzkleidung beispielsweise auch einen Eindruck von langer Kleidung bewirken. Der Körper wird so in einem Schwebezustand zwischen Sichtbarkeit und Unverfügbarkeit gehalten, was als ein Spiel mit hegemonialen Sichtweisen auf Geschlecht und Sexualität betrachtet werden kann (Abbildung 4; Abbildung 6). Hier kann somit das queere Potential der Uneindeutigkeit gefunden werden (Nault 2018, S. 30). Entscheidend ist hierbei meist der Kontext, sprich die performative und politische Rahmung der Szene. In der Verbindung mit feministischen, queeren und aktiven Ausdrucksformen eröffnet sich ein Möglichkeitsraum, in dem Körper nicht nur als Objekt, sondern als aktive Subjekte sozialer Bedeutungsproduktion verstanden werden können (Abbildung 4; Abbildung 6).

Weiters können in einzelnen Elementen Verweise auf Dick Hebdige und die Bricolage gefunden werden (Hebdige 1979, S.103). Beispielsweise in der Figur auf dem Tattoo mit dem Cowboyhut, welche in dem abgebildeten Aussehen klassisch männlich konnotierte Merkmale, wie den Bart und die Rolle des Cowboys, zusammen mit weiblichen Attributen, wie langen

Haaren oder größeren Brüsten, kombiniert (Abbildung 5). Eine Kombination von Erwartungen kann auch in den teils sportlichen Kleidungsstücken in Verbindung mit Make-up gefunden werden (Abbildung 6; Abbildung 7). Diese ästhetische Strategie ermöglicht einen Moment des Bruchs mit Erwartungen, kann die Konstruktion von Gender offenlegen und verweist auf die Möglichkeit, dem eigenen Körper eine politische Funktion zu geben. Ein weiterer Bruch von Erwartungen kann auch in der aktiv, direkten, lauten und platzeinnehmenden Selbstinszenierung, kombiniert mit weiblichen Merkmalen, vorgefunden werden (Abbildung 4). Hier brechen Erwartungen an Ästhetik und Handlungen (Hebdige 1979, S. 62).

Auf der Gruppenebene zeigt sich eine strategische Inszenierung, welche die Personen als eine Einheit und somit generell größer erscheinen lässt. In diesem Punkt lässt sich das Herstellen von Gruppenidentitäten durch ästhetische Mittel, wie hier die Farben, finden (Jacke 2009, S. 151). Alle Mitglieder stehen eng beieinander, sind visuell verbunden durch ein abgestimmtes Farbschema in Weiß, Schwarz und besonders dem grellen Orange sowie durch ihre Positionierung gemeinsam auf einer Seite. Somit werden auch die Mitglieder der Band, welche weniger mit queeren Symboliken arbeiten, mit diesen in Verbindung gesetzt. Weiters kann spekuliert werden, dass durch die ähnliche, aber dennoch unterschiedliche Kleidungsstile einerseits Individualität ausgedrückt werden kann und andererseits Solidarität und die kollektive Identität der Gruppe unterstrichen werden. Die Band erscheint so als Einheit, was auch geteilte Werte und ein Hervorheben von Kollektivität, ein Aspekt, welcher oftmals im Feminismus eine Rolle spielt, vermuten lässt (Abbildung 1). Dennoch ist auffallend, wie in dieser Bildkomposition die offen queere Person im Mittelpunkt steht (Abbildung 10), wodurch diese von einer möglicherweise marginalisierten Position in der Gesellschaft hier eine zentrale Rolle übernimmt (Wiedlack 2023, S. 244).

Zu der Wahl der Instrumente kann noch festgehalten werden, dass alle elektrisch verstärkt oder im Fall des Schlagzeugs auch ohne Verstärkung laut sind. Somit können sich alle Bandmitglieder Gehör verschaffen und sich akustisch in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellen. Weiters, wird das Mikrofon im rechten Bildbereich als Möglichkeit der Benutzung für die Bassistin angenommen, können alle Mitglieder eine laute und aktive Sprecher*innenposition einnehmen. Generell sind alle Personen hier als aktive Musiker*innen zu sehen, was ein normativ passives Bild von Frauen in der Musik unterlaufen kann (Abbildung 1). Gerade das Schlagzeug kann mit diesem klassischen Bild weiblicher Sanftheit und Schwäche brechen (Abbildung 7).

Letztlich kann die Annahme aufgestellt werden, dass das selbstbestimmte, direkte, fast schon aggressive Auftreten der Band, gerade dargestellt durch Emilia, auf gesellschaftliche Realitäten außerhalb der Musikszenen verweisen kann. Möglicherweise erfahren die dargestellten Personen im Alltag eine Marginalisierung oder mangelnde Sichtbarkeit, insbesondere dann, wenn sie von klassischen Gendernormen abweichen (Winter 2001, S. 135). Die Bühne wird so zu einem Ort der Repräsentation und Selbstermächtigung. Jedoch kann bezüglich des eher kleineren Raums vermutet werden, dass Performances, welche subversive Formen der Geschlechterinszenierung erhalten, nur begrenzten Raum innerhalb der Kulturindustrie erhalten (Abbildung 9). Möglicherweise wird aus diesem Grund die Sichtbarkeit derartig ein- und herausgefordert. Zu den Körpern kann abschließend noch angemerkt werden, wie diese besonders sichtbargemacht werden durch grelle Farben, Schminke, in dem Fall der Sänger*in mittels Tätowierungen, der Pose und dem Zeigen von nackter Haut. Somit werden die Körper zum Medium politischer Artikulation, wobei es um öffentliche Sichtbarkeit, das Einnehmen von Platz und die Gestaltung des eigenen Körpers geht. Feministische und queere Zugehörigkeit werden dabei auch direkt in der Form von Tattoos als sichtbare Markierungen kommuniziert (Abbildung 1). Weiters kann gesagt werden, dass die Wahl, sich vom „natürlichen“ Körperbild zu entfernen, auf den Wunsch verweist, über die eigene Darstellung zu entscheiden, ein Aspekt, welcher besonders verankert in queer-feministischen Denkweisen sowie auch in dem Erscheinungsbild der Punkbewegung ist (Kreutziger-Herr 2016, S. 45).

6.2. Laura Jane Grace



Abbildung 11: Gesamtbild 2

Auf dem Bild ist mittig eine Person etwa bis zu den Oberschenkeln abgebildet. Sie steht leicht schräg zur Kamera, mit dem Körper zum linken Bildrand gewandt, und die Aufnahme erfolgt aus einer ganz leichten Untersicht. Die Person ist scharf abgebildet und befindet sich somit im Fokus dieses Bildes, während der Hintergrund verschwommen und unscharf zu sehen ist. Das aus dem linken Bildbereich kommende Licht wirkt natürlich, während von dem rechten Bildbereich ein unnatürlich wirkendes bläuliches Licht auf die Szene fällt, wobei in diesem Bildausschnitt jedock keine Lichtquellen zu sehen sind. Zu der Körperhaltung der abgebildeten Person ist anzumerken, dass diese den Kopf leicht nach oben hält, während der Blick an der Kamera vorbeischießt und ebenfalls etwas nach oben gerichtet wird. Grundlegend ist der gesamte Körper leicht nach vorn geneigt und die Hände umgreifen ein Mikrofon, das sich auf Kopfhöhe an einem Mikrofonständer befindet. Das Mikrofon ist auf den leicht geöffneten Mund ausgerichtet (Abbildung 11).

Die abgebildete Person ist vollständig in Schwarz gekleidet, abgesehen von weißen Streifen an der Hose. Es handelt sich um eine kurze Hose, welche etwa bis zu den Knien reicht und nicht eng anliegt. Das Oberteil ist ärmellos, einfarbig schwarz und ebenfalls nicht besonders eng anliegend, aber dennoch körperbetont. Dabei ist am unteren Rand an diesem Kleidungsstück ein kleines Etikett zu erkennen. Beide Arme der Person sind fast vollständig tätowiert, gerade der rechte Arm ist fast komplett schwarz. Auf dem anderen Arm sind unter anderem Vögel, ein

Mandala oder ein Federkopf zu sehen und es ist durch den Schnitt des Oberteils zu erkennen, wie die Tattoos bis hinauf zu dem Hals und auch teilweise hin bis zu dem Oberkörper reichen. Am unteren Bildrand ist zudem ansatzweise zu erkennen, dass sich auch auf mindestens einem Bein weitere Tattoos befinden. Die Person trägt einen Ring sowie ein Stoff- und ein Papierarmband an jeweils einem Handgelenk. Die Haare sind braun, gelockt und reichen etwa bis zu dem Kinn und die Augen sind schwarz geschminkt, Möglicherweise trägt die Person auch kleine Ohrringe, diese sind hier jedoch nur schwer auszumachen (Abbildung 11).

Der Hintergrund ist im Vergleich zur Person deutlich unschärfer. Der rechte Teil des Bildes ist zudem dunkel und durchsetzt mit blauen Lichtanteilen. Im unteren rechten Bildteil ist ansatzweise der obere Teil eines Schlagzeugs zu erkennen, wie beispielsweise auszumachen an Becken und einer Trommel. Über diesem hängt, ausgerichtet auf das Schlagzeug, ein Mikrofon, welches an einem Ständer hängt. Neben dem Schlagzeug scheint verschwommen der Kopf einer weiteren Person erkennbar zu sein, jedoch ist dieser nur sehr vage auszumachen. Der linke Bildbereich ist etwas heller verglichen mit dem rechten Teil, jedoch weiterhin unscharf und unfokussiert. Etwa auf Höhe des Mikrofonständers, welcher von der Person im Vordergrund gehalten wird, befindet sich ein vertikaler, heller Lichtstreifen. Zudem ist im unteren linken Bildeck ein weiterer heller Bereich zu sehen. Dazwischen scheinen Kabel vertikal von dem oberen Bildrand zu dem unteren herabzuhängen. Links unten ist außerdem der obere Teil einer Box zu erkennen, auf welcher zur Hälfte eine Aufschrift zu lesen ist. Auf dieser liegt ein weißes Handtuch. Insgesamt vermittelt die Szenerie, durch die dunklen und hellen Stellen, den Eindruck eines halboffenen Raumes, mit teils natürlichen und teils künstlichen Lichtquellen (Abbildung 12).



Abbildung 12: Segmente, Bild 2



Abbildung 13: Blickfolge, Bild 2

Im Allgemeinen scheint in diesem Bild, durch die mittige Platzierung und die Schärfe, die dargestellte Person im Mittelpunkt zu stehen, wodurch diese zentral für die Botschaft des Bildes erscheint. Zudem sind, abgesehen von dem verschwommenen Kopf im Hintergrund, keine

weiteren Menschen in diesem Bildausschnitt zu sehen und es sind auch keine Objekte prominent im Bild platziert, was dazu führt, dass die Aufmerksamkeit fast ungehindert auf dieser Person liegen kann (Abbildung 12).

In der folgenden näheren Betrachtung der einzelnen Segmente wird aufgrund der Fokussierung auf Gender besonders der Person Aufmerksamkeit geschenkt und die restlichen zu sehenden Objekte werden zusammen in einer Betrachtung des Hintergrundes behandelt. Diese Entscheidung wurde auch aufgrund der Unschärfe der Objekte im Hintergrund getroffen, wodurch kaum Details auszumachen sind.

Segment 1



Abbildung 14: Segment 1, Bild 2

Die abgebildete Figur in diesem Segment steht aufrecht, lehnt sich leicht nach vorne und blickt an der Kamera vorbei, was keine direkte Interaktion mit dieser vermuten lässt und ein Hinweis darauf sein kann, dass die Inszenierung nicht primär für die Kamera und deren Publikum erfolgt, sondern sich an jemanden oder etwas anderes richtet. Der leicht nach oben gerichtete Blick lässt vermuten, dass sich dieses Ziel der Aufmerksamkeit weiter oben oder weiter in der Ferne befindet. Die Mimik und Körperhaltung wirken in erster Linie entspannt, etwa durch das Anlehnen an dem Mikrofonständer, den leicht geöffneten Mund oder den Blick in die Ferne, wobei jedoch immer noch eine gewisse Körperspannung, beispielsweise in den Armen, wahrzunehmen ist. Dennoch wird in erster Linie ein eher ruhiger und entspannter Gesamteindruck vermittelt. Auch werden keine weiteren großen Bewegungen angedeutet, sondern die Person scheint in dieser Position weiter zu verweilen. Dies führt auch dazu, dass die Person zwar einerseits weniger dynamisch auftritt, andererseits aber entspannt und standhaft wirkt und sich in dieser Position wohlfühlen scheint. Diese Sicherheit zeigt sich etwa auch in dem festen Griff der Hände, welche das Mikrofon umgreifen (Abbildung 14).

In der Kombination mit dem Mikrofon, welches zu dem leicht geöffneten Mund gehalten wird, kann weiters vermuten werden, dass die Person im Begriff ist, zu sprechen oder zu singen.

Sollte gerade gesungen werden, dann ist durch die eher entspannte Mimik und Gestik zu vermuten, dass es sich um ein ruhigeres Lied handeln könnte. Dadurch, dass sich das Mikrofon auf einem Ständer befindet, wird abermals der ruhigere Eindruck unterstützt, da freie Bewegungen weniger gut möglich sind und die Sprecher*innenposition an diesen Ort gebunden ist. Durch den Einsatz eines Mikrofons kann weiters angenommen werden, dass die Person mit einem größeren Publikum kommuniziert und von diesem gehört werden will und soll. Folglich befindet sich die Person in einer lauten Sprecher*innenposition, aus welcher sie eine Botschaft an ein größeres potentiell Publikum senden kann und von diesem auch mit hoher Wahrscheinlichkeit gehört wird. Weiters kann angenommen werden, dass die Person auch das Bedürfnis hat, gehört zu werden, möglicherweise eine Botschaft verbreiten will und das Selbstbewusstsein hat diese durch ein Mikrofon laut zu verbreiten. Jedoch scheint die Botschaft in dem Moment des Fotos nicht zu aufwühlend für die Person zu sein, da sie eher entspannt wirkt (Abbildung 14).



Abbildung 15: Kleidung, Bild 2

Die Kleidung ist durchgehend, bis auf drei weiße Streifen auf der Hose, in Schwarz gehalten, eine Farbwahl, die sowohl in der Punk- als auch in der Goth-Szene mit Assoziationen wie Nihilismus, Rebellion oder Ablehnung ästhetischer Übercodierung verbunden ist (Nault 2018, S. 12). Zugleich verweist sie auf eine angestrebte Neutralität, wobei die Person durch die eintönige dunkle Kleidung farblich nicht besonders heraussticht. Nur die schrägen weißen Streifen auf der Hose durchbrechen diese monochrome Farbgebung in der Kleidung und fallen so auf. Diese lassen an das Adidas-Logo denken, was der Kleidung eine sportliche Ästhetik gibt. Weiters ist die Hose eher weit geschnitten, was Bewegung zulässt, abermals sportlich wirkt und in Folge auch nicht besonders den Körper betont, wodurch eindeutige normative Geschlechterzuschreibungen an Körpermerkmalen erschwert werden. Diese weite und sportliche Ästhetik kann zwar als maskulin konnotiert aufgefasst werden, kann aber eben auch neutral wirken und eben körperliche Merkmale der Sexualisierung verbergen. Bei dem

ärmellosen Oberteil fällt bei einem genauen Hinsehen auf, dass unten seitlich ein Etikett zu sehen ist, was darauf hinweist, dass dieses Oberteil verkehrt herum, sprich mit der Innenseite nach außen, getragen wird. Auf einer Seite kann dies so interpretiert werden, dass die Person aus Versehen das Kleidungsstück verkehrt angezogen und dies nicht bemerkt hat. Auf der anderen Seite kann vermutet werden, dass dies eine absichtliche Inszenierung ist, um sich gegen stilistische Konventionen zu positionieren. Dies könnte somit eine Kritik an der Konsumgesellschaft oder an einer überhöhten Ästhetisierung durch Kleidung sein sowie eine Signalisierung eines Understatements bezüglich ästhetischer Selbstdarstellung und Stilisierung. Dieses Signal eines Understatements lässt auch die eigene Inszenierung weniger glamourös erscheinen und vermittelt einen Eindruck, als würde die Person sich so inszenieren wollen, als wäre ihr die eigene ästhetische Präsentation unwichtig. Diese Inszenierung wäre jedoch eine bewusste stilistische Entscheidung, welche genau diesen Eindruck erwecken soll. Folglich lässt die Kleidung die Person eher ästhetisch abgeschwächt erscheinen, was nicht unbedingt dazu führt, dass durch die Kleidung Aufmerksamkeit generiert werden kann. Ein Hinsehen wird demnach durch die Kleidung kaum herausgefordert (Abbildung 15).

Durch den Schnitt des Oberteils werden die durchaus trainierten Arme der Person sichtbar, was vermuten lässt, dass der Person Körperlichkeit, die Darstellung des eigenen Körpers oder auch die physische Gesundheit dennoch wichtig sind, auch wenn die Wahl der Kleidung eine andere Botschaft senden will. Dennoch werden die durchtrainierten Arme hier nicht sonderlich sexualisiert inszeniert, sondern diese halten entspannt das Mikrofon, werden jedoch durch das Oberteil besonders gut sichtbar präsentiert und ziehen gerade auch wegen der vielen Tattoos die Aufmerksamkeit auf sich. Die Tattoos sind, wie auch schon die Kleidung, in Schwarz gehalten und bedecken dicht aneinander beide Arme. Der linke Arm ist fast vollständig schwarz durch die Tattoofarbe, was den Eindruck eines langen Ärmels hervorrufen kann und sich so auch über die Sicht auf die nackte Haut zu legen scheint. Der andere Arm erscheint durch die enge Platzierung auch fast gänzlich schwarz, dennoch sind hier einzelne Motive erkennbar, wie der Name „Evelyn“, was ein Ausdruck individueller Biografie sein kann. Weiters sind einige Vögel zu sehen, wahrscheinlich Raben oder Krähen, welche zwar düster wirken, aber dennoch Freiheit symbolisieren könnten, ein Mandala, was ein Hinweis auf Spiritualität sein kann, und eine Kalligrafiefeder, was auf Poesie oder Kreativität verweisen könnte. Weiters ist durch das Oberteil zu erkennen, dass sich die Tattoos auch noch über weitere Teile des Oberkörpers ziehen, und auch auf einem Oberschenkel können auf diesem Foto noch Tattoos ausgemacht werden. Der viel tätowierte Körper kann ein Ausdruck für die Gestaltbarkeit des eigenen

Körpers sein, was hier scheinbar die Gesamtheit des Körpers der Person betrifft und nicht nur punktuelle Körperstellen (Abbildung 14). Durch diese aktive Gestaltung des Körpers kann auf ein queeres Potential verwiesen werden, wobei auf den konstruierten Charakter des körperlichen Erscheinungsbilds eingegangen wird und ein Schritt weg von Körper und Geschlecht als eine natürliche Kategorie vorgenommen werden kann (Nault 2018, S. 8). Die Tattoos können auch ein weiterer Hinweis darauf sein, dass der Person die Art und Weise, wie sie wahrgenommen wird, wichtig zu sein scheint, da der Körper dauerhaft durch die Tattoos dekoriert wurde und so persönliche Botschaften gesendet werden können. Weiters kann die Tätowierung ein Verweis auf eine subkulturelle Inszenierung des Körpers sein, welche auch unabhängig von der gewählten Kleidung oder den Accessoires an der Person bestehen bleibt. Hier scheinen die Tattoos auch ein Ausdruck von persönlichen Aspekten zu sein, wie etwa der Wahl, sich einen Namen tätowieren zu lassen (Abbildung 14).

Auch das Make-up, hier sichtbar in der Form von geschminkten Augen, ist in Schwarz gehalten und lässt eher an normative Weiblichkeit denken, auch wenn gerade schwarzes Make-up unabhängig des Geschlechts in der Goth- oder Rock-Szene gebräuchlich ist und auf eine Zugehörigkeit zu einer derartigen Subkultur hinweisen kann. Weiters kann zu dem Make-up angemerkt werden, dass dieses eher großflächig um die Augen aufgetragen wurde und nicht präzise, was mehr Zeit und Aufwand mit sich bringen würde. Dies ruft den Eindruck des ästhetischen Understatements abermals hervor. Dennoch wurde die Wahl getroffen, die Augen zu schminken, was bedeutet, es ist der Person wichtig, entweder einen femininen Eindruck hervorzurufen oder Zugehörigkeit zu einer Subkultur wie Goth oder Rock zu kommunizieren. Grundlegend wird auch hier, wie schon bei den Tattoos, auf die Gestaltbarkeit des eigenen Aussehens hingewiesen. Der Gebrauch von Make-up bricht jedoch mit dem sportlichen Eindruck der Kleidung, wobei auch klassische Assoziationen von Weiblichkeit und Männlichkeit aufeinandertreffen. Auch die kinnlangen, lockigen braunen Haare tragen zu diesem dezenten Spiel zwischen normativ männlichen und weiblichen Merkmalen bei. Dabei werden genaue Zuschreibungen durch die Länge zwischen den normativen Assoziationen von kurzen Haaren als männlich und langen Haaren als weiblich negiert. Dies lässt auch einen androgynen Eindruck zu und kann eine binäre Zuordnung stören. Weiters trägt die Person dezenten Schmuck, wie einen Ring, und möglicherweise sind auch kleine Ohringe zu sehen. Dies ist aber auf diesem Bild nicht klar auszumachen. Diese weiblich konnotierten Aspekte brechen ebenfalls etwas mit dem sonst sportlich maskulinen bis genderneutralen Eindruck, welcher durch die Kleidung hervorgerufen wird. Jedoch wird der Schmuck eher dezent

eingesetzt und kann auch leicht übersehen werden, was vermehrt den sportlich neutralen bis maskulinen Eindruck in den Vordergrund rücken lässt. Die mit Weiblichkeit assoziierten Merkmale werden somit eher zurückgehalten und sind nur bei genauerem Hinsehen zu erkennen, was bedeuten könnte, die Person will eine klassisch weibliche Inszenierung vermehrt im Hintergrund halten, jedoch nicht ganz auf diese verzichten. Zu den Accessoires ist noch anzumerken, dass auf einem Handgelenk ein Papierarmband und auf dem anderen ein Stoffarmband getragen wird. Diese erinnern an Festivalarmbänder, welche eher bei größeren, offiziellen Konzerten vergeben, werden um den Künstler*innen so Zutritt zu gesonderten Bereichen zu geben und diesen somit gewissermaßen eine Sonderstellung zu verleihen. Dies würde ein Hinweis auf ein professionelles Umfeld sein, in welchem diese Person sich zeigt. Somit wären diese Bänder auch weniger als ein intentionelles Stilmittel zu verstehen und mehr als eine Art der Ausweisung (Abbildung 14).

Die gesamte Inszenierung der abgebildeten Person zeigt sich in der Pose, der Kleidung und auch den Accessoires als eine Form des ästhetischen Understatements, wobei ein neutraler, androgyner Eindruck geschaffen werden kann, welcher auch mit einem Spiel mit Undeutlichkeit arbeitet. Es werden keine hyperstilisierten Statements kommuniziert und auch die Inszenierung von Geschlechtsperformance geschieht subtil. Folglich wird auch kein provokanter Bruch mit Erwartungen inszeniert, sondern es handelt sich um eine dezente Subversion dieser (Abbildung 14). Beispielsweise kann hier an Heinze gedacht werden, wenn er beschreibt, dass auch neue Bedeutungssysteme durch beständige subtile Brüche mit gewohnten Mustern entstehen können, wobei Zeichen auf subtile Weise umgedeutet werden (Heinze 2023, S. 47). Dies zieht aber auch die Möglichkeit mit sich, übersehen zu werden. Sprich, die visuelle Zurückhaltung kann von hegemonialen Blicken als Unauffälligkeit oder gar Konformität gelesen und somit übersehen werden (Abbildung 14). Folglich könnte womöglich eine Diskrepanz zwischen der gesendeten und der interpretierten Botschaft entstehen (Winter 2001, S. 131). Ebenso kann aber auch angenommen werden, dass durch diesen dezenten Bruch mit hegemonialen Geschlechternormen eine Art der Abweichung inszeniert wird, welche möglicherweise leichter von der breiten Gesellschaft akzeptiert wird. Somit werden zwar potentiell mehr Menschen angesprochen und fühlen sich weniger von einem direkten Schockmoment angegriffen, jedoch kann auch argumentiert werden, dass es sich dann um eine kontrollierte Form der Machtabweichung handelt, welche sich im Rahmen von Erwartungen abspielt (Abbildung 14).

Hintergrund



Abbildung 16: Hintergrund, Bild 2

Basierend auf Elementen, wie dem ansatzweise zu sehenden Schlagzeug und der Sichtbarkeit der oberen Hälfte eines Verstärkers, auf welchem der Schriftzug von Marshall zu erkennen ist, wird auf eine Szene hingedeutet, welche im Kontext einer musikalischen Performance zu verorten ist. Das bläuliche Licht lässt auf eine künstliche Beleuchtung schließen, wodurch die Annahme getroffen werden kann, es handelt sich um einen Live-Auftritt, da beispielsweise bei einer Probe in der Regel keine Lichtshow inszeniert wird. Weiters kann vermutet werden, es handelt sich um ein lautes Konzert, da ein Verstärker zu sehen ist und gerade auch da das Schlagzeug durch ein Mikrofon klanglich verstärkt wird. Die zusätzliche mikrofonische Abnahme und Verstärkung des Klangs verweisen auf eine Umgebung, in der eine entsprechende Lautstärke auch notwendig ist, etwa bei einem Konzert in einem großen Raum oder im Freien. Menschen, welche diese Instrumente spielen, sind jedoch nicht zu sehen, was bei dem Schlagzeug auch an dem Bildausschnitt liegen kann. Im rechten unteren Bildrand ist möglicherweise verschwommen der Kopf einer Person zu sehen, doch dies ist durch die Fokussierung und den Bildausschnitt kaum auszumachen und bleibt spekulativ (Abbildung 16).

Grundlegend ist dieser Teil des Bildes durch eine gewisse Unschärfe ausgezeichnet und es wird kein konkreter Fokus auf eine bestimmte Person oder einen konkreten Ort in diesem Segment gelegt. Der Raum, in dem sich die Szene abspielt, bleibt somit weitgehend diffus und scheint für die primäre Botschaft des Bildes nicht allzu ausschlaggebend zu sein. Diese visuelle Unbestimmtheit lenkt die Aufmerksamkeit somit mehr auf die Atmosphäre oder das Setting der Veranstaltung (Abbildung 16).

Jedoch wird die Aufmerksamkeit, neben dem Schlagzeug und dem Verstärker, auch etwas durch die Lichtverhältnisse gelenkt. Wie bereits angesprochen kann das bläuliche Licht aus dem rechten Bildteil als künstlich erzeugtes Licht und das von dem linken Bildteil kommende als natürliches Tageslicht interpretiert werden. In diesem Sinn kann vermutet werden, der Raum ist

zu dem linken Bildteil offen und in die andere Richtung geschlossen. Weiters kann durch die Lichtverhältnisse angenommen werden, die Performance findet statt, solange es noch hell ist, aber es wird dennoch eine Lichtshow inszeniert. Diese Kombination lässt darauf schließen, dass es sich um eine Open-Air-Show handelt. Wird angenommen, dass mehrere Bands auftreten, kann spekuliert werden, dass diese Show nicht der Hauptakt ist, da dieser meist zuletzt auftritt und das Tageslicht vermuten lässt, dass es noch früher im Tagesverlauf ist. Dies ist jedoch spekulativ. Bezüglich des Lichtes fällt noch der fast mittige helle horizontale Streifen und der helle Bereich im rechten Bildteil auf, welche auf eine Öffnung des Raumes hindeuten. Somit wirkt dieser, trotz des dunkel geschlossen wirkenden rechten Teils, dennoch aufgelockert. Dieser Eindruck wird auch durch größere Flächen unterstützt, in welchen keine Objekte oder Personen zu sehen sind. Dadurch wirkt der Raum weit und, unter der Annahme eines Konzertes, kann so auf eine große Bühne geschlossen werden, auf der bekannte Musiker*innen erwartet werden können, welche vor einem großen Publikum auftreten. Weiters bedeutet ein größeres Konzert meist ein professionelles und etabliertes Umfeld, in welchem diese organisiert werden. Folglich handelt es sich dann nicht um ein kleines subkulturelles Umfeld, sondern um ein kommerzialisiertes Feld, meist mit einem diversen großen Publikum, auch wenn dieses hier nicht im Bild ist. Dies bedeutet auch, dass das Geschehen auf der Bühne zentral ist für die Botschaft des Bildes. Dadurch wird aber auch das Publikum von dem Geschehen auf der Bühne visuell getrennt. Ein weiteres Indiz für die Performance-Situation ist ein Handtuch, welches auf dem Verstärker liegt. Dieses verweist auf eine körperliche Anstrengung der*des Musiker*in während des Auftritts, oder es wird mit besonderer Hitze gerechnet. Jedenfalls scheint eine Vorbereitung im Vorhinein getroffen worden zu sein, was auf eine durchorganisierte, professionelle Aufführung mit körperlich anstrengenden Aspekten verweist (Abbildung 16).

Insgesamt ergibt sich das Bild einer gut vorbereiteten, körperlich fordernden musikalischen Live-Performance in einem professionellen Rahmen, bei der die technische Ausstattung, die Bühnengestaltung und die räumlichen Gegebenheiten auf ein Konzert im größeren Stil schließen lassen, welches vermutlich im Freien und vor einer größeren Zuhörerschaft vonstattengeht (Abbildung 16).

Zusammen mit dem ersten Segment verstärkt sich der Eindruck einer musikalischen Performance auf einer Open-Air-Bühne. Somit befindet sich die zentrale Person des Bildes in der Rolle eines*r Sänger*in, wobei diese gerade im Begriff ist, zu singen oder zu sprechen. Dabei wird diese Person in der Komposition des Bildes visuell durch die Platzierung und die Fokussierung hervorgehoben und bekommt dadurch einen besonderen Status, gerade auch da

keine anderen Personen klar zu sehen sind und selbst Instrumente, wie das Schlagzeug oder der Verstärker nur teilweise gezeigt werden. Lediglich das Mikrofon, welches mit der Person dadurch verbunden erscheint, da dieses in der Hand gehalten wird, ist klar auszumachen. Dieses technische Mittel der Verstärkung der Stimme lässt die Person abermals zentral wirken, da so die Stimme und potentielle Botschaften über einen weiteren Raum laut gehört werden können. Generell lässt die technisch-musikalische Ausstattung darauf schließen, dass es sich um eine Performativität handelt, wobei die Musik laut verstärkt wird und so eine große Menge eines potentiellen Publikums erreichen kann. Jedoch ist dieses Publikum in dem Bild nicht sichtbar, was eine eindeutige Interpretation des Konzertes stört und zugleich eine ambivalente Atmosphäre zwischen öffentlichem Auftritt und isolierter Inszenierung des*r Sänger*in schafft (Abbildung 11).

Die Bühneninszenierung dieser Person sendet somit zwar durch die Wahl der Kleidung oder auch der eingenommenen Pose eine Botschaft der ästhetischen Zurückhaltung, bei einer gleichzeitigen Zentrierung auf diese Einzelperson, wobei auch potentielle weitere Musiker*innen oder das Publikum ausgeblendet werden. Sprich, die fokussierte Person, welche auch gleichzeitig mit dem Mikrofon eine Machtposition erreicht, um gehört zu werden, stellt sich selbst ästhetisch abseits von glamourösen Inszenierungspraktiken dar, wird aber durch Mechanismen der Kamera und durch die Sprecher*innenposition in den Fokus gerückt. Diese Inszenierung hebt die*den Sänger*in als zentrale Figur hervor, wodurch Hierarchien innerhalb der Performance sichtbar gemacht und gleichzeitig durch die ästhetische Zurückhaltung hinterfragt werden. Dabei wirkt die Person selbstbestimmt und gleichzeitig entspannt, was vermuten lässt, dass sich die Person in dieser Rolle wohlfühlt und vermutlich schon öfters in der Rolle einer*s Performer*in auch auf größeren Bühnen war. In diesem Sinne kann ein Auftritt einer*s erfahrenen Künstler*in vermutet werden (Abbildung 11).

Das Ergebnis ist eine ambivalente Darstellung, welche sich durch diverse Elemente des Bildes zieht. Einerseits wird die Person durch ihre zentrale Position aufgewertet, andererseits verweigert sie sich traditionellen Symboliken von Prominenz und Glamour. Auf Geschlecht bezogen ziehen sich diese Eindrücke der Uneindeutigkeit ebenfalls weiter durch und lassen den*die Betrachter*in in einem Schwebezustand der Eindrücke zurück, da durch ästhetische Elemente wie die Kleidung oder Accessoires Gender als neutral bis männlich konnotiert dargestellt wird, wobei auch feminine Elemente in Details ersichtlich werden. Dadurch kann ein Eindruck entstehen, welcher sich genauen normativen Kategorien entzieht, aber erst bei einem genaueren Hinsehen aufkommt. Diese Brüche werden hier also eher subtil eingesetzt und

befinden sich vermehrt in Details. Dies kann einerseits dazu führen, dass das Spiel mit geschlechtlich konnotierten Merkmalen für ein breiteres Publikum zugänglich gemacht wird, da ein Schockmoment wegfällt, andererseits kann dies auch übersehen und so entschärft werden (Abbildung 11).

Kontext

Bei der hier abgebildeten Person handelt es sich um Laura Jane Grace, eine offen transsexuelle Frau und Sänger*in sowie Gitarrist*in den US-amerikanischen Bands *Against Me!* und *Laura Jane Grace and the Devouring Mothers*. Besonders die Band *Against Me!* ist in der Punk- und Rock-Szene eine bekannte und etablierte Band, welche auch schon vor der Transition von Grace seit 1997 musikalisch aktiv war. Grace nutzt auch gerade die Bands als ein Medium, um ihre Identität zu verhandeln, wie etwa auf dem Album „Transgender Dysphoria Blues“ (2014), in welchem ihre Transsexualität eine zentrale Rolle spielt. Das öffentliche Outing verkündete die Sängerin 2012 in einem Rolling Stone Magazine- Interview. Die Reaktionen aus der Fangemeinde fielen durchaus durchmischt aus. Während zwar Unterstützung und Anerkennung geäußert wurden und Grace auch immer wieder als eine einflussreiche Person für queere Personen durch ihr Outing genannt wurde, kamen auch aus den Reihen der Punk-Community misogyne und transphobe Kommentare. Dabei gab es auch Befürchtungen einiger Fans, dass die Musik nun sanfter werden würde und an Härte verliere, wobei die Annahme zugrunde liegt, eine Frontfrau einer Punkrockband könne nicht eine erwünschte Härte verkörpern (Rölle 2019, S. 236). Grace ist diesbezüglich aber auch bekannt, mit derartigen Kommentaren selbstbewusst und schlagfertig umzugehen. Sie benutzte ihren Status als bekannte und etablierte Musikerin auch, um außerhalb der Musik ihre Identität und Transsexualität zu thematisieren, wie etwa in einer TV-Serie aus dem Jahr 2014 mit dem Titel „True Trans with Laura Jane Grace“, oder in ihrer Biografie „Tranny- Confessions of Punk Rock’s Most Infamous Anarchist Sellout“ (2016). In diesen Formaten geht sie auch durchaus kritisch mit sich selbst und Erwartungen der Punk-Szene um (ebd. S. 237-238).

Das hier verwendete Foto stammt aus dem Jahre 2024 und zeigt Grace bei einem Auftritt auf dem Riot Fest in Chicago. Aufgenommen wurde das Foto von Barry Brecheisen und wurde unter anderem in dem Kontext des Rolling Stone-Artikels „Laura Jane Grace reacts to right-wing backlash to her Song ‘Your God’: ‘I’m not being profane to be profane’“ von Brenna Ehrlich im Jahr 2025 veröffentlicht. In dem Artikel geht es um die Performance des Lieds „Your God (God’s Dick)“ von Grace im März 2025 bei dem Bernie Sanders Event „Fighting Oligarchy: Where We Go From Here“. In dem Lied geht es um eine Stellungnahme gegen die Diskriminierung von Transpersonen durch religiöse Menschen der politischen Rechten und es

handelt sich auch um eine Kritisierung der Behandlung von Transpersonen in den USA unter der Trump-Regierung. Der Artikel verhandelt Reaktionen von rechtskonservativen Personen auf das Lied, den Auftritt oder auch die Identität von Grace sowie die Gegenreaktionen der Künstlerin. In diesem Sinn steht hier nicht die Musik oder der Auftritt selber im Fokus des Artikels, sondern es geht um die Frage von Identitätspolitik in den USA. Das Festival, auf welchem dieses Foto aufgenommen wurde, spielt dabei keine Rolle, sondern das Foto wurde gewählt, um diesen Konflikt zu untermalen (Ehrlich 2025). Von dem gleichen Auftritt aus dem Jahr 2024 gibt es auch weitere Fotos, welche auch veröffentlicht wurden, um das Riot Festival zu besprechen (Fanelli 2024; MerGold 2024).

Zusammenführende Hypothesen und Lesearten

Mit dem Kontextwissen, dass es sich bei dieser Inszenierung um eine transsexuelle Frau handelt, kann zusätzlich noch angemerkt werden, dass Grace sich hier in ihrer öffentlichen Performance auch außerhalb cis-normativer Weiblichkeitsbilder bewegt und sich hyperfemininen Schönheitsidealen entzieht, ein Aspekt, welcher oftmals von transsexuellen Personen im Kontext von *Passing* erwartet oder angestrebt wird (Overall; Sellberg 2016, S. 203). Somit signalisiert die Ästhetik auch eine Ablehnung cis-normativer Weiblichkeitsbilder und schafft so eine queere Sichtbarkeit jenseits von Erwartungshaltungen. Ihre Performance widerspricht dabei der verbreiteten Vorstellung, queere oder trans Personen müssten sich an Geschlechternormen anpassen, um akzeptiert zu werden. Stattdessen präsentiert sich Grace entspannt und selbstbewusst, was als politische Positionierung gegen hegemoniale Geschlechternormen verstanden werden kann (Abbildung 14). Weiters kann auch an Anforderungen aus Queercore gedacht werden, wobei sich die Subkultur gegen eine Anpassung an heteronormative Erwartungen von queeren Personen richtet (Nault 2018, S. 1–2).

Zusammen mit dem Wissen um die offen queere Identität von Grace bekommt ihre neutrale bis maskuline Inszenierung mit einzelnen femininen Elementen somit eine weitere Seite. Grace eignet sich bei diesem öffentlichen Auftritt männlich bis androgyne konnotierte Ausdrucksformen an, ohne ihre Trans-Identität zu verleugnen. Diese Praxis kann als queere Darstellungsweise verstanden werden, in der Geschlechtercodes durchlässig gemacht, umgedeutet und neu zusammengesetzt werden. Damit wird die binäre Struktur von männlich und weiblich infrage gestellt und Raum für alternative, nicht-normative Ausdrucksformen geschaffen. Folglich lässt sich hier auch das Konzept der Bricolage wiederfinden (Hebdige 1979, S. 103). Diese doppelte Ablehnung von Geschlechtsstereotypen fungiert als subversive Geste und dekonstruiert zugleich die binäre Geschlechterordnung. Ein zentraler Moment ist auch, dass Grace hier präsent auf einer großen Bühne auftritt, einem Ort, von welchem eine

besondere Macht ausgeht, um Botschaften an ein weites Publikum zu senden sowie öffentlich sichtbar zu sein. Dass sich eine transsexuelle Frau diesen Raum selbstverständlich aneignet, ohne sich den Erwartungen an konventionelle Weiblichkeit zu unterwerfen, kann als ein Akt der Sichtbarmachung interpretiert werden (Abbildung 11). Dieser Aspekt lässt sich auch darin finden, dass in dem Artikel, welcher das Bild begleitet, die Kontroverse rund um den Auftritt und generell rund um Identitätspolitik in den USA verhandelt wird (Ehrlich 2025).

Die Botschaft der ästhetischen Zurückhaltung und die mögliche Ablehnung eines Starkults werden hier in erster Linie durch die Kleidung gesendet, welche sich trotz des Understatements als kalkulierte Inszenierung lesen lässt. Diese ästhetische Entscheidung funktioniert dabei nicht nur als Stilmittel, sondern auch als soziopolitischer Kommentar, etwa gegen einen besagten Starkult, eine Überästhetisierung oder auch die Konsumgesellschaft und Materialismus. Weiters lässt dieser Kleidungsstil eine zwar subtile, aber dennoch subversive Darstellung von normativen Genderzuschreibungen zu. Der Kleidungsstil wirkt zwar einerseits sportlich und kann so normativ maskulin konnotiert interpretiert werden, jedoch kann durch die Neutralität der Kleidung auch eine Uneindeutigkeit bezüglich Gendernormen hervortreten (Abbildung 15). Gerade zusammen mit normativ femininen Elementen, wie dem Schmuck oder dem Make-up, tragen sie zu diesem Eindruck bei, wobei weder klassische Männlichkeit noch Weiblichkeit kommuniziert wird. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um eine direkte, plakative Rebellion gegen Geschlechternormen, sondern eher um eine subtile Unklarheit, welche auch erst bei einem genaueren Hinsehen auffällt. Geschlecht wird in dieser Darstellung nicht affirmiert, sondern absichtlich uneindeutig gehalten. Die visuelle Neutralisierung erlaubt somit auch eine queere Lesart, wobei die Person sich in gewisser Weise in einem Graubereich der Geschlechterzuschreibungen befindet und beides, ein maskuliner, ein femininer Eindruck, oder auch keiner von beiden gesehen werden kann (Abbildung 11). Es handelt sich um eine performative Strategie der Ambiguität, durch die Identität als fluide, konstruiert und verhandelbar sichtbar wird (Groß; Wehr 2018, S. 135).



Abbildung 1: Gesamtbild 1



Abbildung 11: Gesamtbild 2

Werden das erste und das zweite hier analysierte Bild, sprich die Darstellungen von *The Menstrual Cramps* und von Laura Jane Grace, verglichen, zeigen sich unterschiedliche Strategien queerer Sichtbarkeit, wobei sich durchaus auch Ähnlichkeiten finden lassen.

Bezüglich der Räumlichkeiten, einmal eine kleinere Räumlichkeit und eine größere Festivalbühne, zeigen sich hier Unterschiede, welche auch Machtverhältnisse und Möglichkeiten der Sichtbarkeit widerspiegeln können. Während Grace auf einer großen Bühne agiert, die oft mit einer Mainstream-Zugänglichkeit und damit verbundenen Restriktionen einhergeht (Abbildung 11) agieren *The Menstrual Cramps* in einem intimeren, kleineren Raum eines Clubs. Hier werden auch direktere Interaktionen mit dem Publikum angedeutet, wie etwa durch die Geste von Emilia, was als ein Ausdruck einer politisch-kollektiven Handlung interpretiert werden kann. Auf der einen Seite wird also einer Band mit queeren Mitgliedern kein großer Raum gegeben, um ihre Identitäten zu repräsentieren, was auf gesellschaftliche Marginalisierungen verweisen kann, wobei jedoch ein direkter und intimerer Umgang eröffnet wird (Abbildung 1). Auf der anderen Seite wird Grace, als etablierte Künstlerin, eine große Bühne mit einem potentiell großen Publikum, an welches sie ihre Botschaften senden kann, geboten. Dabei wird jedoch an Intimität eingebüßt und ein möglicher subkultureller Kontext, in welchem experimentiert werden kann, könnte verloren gehen. Jedoch kann hier ein weiteres Publikum auch außerhalb des eigenen Umfelds erreicht werden. Diese unterschiedlichen Räume könnten jedoch auch auf die Bekanntheitsgrade der Bands zurückgeführt werden (Abbildung 11).

Auch in den Ästhetiken der Auftritte zeigen sich Unterschiede, besonders zwischen einem subtilen Auftritt von Grace (Abbildung 11) und einer Form der offensiven Provokation von *The Menstrual Cramps* (Abbildung 1). Grace inszeniert sich ruhiger, zurückhaltender, ihre Pose ist

entspannter und die Farben im Bild bewegen sich in kühleren Bereichen von Blau bis Schwarz, was diesen Eindruck der ästhetischen Zurücknahme unterstützt. Diese Zurückhaltung und Monotonie können auch als eine Aussage interpretiert werden, wonach queere Identitäten auch abseits von ästhetischen Überzeichnungen und Schockmomenten inszeniert werden können (Abbildung 11). Dies kann als ein subtiler Bruch mit gewohnten Geschlechterbildern interpretiert werden (Heinze 2023, S. 47) sowie als eine Strömung innerhalb der queeren Community sich gegen Assimilationstendenzen an eine heteronormative Gesellschaft zu stellen (Nault 2018, S. 1–2). Gerade auch hinsichtlich der transsexuellen Identität von Grace kann dies auch als eine Form gesehen werden, um abseits von Erwartungen des *Passings* zu arbeiten (Overall; Sellberg 2016, S. 203). Auch kann die De-Sexualisierung als bewusster Akt verstanden werden, um Weiblichkeit auf der Bühne jenseits stereotypischer Erwartungen darzustellen. Hier kann jedoch aufgrund der Zurücknahme das subtile Spiel mit Gender auch übersehen werden und so an potentiell Einfluss verlieren (Abbildung 11). Dem gegenüber zeigt sich die ästhetische und performative Praxis von *The Menstrual Cramps* in kräftigen, warmen Farben, der Darstellung von expliziten Symbolen, wie in den Tattoos von Emilia, und einer Inszenierung von offensiver Körperlichkeit, bei welcher Sexualität und auch Feminismus direkt und selbstbewusst dargestellt werden. Die Performance ist hier laut, fordernd und auch sexualisiert. Durch die Gesamtgestaltung der Inszenierung und das Kontextwissen lässt sich dies jedoch im Sinn einer Selbstermächtigung lesen, wobei der Körper weniger objektiviert, sondern reklamiert wird. Die Band bricht bewusst mit konventionellen Formen femininen Verhaltens im öffentlichen Raum, wobei Queerness politisch, konfrontativ und auch kollektiv inszeniert wird (Abbildung 1). Somit wird hier mit Brüchen und Umdeutungen von gewohnten Bedeutungszuschreibungen gearbeitet, wobei hier Schockmomenten zum Einsatz kommen wird (Winter 2001, S. 122). Dadurch können scheinbar natürliche Bedeutungen bezüglich Gender potentiell herausgefordert werden (Hebdige 1979, S. 89), was als eine Bedrohung der sozialen Ordnung wahrgenommen werden kann (ebd. S. 110). Folglich kann hier Kultur als ein Raum gesehen werden, in welchem Gruppenidentitäten angezeigt werden (Jacke 2009, S. 151) und als Zonen für ein Spielen mit normativen Strukturen dienen (Giesen 2010, S. 34), was auch als eine Reaktion auf Gefühlte Ungleichheiten interpretiert werden kann (Williams 2007, S. 581). Beispielsweise könnte die Darstellung von Wut und Sexualität bedeuten, dass queere Menschen im Alltag meist übersehen werden, weshalb die Inszenierung hier besonders offensiv ausfällt, und dass die ihre Sexualität möglicherweise verbergen müssen. Im Gegensatz zu der Performance von Laura Jane Grace zeigen sich *The Menstrual Cramps* auch als eine kollektive Einheit, was auch im Kontext von feministischen Haltungen gesehen werden kann. Durch diese

Darstellung wirkt die Band auch als Ganzes größer (Abbildung 1). Grace ist zwar alleine auf der Bühne zu sehen, aber wirkt dabei nicht verloren, sondern sie zeigt sich entspannt und durchaus selbstbewusst auf diesem Bild. Folglich ist hier der Fokus mehr auf die Einzelperson von Grace gerichtet, was ihr einen Sonderstatus zusagt, aber auch von den restlichen Menschen, welche sich potentiell auf der Bühne befinden, isoliert zeigt (Abbildung 11).

Durch diesen Vergleich wird sichtbar, dass queere Sichtbarkeit in der musikalischen Praxis von der Punkkultur als keine homogene Inszenierungsform verstanden werden kann, sondern sich in einer Vielfalt zeigt und unterschiedliche Strategien zu verfolgen scheint. Grace steht für die ästhetisch dekonstruierte, persönlich-politische Trans-Identität. *The Menstrual Cramps* verkörpern die kollektive, feministisch-sexualisierte Offensive. Beide zeigen jedoch, dass Gender performativ ist, und bringen diese Botschaften auf eine Bühne (Abbildung 1; Abbildung 11). Folglich wird hier Gender als performative kulturelle Praxis dargestellt, welche nicht als eine natürliche Kategorie funktioniert (Nault 2018, S. 8), sondern sich als formbar und fluide zeigt (ebd. S. 30).

Doch auch wenn diese beiden Bilder unterschiedlich wirken, existieren Parallelen in den Inszenierungen und Botschaften. Beispielsweise zeigt sich in beiden Beispielen der Körper als ein Ort für queere Sichtbarkeiten, wobei der Körper auch als gestaltbar inszeniert wird. Auch wird in beiden Beispielen auf die Sänger*innen fokussiert, was diesen eine besondere Macht durch den Gebrauch des Mikrofons zuschreibt. Folglich wird in den Bildern der Fokus auf die offen queeren Personen gelenkt und diesen wird so Macht zugeschrieben, den Raum einzunehmen und Aufmerksamkeit zu erlangen. Weiters ist auch in beiden Bildern das Publikum nicht zu sehen, was abermals dazu beiträgt, dass die Aufmerksamkeit auf den Künstler*innen und deren Inszenierung auf der Bühne liegt. Diese wird dann zur Projektionsfläche und zum Austragungsort politischer Selbstverortung. In beiden Beispielen spielen auch die Körper zentrale Rollen, auch durch den Einsatz von Tattoos (Abbildung 1; Abbildung 11), welche als ein Hinweis gelesen werden können, den Körper nicht als biologisches Gegebenes, sondern als gestaltbare, transformierbare Oberfläche zu verstehen (Kreutziger-Herr 2016, S. 45).

Weiters brechen auch die Künstler*innen, auch wenn unterschiedlich inszeniert und in einem unterschiedlichen Ausmaß, in beiden Beispielen mit klassischen binären Vorstellungen von Geschlecht. Auffallend ist dabei, dass fast alle hier abgebildeten Musiker*innen auf sportliche Kleidung zurückgreifen um Körpermerkmale, an welchen normative Geschlechteridentitäten

abgelesen werden könnten, zu verbergen. Dadurch kann ein neutraler, androgyner Eindruck hervorgerufen werden, welcher jedoch auch als eine Form der Unsicherheit der Darstellung des Körpers gesehen werden kann. Kombiniert wird dieser sportliche Kleidungsstil auch in beiden Bildern mit feminisierten Codes wie Make-up und Schmuck. Diese Kombination widerspricht konventionellen Genderzuschreibungen, wobei es um Strategien der Veruneindeutigung handeln kann (Abbildung 1; Abbildung 11). Diese bewusste Uneindeutigkeit lässt auch an Butlers Performativitätstheorie denken, wobei sich Geschlecht als etwas zeigt, was getan wird, und nicht als eine fixe Kategorie (Nault 2018, S. 8).

Folglich zeigt sich in beiden Beispielen, dass der Körper, dessen Gestaltung und Positionierung nicht als ein neutrales Medium zu sehen ist, sondern als eine transformierende und kommunizierende Instanz, welche auch für politische Botschaften genutzt werden kann. Die dargestellten Künstler*innen zeigen somit, dass queere Sichtbarkeit auch durch den Körper und Performance verbreitet werden kann. Die öffentliche Performance von Musik wird dabei als Bühne genutzt, um dies an ein weiteres Publikum zu kommunizieren und sich selber sichtbar und hörbar zu machen (Abbildung 1; Abbildung 11).

6.3. Pollyanna



Abbildung 17: Gesamtbild 3

Auf diesem Bild sind zwölf Personen zu sehen, wobei eine dieser sich weiter vorne und mittig platziert befindet, wodurch sie heraussticht. Die Person ist scharf abgebildet, hell beleuchtet und befindet sich etwas unterhalb der Position der Kamera. Sie trägt einen braun-schwarz gemusterten, knielangen, weiten Rock, ein violetteres T-Shirt mit einem hier unlesbaren Aufdruck und violette Schuhe. Weiters ist zu erkennen, dass die Person mehrere Ketten übereinander trägt, wobei eine mit Stacheln versehen ist, sowie einige bunte Armbänder. Außerdem trägt sie zumindest einen Ohrring, die Augen sind in grünen Tönen geschminkt und es sind zwei Tattoos an einem Arm zu sehen. Weiters ist auch ein Fleck mit grüner Farbe an der Wange zu erkennen. Die Haare sind kurz geschnitten, stehen etwas von dem Kopf ab und sind in grün-rosa Tönen gefärbt. In dem Arm mit den Tattoos hält die Person ein Mikrofon und es ist zu erkennen, wie ein Kabel an der Hüfte bei dem Rock hängt. Bezüglich der Körperhaltung ist zu sehen, wie sich die Person nach vorne lehnt, ein Bein nach unten ausgestreckt hält und das andere nach oben abwinkelt. Der Arm mit dem Mikrofon wird ebenfalls nach unten ausgestreckt gehalten und der andere Arm ist hier nicht zu sehen, da sich die Person seitlich zu der Kamera gerichtet zeigt, mit dem Blick zu dem rechten Bildrand. Der Mund ist leicht geöffnet, wobei die Zähne gezeigt werden und die Augenbrauen sind etwas nach unten gezogen (Abbildung 17).



Abbildung 18: Segmente, Bild 3



Abbildung 19: Blickfolge, Bild 3



Abbildung 20: Fokus, Bild 3

Als Nächstes wandert der Blick über die Person nach oben hin zu einem illustrierten Schmetterling in grün-gelblichen Tönen. Dieser sticht einerseits durch die Größe im Bild heraus, als auch andererseits farblich durch den Kontrast zu dem rötlichen Hintergrund, welcher sich bis zur Bildmitte erstreckt. Der Schmetterling ist einfarbig durch schroffe Linien abgebildet. Von dem Schmetterling geht der Blick dann wieder weiter nach unten zu einem hellen Lichtfleck. Dieser erscheint auf einem Fotoapparat, welcher von einer Person gehalten wird, die sich leicht nach vorne beugt. Die Person ist etwas unscharf abgebildet und ist durch die schwarze Kleidung, zusammen mit einer orangenen Haube, in ähnlichen Farben wie der Hintergrund gehalten. Der Fotoapparat selber ist durch das helle Licht kaum zu erkennen. Es scheint jedoch so, als wäre dieser in die Richtung der Kamera gehalten, durch welche dieses hier analysierte Bild aufgenommen wurde. Auch wenn die Person und der Fotoapparat nicht besonders detailreich zu erkennen sind, wie eben aufgrund der Distanz oder auch wegen der Unschärfe und den dunklen Farben der Kleidung, kann jedoch das Licht an der Kamera die Aufmerksamkeit erlangen, wodurch dann auch die Person in den Blick gerät. Links hinter dieser erscheint, etwas durch das helle Licht verdeckt, eine weitere Person mit einem E-Bass oder einer E-Gitarre, was jedoch aufgrund der Distanz zu der Kamera hier nicht zu erkennen ist. Diese Person hat dunkle, längere Haare, die etwa bis leicht über die Schultern reichen, und trägt ebenfalls schwarze Kleidung (Abbildung 18).

Danach zieht sich der Blick auf eine Menschenmenge aus sechs hier zu sehenden Personen im rechten Bildrand. Alle Personen sind scharf zu sehen und erscheinen etwas größer im Bild als die vorher beschriebenen Personen mit dem Fotoapparat und dem Musikinstrument, was vermuten lässt, dass diese Gruppe sich weiter vorne befindet. Diese Menschen stehen nahe beieinander, wodurch manche nur bruchweise zu sehen sind. Es ist aber zu erkennen, wie eine Person eine Kamera vor dem Gesicht hält, wobei ein helles Licht auf dieser erscheint und eine weitere Person hält ein Smartphone auf Brusthöhe. Diese beiden Personen befinden sich auch

vor den anderen und sind als einzige gänzlich zu erkennen. Es ist aber bei fast allen abgebildeten Menschen in dieser Gruppe zu sehen, wie diese im Moment des Fotos den Mund geöffnet halten. Die einzigen Ausnahmen sind die Person mit dem Fotoapparat vor dem Gesicht, da dieser den Mund verdeckt, und eine, welche von dem Bildrand abgeschnitten wird und bei der nur Bein ersichtlich ist. Bezüglich der Kleidungen kann noch gesagt werden, dass die zwei vorne stehenden Personen einfarbige schwarze T-Shirts und weite, knielange blaue Hosen tragen, wodurch auch ein Tattoo an dem Schienbein der Person mit dem Fotoapparat sichtbar wird. Diese Person hat auch weitere Tattoos auf den Armen und trägt einige bunte Armbänder. Von den anderen Menschen der Gruppe ist die Kleidung kaum zu erkennen, da sie von den anderen Personen verdeckt werden, aber es können ähnliche Farben wie die gerade eben beschriebenen ausgemacht werden. Eine Ausnahme ist eine am rechten Rand stehende Person, welche ein hellgrünes Oberteil trägt. Dies ist auch die einzige Person, welche den Blick nicht in Richtung der Bildmitte lenkt, sondern den Kopf zu der Gruppe gerichtet hält (Abbildung 18).

Von dieser Personengruppe wandert der Blick dann weiter auf zwei weitere Menschen, welche auf der gleichen Höhe wie die vorher beschriebene Gruppe auf der linken Seite des Bildes stehen. Diese fallen aber weniger auf, da hier eben nur zwei Personen zu sehen sind, wobei eine von dem Bildrand abgeschnitten wird und die andere von dieser verdeckt wird. Dadurch wirkt die Gruppe auf dieser Seite kleiner und auch durch die einfarbig schwarze Kleidung stechen sie visuell weniger heraus. Beide Personen haben abermals den Mund geöffnet. Die weiter vorne stehende Person scheint ein Smartphone in der Hand zu halten und beide schauen in den Bereich der Bildmitte (Abbildung 18).

Zwar mittig in dem Bild platziert, aber durch die Distanz zu der Kamera und dadurch, dass sie durch die als erste beschriebene Person teilweise verdeckt werden, befinden sich zwei weitere Personen. Diese fallen aber durch diese Aspekte und aufgrund ihrer Unschärfe sowie geringer farblicher Kontraste zu dem Hintergrund, weniger ins Auge. Eine der beiden Personen sitzt an einem Schlagzeug, welches umgeben ist von Kabeln und einem Mikrofon, das auf das Instrument gerichtet ist. Die Person ist schwarz gekleidet und hat dunkle, lange Haare. Dadurch, dass sie an dem Schlagzeug sitzt, ist jedoch nur der Oberkörper zu sehen. Davor ist noch eine weitere Person mit hellen Haaren und einem Fotoapparat in den Händen abgebildet, welche diese nach vorne zu dem Bildmittelpunkt gerichtet hält. Die Kleidung dieser Person ist kaum zu erkennen, da sie von der vorne stehenden Person mit dem Rock verdeckt wird (Abbildung 18).

Zu dem Ort, an dem sich diese Szene abspielt, kann festgehalten werden, dass der Boden bis etwa zur Bildmitte aus grünem Gras besteht. Nach hinten hin zur Bildmitte wird dieser immer dunkler und es ist nicht ganz zu erkennen, ob in einem Streifen horizontal um die Bildmitte ein anderer Untergrund vorzufinden ist. In diesem Bereich befinden sich einige Kabel am Boden und es ist auch ein orangener Verstärker im linken Bildbereich zu sehen. Von den Lichtverhältnissen her zeigt sich dieses Bild besonders kontrastreich, zwischen dunklen Flächen, wie um den horizontalen Streifen um die Bildmitte, und hellen Elementen, wie die als erste beschriebene Person oder den Lichtflecken bei den Fotoapparaten. Dadurch werden scharfe Kanten zwischen einzelnen Bereichen geschaffen und es ist auch um die hell belichtete Person ein klarer, scharfer Schatten zu sehen. Auffallend ist dabei, dass all die Menschen in diesem Bild, bis auf die zuerst beschriebene Person, etwa auf der gleichen Bildhöhe horizontal über das Bild angeordnet sind und eher in dunkleren Tönen erscheinen, während die Person mit dem Rock sich etwas unterhalb von diesem Bereich befindet, stark beleuchtet ist und helle Farben trägt. Dies ermöglicht es, dass diese Person besonders in der Bildkomposition heraussticht, und lässt sie einen eigenen Platz einnehmen (Abbildung 17).

Allgemein wirkt dieses Bild wild, energiegeladen und sogar etwas surreal, gerade durch den orange-rosa Hintergrund mit schwarzen Elementen, auf welchem der Schmetterling zu sehen ist. Weiters erscheint das Bild kontrastreich, etwa durch den grünen unteren und den rötlichen oberen Bildbereich, oder auch durch die scharfen und klaren Kanten, welche durch die Lichtverhältnisse zustande kommen (Abbildung 17).

Segment 1



Abbildung 21: Segment 1, Bild 3

Die Person in diesem Segment zeichnet sich insbesondere durch eine expressive Pose aus, wobei sie den Oberkörper nach vorne lehnt, ihren rechten Arm und das rechte Bein nach unten streckt und das andere Bein nach oben abgewinkelt hält. Dies bewirkt, dass der Eindruck einer

kraftvollen Bewegung hervorgerufen wird, welche möglicherweise als ein Tanz interpretiert werden kann oder als ein zielgerichtetes, bestimmtes Voranschreiten. Gerade in der Kombination mit dem Zeigen der Zähne und dem Runterziehen der Augenbrauen erscheint die Bewegung auch aggressiv, wütend, konfrontativ und bestimmt. Somit wirkt es so, als wolle sich die Person als eine potentielle Gefahr inszenieren, die ernst zu nehmen ist. Diese Bestimmtheit kann sich auch darin zeigen, dass in dieser fast angriffslustigen Inszenierung der Kopf nach vorne gehalten wird, wodurch der Eindruck hervorgerufen wird, die Person gehe mit dem Kopf voraus in die Situation hinein. In der Hand, welche nach unten gestreckt wird, hält sie ein Mikrofon, was ein Hinweis darauf sein könnte, dass diese Person in einer Rolle zu sehen ist, aus welcher sie mit einem größeren Publikum kommuniziert, möglicherweise durch Gesang, da die Körperhaltung eine dynamische und kraftvolle Situation vermuten lässt. Daraus kann auch angenommen werden, dass es sich um druckvolle und laute Musik handelt (Abbildung 21). Bühl folgend kann in diesem Zusammenhang die Behauptung aufgestellt werden, dass Musik und Musizieren hier möglicherweise als eine Projektionsfläche für außermusikalische Zustände funktioniert, indem die Person emotionale Zustände der Wut hierdurch kommuniziert (Bühl 2004, S. 97). Jedoch ist auffällig, dass die Person in dem Moment des Bildes das Mikrofon nicht zu dem Mund hält. Dies kann bedeuten, dass sie in diesem Moment nicht die Stimme als Medium der Kommunikation nutzt, sondern den Körper als Ausdrucksmittel einsetzt. Auch kann durch die Tatsache, dass das Mikrofon in der Hand gehalten wird und sich nicht an einem Mikrofonständer befindet, angenommen werden, dass es sich um eine dynamische Performance handelt, welche sich nicht nur auf sprachliche oder gesangliche Kommunikation beschränkt, sondern auch durch Körpersprache und Präsenz wirkt. Das eingesteckte Kabel im Rock deutet auch auf Bewegungsfreiheit bei gleichzeitig technischer Verstärkung der Botschaft hin. Folglich kann gesagt werden, dass durch die Pose und die Mimik ein energiegeladener, dynamischer, wütender bis aggressiver Eindruck geschaffen wird, wobei die Person so wirkt, als würde sie bestimmt in die Situation hineingehen und sich in dieser auch behaupten wollen (Abbildung 21).

Wenn als Nächstes die Kleidung näher in den Blick genommen wird, fällt auf, wie durch die Wahl, einen knielangen Rock zu tragen, die Körperbehaarung an den Beinen sichtbar wird. Der Rock, welcher als ein traditionell weiblich konnotiertes Kleidungsstück gesehen werden kann, steht hier somit in einem Kontrast zu den behaarten Beinen, welche entweder für Maskulinität stehen oder mit cis-normativen Schönheitsidealen bezüglich der Darstellung eines weiblichen Körpers brechen (Abbildung 21). Dies lässt an Butlers Argument denken, dass in einer

Verfehlung der Performativität von Geschlecht ein queeres Potential inne liegt, wobei der Aufführungscharakter offenbart werden kann (Butler 1988, S. 521–522). Dabei kann angenommen werden, dass dieser Eindruck hier intentionell hervorgerufen wurde und die abgebildete Person sich bewusst für ein Kleidungsstück entschieden hat, welches die Beine zeigt, und zugleich die Entscheidung getroffen hat, diese nicht zu rasieren, um genau diese Erwartungen herauszufordern. Ein weiteres Spannungsverhältnis kann möglicherweise auch in den Farben des Oberteils gefunden werden. Es handelt sich hier um ein violetttes T-Shirt mit einem Aufdruck in den Farben Rosa und Blau (Abbildung 21). Violett ist etwa eine Farbe, welche in der queeren Community schon lange Einzug in diversen Fahnen gefunden hat und oftmals für eine Kombination aus Rosa für Weiblichkeit und Blau für Männlichkeit stehen soll. Somit lässt sich die Farbe oftmals finden, wenn es um den Ausdruck einer Ablehnung eines binären Geschlechtersystems geht. Der rosa und blaue Aufdruck spielt dann abermals mit diesen Farben, welche für normative Geschlechterbilder stehen (Queer Lexikon 2025). Die Farbe Violett findet sich auch in den Schuhen wieder, was diesen Eindruck des Überschreitens von Binärität weiterführt. Folglich kann festgehalten werden, dass der Kleidungsstil einerseits feminin gestaltet wird, wie durch den Rock oder auch durch die Rüschen an den Ärmeln, durch die Farbwahl aber eine Überschreitung der Binärität angedeutet wird und in Kombination mit dem Zeigen der Körperbehaarung und der wütend kraftvollen Pose mit einem normativen Bild von passiver Weiblichkeit gebrochen wird, wodurch schlussendlich binäre Geschlechterordnungen unterlaufen werden können (Abbildung 21). Dieser Einsatz einer unkonventionellen Kombination von geschlechtlich codierten Kleidungsstücken (Groß; Wehr 2018, S. 138) soll für Groß und Wehr ein Hinsehen herausfordern und so potentiell Diskussionen über den Charakter von Geschlecht eröffnen (ebd. S. 134).

Auch durch die gewählten Accessoires werden ähnliche Botschaften gesendet. Die Person trägt beispielsweise einige bunte Armbänder übereinander, was ungeordnet wirkt und so zusammen in der Kombination der vielen Farben eine ästhetische Überforderung hervorrufen kann. Auch bei den Halsketten werden mehrere übereinander getragen, wobei besonders jene mit Stacheln hervorsteht. Das Element der Gefahr und das Verteidigen des eigenen Platzes kann somit in dieser Stachelkette wiedergefunden werden, was der Person abermals eine kämpferische Ausstrahlung verleiht. Weiters besitzt die Stachelkette auch potentiell die Kraft, zu verletzen. Bezüglich des Ohrings kann gesagt werden, dass dieser einen Eindruck eines DIY-Stils darstellen kann, da durch einen Ohrtunnel eine Kette gehängt wurde. Zusammen mit den beiden Tattoos an dem Arm ergibt sich ein Erscheinungsbild, welches an Punk oder ähnliche

Subkulturen denken lässt. Dies kann auch in den grün-rosa gefärbten Haaren wiedergefunden werden, welche kurz geschnitten sind und vom Kopf abstehen, was an die Stacheln der Kette und an die kämpferische Pose erinnert (Abbildung 21). Rosa kann hier abermals als ein Verweis auf normative Weiblichkeit sein und Grün steht in der queeren Community auch oftmals für nichtbinäre Geschlechterrollen, wodurch sich das Spiel mit Farben und Geschlechterrollen hier weiterführt (Queer Lexikon 2025). Auch kann ergänzt werden, dass ein kurzer Haarschnitt meist normativ männlich gelesen wird, hier aber mit Kleidung, wie einem Rock, zusammen inszeniert wird, wodurch binäre Geschlechterzuschreibungen gestört werden und ein widerspenstiges Erscheinungsbild entsteht. Auffallend ist auch das grüne Make-up, welches großflächig und unpräzise um die Augen aufgetragen wurde. Dazu ist auch noch ein grüner Fleck an der Wange zu sehen, welcher sich herkömmlichen Vorstellungen von Make-up gänzlich entzieht, so irritiert und eine alternative Weise der Dekoration des Körpers darstellt. Dieses Make-up zieht einerseits die Aufmerksamkeit auf sich, wodurch die Person durch das Auftragen auch ein Hinsehen herausfordert, und wirkt durch das großflächige und unkonventionelle Auftragen unordentlich und wild. Folglich wird durch Haare und Make-up, gerade auch durch die Farbwahl, eine queere Codierung dargestellt und es kann auch ein Überschreiten der natürlichen Körpergrenzen durch den giftgrünen Farbton dargestellt werden. Weiters kann dieses giftige Grün auch als eine Signalfarbe interpretiert werden, wodurch wieder der konfrontative Eindruck aus Pose und der Halskette fortgeführt werden würde (Abbildung 21).

Somit wird hier Gender nicht als natürliche Gegebenheit inszeniert, sondern als eine gestaltbare Performance, wobei hier mit widersprüchlichen und widerständigen, konfrontativen und kämpferischen Bildern gearbeitet wird. Weiters wird mit idealisierten Körperbildern und normativen Schönheitsidealen gebrochen und der Körper als ein widerspenstiges Medium inszeniert. Durch die Pose und auch stachelige Accessoires oder abstehende Haare kann somit auch Raum und Sichtbarkeit eingefordert werden. Diese Art der Inszenierung kann potentiell als eine Reaktion auf bestehende gesellschaftliche Verhältnisse interpretiert werden, in welchen von der Norm abweichende Körper marginalisiert werden. Womöglich kann aber diese ästhetische Überlagerung und dieses konfrontative Auftreten für Menschen, welche mit derartigen Inszenierungen nicht vertraut sind, überfordernd und zu angreifend wirken (Abbildung 21). Dies wird auch bei Nault angesprochen, wenn hervorgehoben wird, dass durch Schock auch möglicherweise Ablehnung hervorrufen kann (Nault 2018, S. 13–14).

Segment 2



Abbildung 22: Segment 2, Bild 3

Hier in diesem Segment ist eine Illustration eines Schmetterlings zu sehen. Dieser kann durch den Vergleich mit der Raupe, die sich verpuppt und dann zu einem Schmetterling wird, als ein Symbol der Veränderung, des Wandels und des Übergangs von einem Stadium in ein anderes angesehen werden. Dieses Bild der Metamorphose kann auch als ein Wandel der Identitäten interpretiert werden, was auch aus einem queeren Blickwinkel als ein Symbol des Überschreitens von Kategorien und von Freiheit gelesen werden kann. Hier in diesem Segment ist dann der Schmetterling zu sehen, sprich die Form nach der Verwandlung, was symbolisieren kann, dass eine neue Identität gefunden wurde, mit welcher eine Form der Freiheit einhergeht (Abbildung 22).

Auch in der Farbe zeigt sich dieser Aspekt des Übergangs, da diese zwischen Grün und Gelb nicht eindeutig zuordenbar ist und sich so in einem Stadium der Uneindeutigkeit befindet. Weiters sind die Linien nicht gerade oder gleich dick, wodurch auch Imperfektion ausgedrückt werden kann. Dennoch wird der Schmetterling in der Regel mit Schönheit gleichgesetzt, was so interpretiert werden kann, dass Schönheit auch mit Imperfektionen einhergeht (Abbildung 22).

Zusammen mit dem ersten Bild lassen sich hier ähnliche Themen wie das Überschreiten von Kategorien oder auch die Imperfektion als Stellungnahme gegen geläufige Schönheitsideale wiederfinden. Jedoch wird der Schmetterling in der Regel als ein eher zartes und verletzliches Tier angesehen, was in einem Kontrast mit dem Auftreten und der Inszenierung der Person steht (Abbildung 21; Abbildung 22).

Segment 3



Abbildung 23: Segment 3, Bild 3

In diesem Segment sind zwei Personen zu sehen, bei welchen aufgrund der Entfernung zu der Kamera und der Unschärfe nur wenige Details erkennbar sind. Die Person, welche weiter vorne steht, lehnt sich leicht nach vorne, hält einen großen Fotoapparat in den Händen und scheint konzentriert durch diesen eine Szene zu betrachten. Es kann angenommen werden, dass gerade ein Foto aufgenommen wurde, da ein helles Licht, wahrscheinlich der Blitz durch das Auslösen, zu sehen ist. Dieser zieht auch die Aufmerksamkeit auf dieses Segment. Weiters wäre dies ein Hinweis darauf, dass sich gerade eine Szene vor der Kamera abspielt, welche es der Person wert erscheint, festgehalten zu werden. Die Kamera wirkt generell technisch aufwändig, weshalb angenommen werden kann, die Person kennt sich mit diesem Fotoapparat aus und macht womöglich professionelle Fotos. Die Kleidung der Person ist in dunklen Tönen gehalten, mit Ausnahme von weißen Schuhen und einer orangenen Haube, wodurch die Haare nicht sichtbar und ein androgyner Eindruck hervorgerufen werden kann. Die lange dunkle Kleidung lässt die Person weiters neutral erscheinen und ästhetisch nicht besonders heraustreten (Abbildung 23).

Dahinter ist etwas von dem*der Fotograf*in verdeckt eine weitere Person auszumachen, welche einen E-Bass oder eine E-Gitarre umgehängt hat. Da sich die hier sichtbare Hand an dem Korpus des Instruments befindet, kann vermutet werden, dass die Person gerade dabei ist, Musik zu spielen, und dadurch, dass ein Kabel von dem Instrument weggeführt, kann weiters angenommen werden, dass diese technisch verstärkt wird. Folglich wird diese Person, auch wenn sie in dem Bild nicht besonders gut erkennbar ist, wahrscheinlich gehört und kann sich so auf einem akustischen Weg präsent machen. Jedoch scheint diese Person gerade visuell nicht der Fokus der Szene zu sein, da auch die Person mit dem Fotoapparat mit dem Rücken zu dieser steht. Somit erscheint der Fokus woanders zu liegen, auch wenn diese Person gerade Musik

herzustellen scheint. Auch in ihrem Erscheinungsbild sticht diese Person nicht besonders heraus. Sie hat längere Haare, trägt ein neutrales schwarzes T-Shirt und eine lange schwarze Hose, wodurch die Person auch farblich nicht besonders hervorsticht (Abbildung 23). Durch diese Unklarheit bleibt aber auch Raum für diverse Interpretationen der Erscheinung dieser Person, wodurch diese nicht in einem Erscheinungsbild fixiert wird, sondern wandelbar bleibt. Somit liegt dieser Inszenierung auch queeres Potenzial inne (Köppert 2023, S. 79).

Auffallend ist noch, dass die Personen in einem rötlichen Licht erscheinen, durch welches auch Schatten geworfen werden. Dies lässt vermuten, dass es sich um ein künstliches Licht in der Szene handelt und die Personen im Kontext einer Form der Performance inszeniert werden (Abbildung 23).

Zusammen mit der Person mit dem Mikrofon betrachtet, kann vermutet werden, dass die Person mit dem Instrument mit dieser zusammen musiziert. Womöglich handelt es sich um ein Konzert, da eine Person mit einer professionellen Kamera dieses zu dokumentieren scheint und die Personen durch ein künstliches Licht in Szene gesetzt werden (Abbildung 21; Abbildung 23). Der Schmetterling könnte in diesem Sinn eine Form der Bühnendekoration sein (Abbildung 22; Abbildung 23).

Segment 4



Abbildung 24: Segment 4; Bild 3

Das hier zu analysierende Segment zeigt eine Gruppe von sechs Personen, die eng beieinanderstehen und sich visuell sowie körperlich als eine soziale Einheit präsentieren, wodurch auch ein Eindruck der kollektiven Identität hervorgerufen wird. Dies wird in dem Bild beispielsweise durch die räumliche Nähe, aber auch durch einen ähnlichen Kleidungsstil und ähnliche angedeutete Bewegungen erreicht (Abbildung 24).

Zu dem Aspekt der Kleidung ist anzumerken, dass zu sehen ist, wie zumindest zwei dieser Personen einen ähnlichen Kleidungsstil haben. In diesem Fall weite schwarze T-Shirts und knielange blaue Hosen, wobei durch diese weiten Kleidungsstücke körperliche Merkmale, die in normativen Geschlechterordnungen häufig zur geschlechtlichen Einordnung herangezogen werden, wie etwa die Brust oder die Hüfte, verdeckt werden können. Das kann dazu beitragen, die Körper zu entsexualisieren und abseits von Binärität zu inszenieren. Hierbei sticht eine Person am rechten Rand etwas heraus. Diese trägt ein Netzboberteil und einen knallig grünen BH darunter. Dabei zieht die Farbe den Blick auf den Körper und auf das Netzboberteil, welches den Blick auf die Haut nur selektiv zulässt. Somit spielt diese Kleidung mit dem Zeigen und Verbergen von nackter Haut. Dies kann etwa so interpretiert werden, dass durch die Wahl, den Körper nicht vollständig zu enthüllen oder zu verstecken, die Person Kontrolle über die eigene Sichtbarkeit behauptet. Auch kann gesehen werden, wie die beiden vorne stehenden Personen Accessoires wie bunte Armbänder oder Ketten tragen und auch Tattoos haben. Diese erscheinen einerseits individuell, da viele verschiedene, durchaus bunte Schmuckstücke übereinander getragen werden, andererseits ist der Stil ähnlich und lässt so eine kollektive Gruppenästhetik innerhalb individueller Ausdrucksformen hervortreten (Abbildung 24). Somit wird hier besonders das Potential von (sub-)kulturellen Stilen im Zuge des Herausbildens von Gruppenidentitäten sichtbar (Williams 2007, S. 578).

Diese kollektive Erfahrung zeigt sich auch in der Mimik und in angedeuteten Bewegungen. Denn die Personen haben den Mund geöffnet. Dies kann als ein gemeinsames Singen, Rufen oder auch als ein Staunen interpretiert werden, was darauf verweisen würde, dass die Personen gerade ähnliche Gefühle durchleben und diese gemeinsam ausdrücken. Die Ausnahmen bilden die am weitesten vorne stehende Person und eine Person am linken Bildrand, von der lediglich ein Bein sichtbar ist. Diese beiden lassen sich aus dem beschriebenen Kollektivmoment zumindest visuell herauslösen (Abbildung 24).

Der Grund, weshalb das Gesicht der vorne stehenden Person nicht zu sehen ist, kommt zustande, da diese eine Digitalkamera vor dieses hält. Sie scheint gerade dabei zu sein, ein Foto aufzunehmen, da in diesem Moment der Blitz ausgelöst wird. Die Wahl einer Digitalkamera sticht dabei etwas heraus, da heutzutage in den meisten Fällen ein Smartphone genutzt wird, gerade wenn es darum geht, Schnappschüsse aufzunehmen. Ein Smartphone ist auch in der Hand der anderen, vorne stehenden Person zu sehen, jedoch erscheint es weniger so, als würde diese gerade filmen oder fotografieren, da der Blick über das Gerät hinweg gerichtet ist. Die Wahl der Digitalkamera kann somit als eine bewusste Entscheidung interpretiert werden,

möglicherweise im Sinne einer künstlerischen oder subkulturellen Praxis. Dabei fällt auf, dass die Person den Fotoapparat nicht auf die Gruppe richtet, sondern auf ein Objekt oder Ereignis im mittleren Bereich des Bildes. Dadurch, dass der Großteil der Gruppe in diese Richtung blickt, wird der Eindruck geschaffen, dass die Gruppe gemeinsam etwas beobachtet und miterlebt. Die geöffneten Münder lassen dabei das Erlebnis als emotional und als aktiv miteinbindend erscheinen (Abbildung 24).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich die Personen durch die räumliche Nähe, durch ähnliche Kleidung und Accessoires sowie angedeuteten Bewegungen und Emotionen zu einer Einheit konstituieren. Dabei werden Identitäten zwar individuell verhandelt, aber es zeigt sich ein einheitlicher Stil, (Abbildung 24) wodurch sich die Gruppe verbindet (Williams 2007, S. 578).

In Verbindung mit dem ersten Segment kann erkannt werden, dass diese Gruppe auf die Person in diesem zu schauen scheint, sich aber zu dieser in einem Abstand hält. Dadurch scheint die Einzelperson aus dem ersten Segment durch ihre Bewegungen auch die Gruppe an den Rand zu drängen, oder diese gibt der Person ihren Platz. Da aber die Gruppe nicht ängstlich erscheint, sondern eher begeistert, kann angenommen werden, dass der Person der zentrale Platz gegeben wird. Folglich erscheint die mittige Person nicht nur zentral für die Botschaft des Bildes, sondern auch innerhalb der abgebildeten Szene. Auf der anderen Seite wirkt die mittige Person dadurch auch isolierter. Die Gruppe kann hingegen vermehrt ein Gefühl des Zusammenhalts und Schutzes demonstrieren (Abbildung 21; Abbildung 24).

Jedoch werden diese Personen auch über die Distanz hinweg verbunden, wie durch den Einsatz vieler bunter Armbänder oder auch, hier besonders auffallend, durch die grüne Farbe im Gesicht, welche bei den beiden vorne stehenden Personen der Gruppe zu sehen ist. Dies könnte entweder dafür stehen, dass sich die Personen im Vorhinein dahingegen abgestimmt haben, sich an szenainternen Codes zu orientieren oder auch, dass die Farbe im Zuge eines gemeinsamen Erlebnisses auf die Personen gekommen ist. Auf jeden Fall eint dieser doch eher ungewöhnliche ästhetische Ausdruck die hier abgebildeten Menschen und lässt diese auch herausstechen (Abbildung 21; Abbildung 24). Die Person mit dem Instrument wirkt durch die Distanz und den schlichten schwarzen Kleidungsstil so etwas von den anderen Personen getrennt, wird aber durch das Musikinstrument mit dem*der Sänger*in verbunden. Ähnliches trifft auf die Person mit dem Fotoapparat zu. Sie wird durch diesen zwar etwas mit der Gruppe verbunden, wird aber gleichzeitig durch die Distanz von dieser Gruppe getrennt (Abbildung 23; Abbildung 24).

Segment 5



Abbildung 25: Segment 5. Bild 3

In diesem Segment sind zwei Personen zu sehen, welche nur teilweise in diesem Bild erfasst sind. Dabei ist eine Person zur Hälfte durch die andere verdeckt, während die zweite am linken Bildrand abgeschnitten erscheint. Es ist durch den Abschnitt des Bildes an dieser Stelle jedoch unklar, ob sich noch mehr Personen bei diesen befinden oder ob sie ein Duo darstellen. Durch diese räumliche Nähe wirken die beiden Personen jedoch als miteinander verbunden. Es fällt aber auf, dass die beiden Personen ihre Aufmerksamkeit nicht aufeinander richten, sondern auf etwas in der mittleren Region des Bildes. Somit scheinen sie kollektiv ein Ereignis zu erfahren, welches die Personen zu bannen scheint (Abbildung 25).

Auffällig ist auch, dass beide Personen den Mund geöffnet haben, was als ein Singen oder Rufen gelesen werden kann. Doch im Gegensatz zu Ausdrucksformen wie einem wutvollen oder aggressiven Schreien wirkt die restliche Mimik der Personen eher freudig, wie dargestellt durch hochgezogene Mundwinkel, was eine gemeinsam erlebte Form der Begeisterung bedeuten würde. Dies wird auch durch eine entspannte Körperhaltung unterstrichen. Dadurch wird das Erleben einer kollektiven, emotional aufgeladenen Erfahrung angedeutet, die sich über den Körper artikuliert. Der Körper fungiert dabei nicht nur als Träger von Emotion, sondern auch als soziales Medium, über das Teilhabe sichtbar wird (Abbildung 25).

Auch durch die Kleidung erscheinen die Personen verbunden. Beide tragen simple schwarze T-Shirts und Hosen, durch welche sie visuell nicht besonders hervorstechen und auch durch fehlende Kontraste fast als miteinander verschmolzen wirken. Auffallend ist noch, dass die vordere Person eine Hose mit einem großen Loch an dem Oberschenkel trägt. Dies kann einerseits so interpretiert werden, dass es der Person nicht wichtig ist, in welchem Zustand sich die Kleidung befindet, oder andererseits als eine bewusste Botschaft bezüglich normativer Kleidungsstandards, wobei die Zerstörung bewusst zur Schau gestellt wird (Abbildung 25).

Dies lässt an Ästhetik und Mentalität von Punk denken (Groß; Wehr 2018, S. 140), wobei mit einem Durchbrechen von gewohnten Mustern durch symbolische Übertretungen gearbeitet wird (Hebdige 1979, S. 19). Bei dieser Person kommt noch hinzu, dass diese ein Smartphone in der Hand hält. Das Gerät wird dabei nach unten gerichtet, was keine direkte Aktion mit diesem in dem Moment des Fotos vermuten lässt. Womöglich wurde aber davor oder danach mit diesem interagiert (Abbildung 25).

Zusammen mit den bisher analysierten Segmenten fällt auf, dass diese beiden Personen in ihrer Höhe und Anordnung jenen der Gruppe auf der rechten Bildseite ähneln. Allerdings besteht zwischen diesen beiden eine räumliche Distanz, wobei aber durch visuelle Parallelen dennoch eine Verbindung hergestellt werden kann. Der Fokus in dem Bild liegt aber eher auf der Gruppe am rechten Bildrand, da hier mehr Personen abgebildet sind und diese dadurch größer erscheint. Allerdings wirken diese beiden Personen, auch wenn sie in der Bildkomposition marginalisiert dargestellt sind, in der Kombination mit den anderen Segmenten durchaus eingebunden in das Geschehen, wodurch sie ein Teil des emotional erscheinenden Erlebnisses werden (Abbildung 24; Abbildung 25).

Segment 6



Abbildung 26: Segment 6, Bild 3

Im hinteren Bereich des Bildes, aufgrund der Distanz und der Unschärfe kaum zu erkennen, ist eine Person in dunkler Kleidung mit langen dunklen Haaren an einem Schlagzeug auszumachen. Die langen Haare könnten auf ein weiblich konnotiertes Erscheinungsbild hinweisen, eine Annahme, die sich an normativen Geschlechtszuschreibungen orientiert. Ein Hinweis, welcher jedoch hier aufgrund des Fehlens von weiteren Details nur schwer weiterzuverfolgen ist. Denn auch das Gesicht der Person ist kaum auszumachen, was dieser Anonymität verschafft. Zusammen mit der dunklen Kleidung sticht diese Person wenig heraus und bleibt vage (Abbildung 26). Diese Diffusität in der Darstellung lässt aber Raum für Imagination, was als eine queere Perspektive angesehen werden kann, um ein Potenzial für

diverse Lesearten freizusetzen (Köppert 2023, S. 79). Die Uneindeutigkeit kann also auch zu einem Statement gegen Fixierungen werden (Abbildung 26).

Klar zu erkennen ist aber, dass die Person klar in der Rolle einer*eines Schlagzeuger*in auftritt, was dieser durch den Gebrauch des Instrumentes eine akustische Präsenz verleihen kann. Auch ist ein Mikrofon direkt auf das Schlagzeug gerichtet, was eine klangliche Verstärkung und somit eine erhöhte Lautstärke, durch welche die Person auffallen kann, nahelegt. Diese Verstärkung durch technische Mittel verlagert somit die Wirkung der Person von der sichtbaren in die hörbare Sphäre. In diesem Sinn kann auch weiter interpretiert werden, dass sich diese Person, womöglich auch unbewusst, der Annahme widersetzt, Sichtbarkeit würde mit Bedeutung einhergehen (Abbildung 26).

Davor hockt eine weitere Person mit einem großen Fotoapparat, welche ebenfalls nur verschwommen gezeigt wird und so nur schwer auszumachen ist. Dies wird auch dadurch unterstützt, dass der Fotoapparat Teile des Gesichts verdeckt und nur der Oberkörper nicht verdeckt durch andere Segmente sichtbar ist. Auffallend ist, wie dieser Fotoapparat von der Person von dem Schlagzeug weggerichtet wird und die fotografierende Person der musizierenden den Rücken zudreht. Somit wird der Person am Schlagzeug abermals Aufmerksamkeit entzogen. Dadurch wird aber auch die machtvolle Rolle der fotografierenden Person sichtbar. Denn durch den gewählten Bildausschnitt kann sie die Aufmerksamkeit verschieben und Sichtbarkeit erzeugen. Folglich werden Fotos auch als ein Medium der Marginalisierung und Repräsentation sichtbar (Abbildung 26).

Es ist noch anzumerken, dass diese beiden Personen in einem rötlichen Licht mit starken Schatten als dunkle Kontraste erscheinen, was eine künstliche Beleuchtung und eine ästhetisch aufgeladene Szene vermuten lässt. Zusammen mit der Tatsache, dass musiziert und fotografiert wird, kann angenommen werden, es handelt sich hier um ein Konzert, welches auch durch technische Mittel wie das Licht inszeniert wird. Diese künstliche Lichtsetzung verweist auf die Konstruiertheit der gesamten Situation. Es ist nicht nur ein musikalischer Akt, sondern ein performativer Moment, der auf Sichtbarkeit, Repräsentation und Aufmerksamkeit hin ausgerichtet ist (Abbildung 26).

Gerade wenn die weiteren Segmente hinzugefügt werden, verstärkt sich dieses Bild, wie auch durch das große Bild des Schmetterlings, welcher auf die durchgeplante Inszenierung der Szene verweist. Weiters wird eindeutig ein Mittelpunkt durch die Ausrichtung aller Personen geschaffen, welche die Person aus dem ersten Segment klar hervorhebt (Abbildung 21–26).

Hintergrund



Abbildung 27: Hintergrund, Bild 3

Wird der Hintergrund betrachtet, dann fällt dieser durch starke Kontraste auf. Das Bild erscheint dabei vertikal um die Mitte geteilt, wobei der obere Teil in warmen Rot-Rosatönen, durchsetzt von schwarzen Elementen, erscheint und der untere in Grün, welches zur Mitte hin dunkler wird. Diese beiden Hälften treffen sich in der Mitte in einem dunklen Streifen. Somit handelt es sich um farbliche Kontraste, welche jedoch nicht direkt aufeinandertreffen, sondern durch das Schwarz als neutralen Übergang gleichzeitig getrennt und verbunden werden (Abbildung 27).

Der grüne Abschnitt ist als ein Rasen zu erkennen, was einen natürlichen Eindruck hervorruft und ein Hinweis darauf sein könnte, dass die Szene sich in einem Außenbereich abspielt. Hingegen spielt der obere Bereich zwar mit dem Eindruck eines Wolkenhimmels, jedoch ist durch die fehlende Tiefe und die intensiven Farben erkennbar, dass es sich um einen aufgestellten Hintergrund handelt. Dies ist auch erkennbar durch einen kleinen weißen Streifen um die Mitte des Bildes, wodurch zu sehen ist, dass es sich hier womöglich um eine Leinwand handelt und nicht um den natürlichen Himmel. Folglich trifft hier Natur auf künstlerische Gestaltung, welche mit natürlichen Elementen in der Inszenierung spielt (Abbildung 27). Hinsichtlich Gender könnte dies eine Anspielung auf Auseinandersetzungen diesem als gestaltbarer Konstruktion sein (Kreutziger-Herr 2016, S. 45). Auch können die Zonen des Übergangs ein Hinweis auf nicht-binäre Identitäten sein (Abbildung 27).

Weiters ist diese Gestaltung ein Hinweis darauf, dass die Szene im Vorhinein geplant und angelegt wurde, da beispielsweise eine Leinwand aufgespannt und gestaltet werden musste. Folglich scheint sich die Szene nicht spontan abzuspielen, sondern diese wurde durchgeplant und vorbereitet. Durch das Aufeinandertreffen des Rasens und des künstlerisch gestalteten Hintergrunds bleibt die genaue Verortung der Szene jedoch unklar, surreal, und der genaue Ort bleibt verborgen. Dieses Spiel mit dem Ungenauen kann abermals unter einer queeren

Sichtweise interpretiert werden, wenn es um ein Spiel mit normativen Geschlechtercodes geht, um durch das Herstellen von Unklarheiten mit diesen zu brechen (Abbildung 27).

In dem mittleren dunklen Streifen des Übergangs lassen sich auch Hinweise auf ein elektronisch verstärktes Konzert finden. Beispielsweise ist im linken Bereich des Bildes ein kleiner orangener Verstärker zu sehen. Davor steht ein Monitor, ausgerichtet auf den dunklen Streifen, was diesen Bereich als Ort der Performance kennzeichnen würde. Außerdem liegen einige Kabel am Boden, was abermals den Eindruck eines lauten, elektronisch verstärkten Konzerts unterstützt, das an einem durchaus diffusen Ort stattfindet, welcher sich durch Kontraste und Übergänge auszeichnet (Abbildung 27).

Wird das gesamte Bild betrachtet, werden in diesem einige Momente voller Kontraste, Übergänge und Verbindungen ersichtlich. Beispielsweise wird der obere Bildbereich dominiert von warmen rötlichen Tönen, durchsetzt von schwarzen Elementen, wodurch ein Eindruck eines Himmels mit Wolken entstehen kann. Durch diese Farbwahl kann auch eine bedrohliche Wirkung hervorgerufen werden, in welcher der gelb-grüne Schmetterling zu schweben scheint. Dieser hebt sich nicht nur farblich vom Hintergrund ab, sondern auch durch die Symbolik der Zerbrechlichkeit. Der Schmetterling, welcher in einer queeren Leseart für Prozesse der Transformation und der Übergänge stehen kann, wäre hier somit zwar in einem bedrohlich wirkenden Umfeld platziert, behauptet sich jedoch in diesem, hier ausgedrückt durch die Größe und die ausgestreckten Flügel, und wirkt so erhaben. Dies könnte für die Positionierung von queeren Subjekten im sozialen Raum stehen (Abbildung 17). Dies kann in Zusammenhang mit dem Argument von Hebdige gesehen werden, dass in stilistischen Ausdrucksformen gesellschaftliche Ängste, wie auch bezüglich Gender, ästhetisch festgehalten werden können und so durch eine expressive Form nach außen sichtbar gemacht werden (Hebdige 1979, S.78).

Dieser Schmetterling kann symbolisch als mit der Person aus dem ersten Segment verbunden erscheinen, da diese auch mit Übergängen der Identität spielt, jedoch erscheint die Person um einiges kraftvoller als ein Schmetterling. Die dargestellte Person tritt in dem Gesamtbild besonders stark heraus, auch wenn sie unter der horizontalen Bildmitte platziert ist, denn sie steht nahe der Kamera und wird kraftvoll durch ein grelles Licht beleuchtet, was dazu führt, dass klare Kanten und Schatten gebildet werden. Dies lässt die Person fast so erscheinen, als wäre sie aus dem Rasen und dem restlichen Bild herausgeschnitten. Weiters ist sie durch ihre Körpersprache und ästhetische Darstellung kraftvoll, bunt, energisch und selbstbestimmt inszeniert. Ihre fast angriffslustige Pose, zusammen mit Accessoires wie Ketten mit Stacheln,

kann in einem Zusammenspiel mit feminin konnotierter Kleidung und subversiven Elementen wie behaarten Beinen und giftgrünem Make-up, auf eine gezielte ästhetische Überforderung von Erwartungen hinweisen. All dies präsentiert den Körper als ein kommunikationsfähiges Medium, welches auch politisch aufgeladen ist. Denn obwohl die Person ein Mikrofon in der Hand hält, ein Zeichen, dass die Person in einer Sprecher*innenrolle auftritt, liegt hier der Fokus der Kommunikation nicht auf der Stimme, sondern auf dem Körper selbst. Die performative Selbstinszenierung geschieht körperlich, herausfordernd und mit dem Anspruch, ernst genommen zu werden. Dies verweist auf eine Form der Verkörperung von Sichtbarkeit, in welcher auch der Kampf um Raum dargestellt wird (Abbildung 17).



Abbildung 28: Bildkomposition, Bild 3

In dem Übergang dieser beiden Bereiche befindet sich mittig ein dunkler Streifen, vielleicht ein Schatten durch die Tiefe des Bildes, oder auch ein anderer dunklerer Boden. Hier sind weitere Personen zu sehen, wie auch zwei weitere Musiker*innen. Diese sind jedoch beide unscharf zu sehen und im Bildhintergrund platziert. Weiters wenden sich die anderen Personen in diesem Bereich von diesen beiden ab und konzentrieren sich auf die Person mit dem Mikrofon. Somit erscheinen die weiteren Musiker*innen in diesem Bild unscheinbar (Abbildung 28). Durch diese Uneindeutigkeit können in diesen aber auch potentiell queere Lesearten eingesetzt werden, wobei die Imagination für verschiedene Möglichkeiten freigesetzt werden kann (Köppert 2023, S. 79). Jedoch bleiben sie bildlich marginalisiert. Auch zwei Personen mit professionell wirkenden Kameras lassen sich hier nur schwer erkennen. Die Vielzahl an Kameras, auch in Form von Smartphones und einer Digitalkamera, bis hin zu dem Einsatz von künstlichem Bühnenlicht und dem roten Hintergrund mit dem Schmetterling, betont die mediale Rahmung der Szene. Sichtbarkeit ist hierbei nicht nur ein visuelles, sondern auch ein politisches Thema, denn die Performance wird nicht nur erlebt, sondern auch dokumentiert und durch die verschiedenen Kameraplatzierungen auch multipliziert. Die Perspektivierung der Kameras erzeugt dabei eine mehrdimensionale Repräsentation, wodurch verschiedene Blicke

auf die Szene festgehalten werden, diese aber auch durch die Fotoapparate gelenkt werden. Somit wird hier die Macht der Bilder bezüglich Repräsentation, aber auch Marginalisierung dargestellt (Abbildung 28).

Die beiden Gruppen links und rechts des Bildes scheinen das Publikum darzustellen. Hierbei fällt auf, wie das Publikum intern eine Form der Gruppenidentität auszudrücken scheint, aber auch mit dem*der mittigen Performer*in verbunden ist, wie beispielsweise durch die grüne Farbe im Gesicht. Dies kann auf eine kollektive Identifikation hinweisen, wobei sich möglicherweise die Ästhetik der*des Performer*in auf das Publikum übertragen hat. Dies wäre ein Hinweis bezüglich des Einflusses von, auch queeren, Darstellungsformen von Musiker*innen auf das Publikum (Abbildung 17). In diesem Sinn kann gesehen werden, wie Identifikationsstrukturen gebildet werden können, durch welche sich dann auch Gruppenidentitäten herausformen, wobei möglicherweise Räume für alternative Lebensweisen eröffnet werden können (Jacke 2009, S. 151). Auch könnte diese Farbe im Gesicht ein Zeichen für ein gemeinsames Erlebnis während der Performance sein, was dann für Kollektivität in diesem Rahmen stehen kann. Diese gemeinsame Erfahrung umfasst dann sowohl Publikum als auch die*den Künstler*in und verbindet diese so. Dennoch bleibt die zentrale Person auch isoliert, etwa durch die Ausleuchtung, aber auch durch den Raum, welcher um diese Person frei bleibt. Dies könnte entweder aufgrund der wild wirkenden Bewegungen der Künstler*in sein oder auch durch den Respekt einer*eines Performer*in nicht zu nahe zu treten (Abbildung 17).

Dies führt zu einem weiteren auffälligen Aspekt in diesem Bild, und zwar dem Aufbrechen klassischer Bühnenarchitekturen. Es ist beispielsweise keine erhöhte Plattform erkennbar, sprich die Künstler*innen stehen nicht erhoben über dem Publikum, sondern diese befinden sich auf einer Augenhöhe. Im Fall der bildlichen Strukturierung befindet sich der*die Sänger*in sogar unter dem Publikum. Diese Umkehrung tradierter Anordnungen kann als eine subversive Umstrukturierung performativer Räume und Machtverhältnisse interpretiert werden. Diese Form der Umkehrung kann auch unter einem queeren Blick als ein Aufbrechen von erwartbaren Strukturen und als ein Umkehren von Hierarchien verstanden werden (Abbildung 28). Dies kann auch an Mentalitäten aus Punk denken, wie etwa darin, dass dominante gesellschaftliche Normen herausgefordert werden sollen (Nault 2018, S. 13–14).

Zusammenfassend eröffnet das Bild eine dichte Lesart von Kontrasten, Übergängen und subversiven Sichtbarkeiten, welche sich durch das gesamte Bild ziehen. Dabei werden auch Brüche mit binären Geschlechternormen und eine kämpferische Haltung bezüglich der

Einnahme von Raum dargestellt. Diese Aspekte werden besonders von dem*der Sänger*in ausgedrückt und durch weitere Segmente in dem Bild hervorgehoben oder ergänzt. Diese Inszenierung kann als eine gezielte Ästhetik verstanden werden, um bestehende Machtverhältnisse zu hinterfragen und Räume für alternative Ausdrucksformen zu eröffnen (Abbildung 17).

Kontext

In diesem Bild ist ein Konzert der Band *Pollyanna* aus New Jersey zu abgebildet. Die Band beschreibt ihren musikalischen Stil als eine Mischung aus verschiedenen Genres, wie rauer Power-Punk mit Pop-Elementen, (Bandcamp 2025) über Grunge und Riot Grrrl bis hin zu Metal (Pollyanna 2025).

Die aktuelle Besetzung, Stand 2025, welche seit 2021 besteht, umfasst Jill Beckett (they/he/she) (jill_beckett 2024) an der Gitarre und am Gesang, Dan McCool am Schlagzeug, Brandon Bolton am Bass und Jack Rose abermals an der Gitarre. Jill Beckett, die Frontperson, ist dabei das einzige der Bandmitglieder, von welcher die bevorzugten Pronomen zu finden waren. Diese sind auf der Instagram-Seite von Jill angegeben, ansonsten aber auch nicht auf Plattformen wie auf derer Webseite (Pollyanna 2025), auf Bandcamp (Bandcamp 2025) oder Spotify. Auf Spotify wird aber beschrieben, dass sich der Bandname von der Bedeutung ableitet, übermäßig oder auch übertrieben optimistisch zu sein, was die Frontperson besonders treffend beschreiben soll (Pollyanna 2025). Die Band macht queere Identitäten immer wieder direkt zu Themen in den Liedern, wie etwa in dem Lied „Boygirl“, welches im Juli 2025 herausgekommen ist. Hierbei geht es um Erwartungen bezüglich Gendernormen und die Erfahrungen, wenn man von diesen abweicht. Somit geht es auch um ein Dekonstruieren von Gendernormen (Pollyanna; Chiarappa; NOAHFINNCE 2025). Auch tritt die Band bei queeren Events auf, wie etwa bei der Pride Parade in New York 2025 (thisispollyanna 2025).

Das hier analysierte Foto wurde einmal auf der Instagram-Seite von Jill gepostet und einmal auf dem Account der Band. Beide Beiträge wurden im August 2024 veröffentlicht und stammen von uv_lucas. Bei Jill handelt es sich um den neuesten Beitrag auf dem persönlichen Account der Frontperson und wurde als ein Teil von mehreren Fotos von diesem Konzert geteilt, wobei dieses Foto gegen Ende der Fotoreihe zu finden ist. In dem Text darunter beschreibt Jill, dass es sich hier um die erste komplett ausverkaufte Show der Band handelt. Auch wird in dem Text und in vorigen Bildern auf die grüne Farbe eingegangen, wobei gesehen werden kann, wie Jill mit grüner Farbe übergossen wurde, was in dem Text als „getting slimed“ beschrieben wird (jill_beckett 2024). Auf dem Instagram-Account der Band wurde das Foto als erstes einer Reihe

gepostet, um ein Konzert anzukündigen. Folglich wird das Foto verwendet, um die eigenen Auftritte zu bewerben und die Konzerte der Band modellhaft darzustellen (thisispollyanna 2024). Somit wird das Foto für die Selbstdarstellung von Jill benutzt und um Konzerte der Band zu bewerben.

Da das Foto auf den Instagram-Seiten der Band und der Frontperson veröffentlicht wurde, kann angenommen werden, dass dieses von Personen gesehen wird, welche sich für die Band interessieren und dieser vielleicht auch auf Social-Media-Plattformen folgen. Diese sind möglicherweise bereits Fans oder Personen, welche sich für die Band interessieren und deren Social-Media-Accounts aufrufen. Folglich handelt es sich bei der Zielgruppe des Fotos wahrscheinlich um ein bereits interessiertes Publikum, welches die Band kennt, deren Aktivitäten verfolgt und sich möglicherweise mit der Band, den Mitgliedern und den Botschaften verbunden fühlt.

Zusammenführende Hypothesen und Lesearten

Zusammen mit diesem Kontextwissen ist in dem Bild zu sehen, wie die Person, von welcher eine queere Identität veröffentlicht wurde, klar im Mittelpunkt steht, sowohl in der bildlichen Komposition als auch in der Situation. Die weiteren Personen der Band sind hier nicht abgebildet oder, wenn dann, kaum auszumachen, was diese in das Abseits der Aufmerksamkeit stellt (Abbildung 20), wodurch sie aber auch fluide in ihren Identitäten bleiben können, was ein queeres Potential enthält (Köppert 2023, S. 79).

In diesem Foto steht eben klar die offen queere Person der Band im Mittelpunkt, wobei sich alle Augen und Fotoapparate auf diese richten. Dabei nimmt Jill den Raum aktiv selber ein und schafft sich durch die Pose, welche auf energische Bewegungen hinweist, Platz. Die Selbstinszenierung erfolgt dabei nicht passiv, sondern offensiv durch eine kämpferische, widerständige Haltung, in welcher queere Identitäten als potentielle Bruchlinien und Herausforderungen innerhalb normativer Ordnungen sichtbar gemacht werden (Abbildung 21). Dabei kann gesehen werden, wie mit Bedeutungen gespielt wird und scheinbare natürliche Zuschreibungen dekonstruiert werden (Hebdige 1979, S. 89). Performativität wirkt hier somit als eine Strategie des Protests gegen binäre Geschlechterverhältnisse (Abbildung 21). In der dargestellten Wut, welche auch als ein Ausdruck gegen Konformität gesehen werden kann, kann weiterführend auch ein Verweis auf weitere Gesellschaftsverhältnisse gedeutet werden, in welchen queere Menschen marginalisiert werden und sich mitunter auch auf kämpferische Weise ihren Platz einfordern müssen (Funk-Hennigs 2011, S. 103). Die Performance fungiert folglich in diesem Kontext als Arena der Sichtbarkeit, aber ebenso als Ort der Provokation. Sie

dient nicht bloß der Präsentation, sondern auch der Konfrontation mit gesellschaftlichen Normen und Seherwartungen (Abbildung 21). Diese Aufforderung zur Sichtbarkeit wird auch durch die Vielzahl an Fotoapparaten in dem Bild unterstrichen. Durch diese kann aber auch die Macht der Medien über die Repräsentation, aber auch Marginalisierung sichtbar gemacht werden, da beispielsweise die anderen Musiker*innen in dem Bild von keinem der sichtbaren Fotoapparate eingefangen werden und auch in diesem Bild nur peripher zu sehen sind (Abbildung 23; Abbildung 24; Abbildung 26). Somit wird hier auch der Aspekt der (Un-)Sichtbarkeit von queeren Menschen angesprochen, wobei die Medien eine zentrale Rolle in der Repräsentation spielen (Köppert 2023, S. 79).

Weiters wird durch Jill auch der Körper als ein wandelbares und gestaltbares Medium inszeniert, eine Botschaft, welche auch durch die Symbolik des Schmetterlings und das Bild Metamorphose aufgegriffen wird (Abbildung 22). Der Körper wird dabei nicht als natürliche Gegebenheit inszeniert, sondern als etwas Gestaltbares, etwa dargestellt durch den Einsatz von unnatürlich gefärbten Haaren oder auch auffälliger Schminke. Dieser Aspekt kann auch symbolisch in dem Aufeinandertreffen des natürlichen Grasbodens und des künstlich gestalteten Hintergrunds wiedergefunden werden. Auffallend ist hier auch, wie Jill zwar ein Mikrofon in der Hand hält, dieses aber gerade nicht gebraucht. Sprich, die Stimme wird in diesem Moment nicht eingesetzt, um Botschaften zu verbreiten, sondern der Körper und dessen Inszenierung fungieren hier als primäres Medium (Abbildung 21).

Ein weiterer Aspekt in diesem Bild, in welchem queere Botschaften zu finden sind, ist die räumliche Aufteilung zwischen Publikum und der Performer*in. Hierbei wird die Band nicht durch eine erhöhte Bühne von dem Publikum abgehoben, sondern diese befinden sich auf einer Höhe und Jill nimmt hier sogar den Raum des Publikums ein. Dies kann als ein Aufbrechen von gewohnten Hierarchien interpretiert werden, wobei sich neue Durchmischungen und Formen der Interaktion ergeben können. Dies kann auch als eine Form der Herstellung von Kollektivität betrachtet werden (Abbildung 28).

Diese Inszenierung lässt sich somit als Akt queerer Rebellion verstehen, wobei durch performative und ästhetische Strategien gesellschaftliche Machtverhältnisse und normative Ordnungen kritisiert und unterwandert werden. Die Bühne wird dabei zu einem Ort, an dem Hierarchien umgekehrt, Zuschreibungen aufgelöst und alternative Realitäten sichtbar gemacht werden können. Gleichzeitig entsteht durch die energische Inszenierung und die visuelle Dichte eine Form der ästhetischen Überforderung (Abbildung 17), die gerade für ein Publikum, das

mit solchen Ausdrucksformen nicht vertraut ist, als konfrontativ oder gar ablehnend empfunden werden kann (Nault 2018, S. 13–14).

7. Zusammenfassende Interpretationen und Fazit



Abbildung 1: Gesamtbild 1



Abbildung 11: Gesamtbild 2



Abbildung 17: Gesamtbild 3

Werden nun alle drei Bilder zusammen betrachtet, kann gesehen werden, wie die Inszenierungen von queeren Musiker*innen auf der Bühne nicht nur als eine ästhetische Praxis zu verstehen sind, sondern auch politische Botschaften mit sich bringen. Dabei geht es bei den hier untersuchten Beispielen in allen Fällen um das Unterwandern von normativen Erwartungen bezüglich Gender sowie um Aspekte, wie das Einfordern von Sichtbarkeit oder eine Form des Protests durch Provokation, manchmal subtiler und manchmal direkter dargestellt. Dabei konnte auch gesehen werden, wie das dargestellte Umfeld und die jeweiligen Kontexte Einfluss auf die Wirkung der Inszenierungen haben und diese auch prägen (Abbildung 1; Abbildung 11; Abbildung 17).

Bei der Gegenüberstellung aller drei Bilder fällt besonders auf, dass in allen Beispielen die offen queeren Frontpersonen, welche auch alle ein Mikrofon zur akustischen Verstärkung der Stimme bei sich haben, zentral in den Kompositionen des Fotos gezeigt werden. Dies könnte entweder aufgrund der Tatsache sein, dass meist der*die Sänger*in auf der Bühne am weitesten vorne platziert ist und sich als Frontperson in der Regel am spektakulärsten inszeniert, oder es kann auch dahingehend interpretiert werden, dass queeren Personen hier eine zentrale Rolle zukommen, in welcher sie in den Mittelpunkt rücken können und sich sichtbar machen. Auch innerhalb der Bands kommen so den queeren Musiker*innen als Frontpersonen zentrale Rollen zu, aus welchen heraus sie sich leicht sichtbar und hörbar machen können. Es kann auch argumentiert werden, dass aus dieser zentralen Rolle heraus am einfachsten Botschaften verbreitet werden können. Möglicherweise kann dies als eine Strategie aufgefasst werden um queere Personen von einer marginalisierten Gesellschaftsposition, hin in den Vordergrund zu

rücken. Aus diesem Grund der Fokussierung der Bildkomposition wird nun in der vergleichenden Interpretation besonders auf diese Personen eingegangen (Abbildung 1; Abbildung 11; Abbildung 17).

Im Zuge dieser Inszenierungen ist auffällig, wie gerade der Körper und dessen Zurschaustellung als ein politisches Medium gebraucht wird, wobei in allen drei der hier untersuchten Beispielen dieser als eine gestaltbare, performative Projektionsfläche genutzt wird, um Geschlecht sichtbar zu verhandeln. Dabei werden jedoch unterschiedliche ästhetische Mittel und Kontexte zur Schau gestellt. Während *Pollyanna* (Abbildung 17) und *The Menstrual Cramps* (Abbildung 1) offensivere und spektakuläre Inszenierungsweisen wählen, arbeitet Laura Jane Grace (Abbildung 11) mittels ästhetischer Zurückhaltung und einem subtilen Spiel mit Gendercodes, welches auch erst gänzlich durch den Einbezug des Kontextes offenbart wird. Dadurch kann auf unterschiedliche Aspekte von queeren Identitäten verwiesen und das Publikum auf verschiedene Weisen angesprochen werden. Beispielsweise wird bei *Pollyanna* das Einnehmen von Platz und das Einfordern von Sichtbarkeit dargestellt, wobei auf die Marginalisierung von queeren Personen verwiesen werden kann (Abbildung 17). Hier wird diese Erfahrung durch Konfrontation und Wut dargestellt (Funk-Hennigs 2011, S. 103). Bei *The Menstrual Cramps* werden Aspekte rund um Voyeurismus, Körperpolitik und Sexualisierung angesprochen, wobei auch feministische Botschaften präsent sind (Abbildung 1). Bei diesen beiden Beispielen wird das Publikum durch Provokationen schockiert, was ein Hinsehen herausfordert, jedoch auch abschreckend wirken kann (Abbildung 1; Abbildung 17). Bei der Inszenierung von Grace geht es um eine Stellungnahme gegen heteronormative Erwartungen der Anpassung, welche oftmals an transsexuelle Personen herangetragen werden. Dieser subtile Zugang wirkt womöglich für ein breites Publikum auf den ersten Blick zugänglicher, läuft aber auch Gefahr, genau deswegen übersehen zu werden (Abbildung 11).

Wie bereits angesprochen tritt bei *Pollyanna* die Frontperson Jill hier energisch und kämpferisch in den Vordergrund, wobei auch Bewegungen angedeutet werden, durch welche Raum eingenommen werden kann. Ein Bruch mit Erwartungen wird hier durch eine Kombination von Gendercodes, wie kurze Haare und einen Rock, erreicht (Abbildung 17). Folglich kann hier das Konzept der Bricolage wiedergefunden werden, wobei durch Kombinationen abseits von Erwartungen neue Bedeutungen eröffnet werden und als eine Blockade in bestehenden Repräsentationssystemen funktionieren können (Hebdige 1979, S. 90). Dieser Eindruck wird kombiniert mit einem bunten Kleidungsstil und einem Einsatz einiger Accessoires, welche zu einer ästhetischen Überlagerung von Eindrücken führen können

und so, durch diese Überforderung, auch den Gesamteindruck der Person undurchschaubar machen können (Abbildung 17). Diese Form der Überinszenierung und auch der Provokation wirkt potenziell konfrontativ, besonders für ein Publikum, welches nicht mit queerer Ästhetik vertraut ist. Folglich fordert Jill Sichtbarkeit ein, artikuliert Wut und verweist damit möglicherweise auf gesellschaftliche Marginalisierungserfahrungen (Hebdige 1979, S. 78; Nault, 2018, S. 3).

Ähnlich offensiv arbeitet die Band *The Menstrual Cramps*, insbesondere in der Inszenierung ihrer Frontperson Emilia. Anders als Jill inszeniert sich Emilia jedoch mehr durch das Zeigen von nackter Haut und spielt mit einem sexuell aufgeladenen Voyeurismus. Dabei werden die Betrachter*innen durch grelle Farben, sexualisierte, aber gleichzeitig selbstbewusste und platzeinnehmende Posen zum Hinsehen aufgefordert (Abbildung 1). Dies wird in der Inszenierung kombiniert mit expliziten queeren und feministischen Symbolen, welche hier auch in der Form von Tattoos direkt in den Körper eingeschrieben sind und öffentlich präsentiert werden (Abbildung 5). Der Körper wird hier also bewusst als Ort des Voyeurismus dargestellt, allerdings, um hegemoniale Geschlechterbilder zu dekonstruieren, was durch die queer-feministischen Symbole und eine aktive Körperhaltung erkennbar wird (Abbildung 1). Hier kann auch gesehen werden, wie das kulturelle Umfeld genutzt wird um tabuisierte Themen, wie Sexualität anzusprechen (Funk-Hennigs 2011, S. 103). Diese Provokation kann jedoch auch ambivalent wirken, da sie Gefahr läuft, in bestehende Muster der Objektivierung reinzufallen, oder für manche Menschen zu offensiv vorgeht (Abbildung 1).

Folglich kann festgehalten werden, dass in beiden Fällen eine aktive, offensive, spektakuläre Inszenierung mit kräftigen Farben eingesetzt wird, um ein Hinsehen herauszufordern und sich sichtbar zu machen, was ein Hinweis auf Marginalisierungserfahrungen und Ängste von queeren Personen in der Gesellschaft sein kann (Hebdige 1979, S. 78). Auch scheint es so, als würden beide Bands in eher kleinerem Rahmen auftreten (Abbildung 1; Abbildung 17). Der subkulturelle Raum würde dann als ein Bereich genutzt werden, um sich laut und präsent im Mittelpunkt des Geschehens zu stellen. Dadurch kann gesehen werden, wie Kultur und die symbolische Repräsentationsformen in dieser als ein Medium verstanden wird, in welchem gefühlte Erfahrungen, Ungleichheiten und soziale Praktiken Ausdruck finden (Parzer 2004, S. 97; Williams 2007, S. 580). Damit eröffnet sich auch ein symbolischer Handlungsraum, in dem Normen nicht nur reproduziert, sondern aktiv umgedeutet und infrage gestellt werden können. Diese Prozesse können möglicherweise Auslöser für weiterführende Formen des Widerstands sein (Groß & Wehr 2018, S. 166). Somit kann gesehen werden, wie das gezielte Blockieren

konventioneller Bedeutungen einen Schockmoment erzeugt, der zur kritischen Reflexion der sozialen Welt anregen soll (Nault 2018, S. 13–14).

Hiervon unterscheidet sich die Darstellung von Laura Jane Grace in diesem Foto dahingehend, dass sich ihre Performance durch ästhetische Zurückhaltung auszeichnet, und dadurch, dass sie bei einem größeren Festival auftritt (Abbildung 11). Ähnlich wie die anderen beiden Mitglieder bei *The Menstrual Cramps* zeigt sich Grace in einem sportlichen Stil was als eine Strategie verstanden werden kann um durch die weite Kleidung Körperteile, an welchen normative Geschlechterzuschreibungen erfolgen, zu verbergen und so einen androgynen Eindruck zu erwecken, oder auch um mit Unsicherheiten bezüglich der Zurschaustellung des Körpers umzugehen. Somit kann hier gesehen werden, wie gerade der Körper als ein Medium inszeniert wird, durch welchen geschlechterbezogene Zuschreibungen erfolgen und wie Kleidung gebraucht wird um damit umzugehen (Abbildung 5; Abbildung 6). Durch diese androgyne, bis maskuline Inszenierung bricht Grace als transsexuelle Frau mit Erwartungen durch eine Verweigerung einer Anpassung an cis-normative Weiblichkeitsideale (Abbildung 11), ebenso wie mit Erwartungen eines *Passings*, im Sinne traditioneller Transitionsnarrative (Overall; Sellberg 2016, S. 203). Ihre Darstellung bricht auch mit Erwartungen an schrille queere Inszenierungsformen (Nault, 2018, S. 12). Diese Form des Understatements birgt aber auch das Risiko, übersehen zu werden. Gleichzeitig ermöglicht sie eine subtilere und somit zugänglichere Form des Widerstands. Grace verkörpert damit einen queeren Stil, welcher auch einen bewussten Bruch mit der Übercodierung von Genderperformances darstellt, wie sie in bestimmten Teilen der Pop- und Punkkultur dominant sind (Abbildung 11).

Geeint werden diese drei Inszenierungen des Körpers und Geschlecht in allen Beispielen dadurch, dass diese nicht als biologische Tatsachen verstanden werden, sondern als kulturelle und soziale Konstruktionen, die durch wiederholte performative Akte hergestellt werden (Nault, 2018, S. 8). Diese performative Konzeption erlaubt es, normative Kategorien zu destabilisieren und alternative Identitäten zu artikulieren. Dabei wird hier konkret mittels Tattoos, Haarfarben oder Make-up der eigene Körper als gestaltbar präsentiert. Folglich kann der Körper und dessen Inszenierung als ein politisches Medium sichtbar werden (Abbildung 1; Abbildung 11; Abbildung 17).

Weitere Punkte, welche herausgehoben werden können, sind der jeweilige Aufführungskontext und die Darstellung von Kollektivität. Während *Pollyanna* und *The Menstrual Cramps* auf kleinen Bühnen spielen, häufig verbunden mit direkterem Publikumskontakt (Abbildung 1;

Abbildung 17), tritt Grace auf einer großen Festivalbühne auf (Abbildung 11). Dabei fällt auf, dass sich die noch unbekannten Bands auf den kleineren Bühnen offensiver und spektakulärer inszenieren (Abbildung 1; Abbildung 17). Darauf basierend kann spekuliert werden, dass kleinere subkulturelle Räume in einem intimeren Rahmen mehr Freiräume für provokantere und experimentellere Inszenierungsformen erlauben (Hebdige 1979, S. 88). Womöglich kann dieser Unterschied aber auch auf den Bekanntheitsgrad der Bands zurückzuführen sein. Denn Grace, als Mitglied von etablierteren Bands, steht schon länger als die beiden anderen Bands auf der Bühne (Rölle 2019, S. 236). Auch kann hier hervorgehoben werden, dass Grace auf einer Festivalbühne die Möglichkeit hat, mit einem größeren und potentiell diverseren Publikum zu kommunizieren und so ihre Botschaften auch außerhalb der eigenen Community zu verbreiten (Abbildung 110). Möglicherweise zeigen sich aber auch in der subtilen Inszenierung auf einer großen Bühne Kommerzialisierungstendenzen, oder eine bewusste Abschwächung von Rebellion um nicht bei dem diverseren Publikum anzustoßen (Williams 2007, S. 586).

Zudem fällt bei dem gewählten Foto des Auftritts von *Pollyanna* besonders auf, dass hier das einzige mal das Publikum zu sehen ist (Abbildung 17). Während bei den anderen beiden Beispielen den queeren Musiker*innen komplett die Aufmerksamkeit geschenkt wird, kann bei der Band *Pollyanna* das Konzert als ein kollektives Erlebnis sichtbar gemacht werden, wobei ein geteiltes Wir-Gefühl anschaulich gemacht wird (Winter 2001, S. 114). Dies wird unter anderem auch durch die grüne Farbe oder die ähnlichen Kleidungsstile erreicht (Abbildung 17). Folglich kann auch gesagt werden, dass hier ersichtlich wird, wie eine Performance Identifikationsangebote schaffen kann. Möglicherweise können so auch geschlechterbezogene Einstellungen und Handlungen des Publikums durch diese Erfahrung beeinflusst werden (Funk-Hennigs 2011, S. 97). Diese kollektiven Strukturen ermöglichen nicht nur die Artikulation individueller Erfahrungen, sondern auch die Entwicklung neuer Bezugsrahmen, eröffnen einen Möglichkeitsraum für alternative Identitäten (Hebdige, 1979, S. 88) und fungieren als Orte der Selbstermächtigung (Parzer, 2004, S. 112). Eine queere Botschaft in dem Arrangement kann dabei auch in dem Aufweichen von den Räumen zwischen Publikum und Performer*in gefunden werden (Abbildung 28).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in allen drei Darstellungen sich Formen ästhetischer Brüche und Einsätze der Bricolage finden lassen. Manchmal direkt in der ästhetischen Kombination von Elementen, wie bei *Pollyanna* und beispielsweise dem feminin codierten Kleidungsstil und der sichtbaren Körperbehaarung (Abbildung 17). Oder auch in

einem Bruch zwischen normativen Erwartungen und Inszenierung, wie die sexualisierte Zurschaustellung des Körpers, zusammen mit einer provokativen, selbstbestimmten aktiven Positionierung bei *The Menstrual Cramps* (Abbildung 1). Grace hingegen kombiniert subtil Elemente wie den sportlichen Kleidungsstil zusammen mit Schmuck und Make-up (Abbildung 11) sowie Erwartungen des *Passings* (Overall; Sellberg 2016, S. 203) mit einer androgynen Inszenierung (Abbildung 11). Es kommt also zu bewussten Abweichungen vom Erwartbaren, wodurch symbolische Ordnungen irritiert und neue Bedeutungsräume eröffnet werden können (Hebdige, 1979, S. 106). Die Körper der Performer*innen werden dabei zu symbolischen Medien queerer Kritik an binären Geschlechternormen und die Bühne fungiert als ein Ort der performativen Umcodierung von Gender, an dem alternative Sichtweisen erprobt und kollektiv geteilt werden können. So kann auch gesehen werden, dass symbolische Ausdrucksformen nicht nur kulturelle Phänomene sind, sondern mit gesellschaftlichen Strukturen in einem Wechselverhältnis stehen. Sie ermöglichen es, gesellschaftliche Verhältnisse sichtbar zu machen, zu kritisieren und alternative Ordnungen vorzuschlagen. Kultur fungiert dabei als aktives Feld sozialer Auseinandersetzung, in dem Bedeutungen nicht nur reflektiert, sondern auch aktiv verhandelt werden (Parzer 2004, S. 112). Hierbei lassen sich aber auch in den Darstellungen Aspekte finden, welche kontrovers betrachtet werden können, etwa die offensiven Performances von *The Menstrual Cramps* und *Pollyanna*, welche konfrontativ und somit abschreckend wirken könnten, was ein Wegsehen verursachen könne (Nault 2018, S. 13–14), oder das subtile Brechen mit Erwartungen von Laura Jane Grace, eine Form des Protests, welche dadurch auch leichter übersehen werden kann (Abbildung 11).

Jedoch kann gesehen werden, wie kulturellen Ausdrucksformen als Zonen des Übergangs genutzt wurden, um mit normativen Strukturen zu spielen und diese dadurch auch kritisch zu verhandeln (Giesen 2010, S. 34). Somit kann angenommen werden, dass die kulturellen Räume, in welchen hier gehandelt wird, als Zwischenräume genutzt werden, in welchen alternative Auslegungen von Gender erkundet werden (Hebdige 1979, S. 88). Dies wird in diesen Beispielen genutzt um den konstruierten Charakter von Gendernormen und die scheinbare Natürlichkeit von Geschlecht aufzuzeigen (Giesen 2010, S. 89), wodurch auf diese Aspekte aufmerksam gemacht werden kann und so potentiell Anstöße für Diskussionen (ebd. S. 25), oder auch Identifikationsangebote für ein Publikum geliefert werden können (Funk-Hennigs 2011, S. 97). Weiters kann die öffentliche Darstellung von queeren Künstler*innen dazu führen, dass sich weitere queere Personen repräsentiert fühlen und ein gruppenbezogenes Wir-Gefühl entstehen kann (Jacke 2009, S. 151).

Zum Schluss muss noch angemerkt werden, dass zwar durch die Betrachtung von drei Beispielen keine allgemeinen Aussagen getroffen werden können, jedoch können Tendenzen herausgelesen und weitergehende Wirkungen durch die Einbeziehung der Theorie vermutet werden. Beispielsweise konnte in zwei der drei Beispielen die Darstellung von Wut und eine platzeinnehmende Performance gesehen werden. Werden kulturelle Darstellungsformen als Reaktionen auf Gefühle der Ungleichheit (Williams 2007, S. 581) oder als eine ästhetisch festgehaltene Form der Darstellung von Ängsten gesehen (Hebdige 1979, S. 78), dann kann vermutet werden, dass queere Menschen in der aktuellen Gesellschaft marginalisiert werden und dabei ungehört sowie ungesehen bleiben. Dies könnte folglich ein Aufruf sein, queeren Menschen mehr Raum für die Artikulation der eigenen Bedürfnisse zu geben (Abbildung 1; Abbildung 17). In dem Fall von Laura Jane Grace könnte sich die subtile Inszenierung gegen Erwartungen der Anpassung von transsexuellen Personen an normative Geschlechterbilder richten. Somit kann im Gegenschluss vermutet werden, dass Anforderungen der Anpassung an normative Geschlechterbilder an queere Personen gerichtet werden (Abbildung 11).

Weiters konnte durch die Betrachtung der aktuellen Punkszene gesehen werden, wie immer noch, wie in vergangenen Darstellungsformen beobachtet, Artikulationen von Wut zum Ausdruck kommen (Wiedlack 2023, S. 244), aber auch subtilere Formen des Bruchs mit Erwartungen genutzt werden um eine Protesthaltung zu kommunizieren. Dies könnte entweder ein Zeichen dafür sein, dass direkte und laute Formen der Rebellion ein geläufiges Bild geworden sind und nicht mehr den gewünschten Effekt erzielen (Hebdige 1979, S. 94–95), dass Punk auch kommerzialisiert wurde (ebd. S. 586), oder einfach auch, dass sich die Szene wandelt und diversere Methoden der ästhetischen Brüche einsetzt. Dennoch konnte in allen Beispielen die Technik der Bricolage wiedergefunden werden, was ein Hinweis darauf ist, dass die Szene weiterhin mit ungewohnten Kombinationen und Neuinterpretationen von traditionellen Codes und Zeichensystemen spielt um so ein Hinsehen herauszufordern, Normen zu kritisieren und die Wandelbarkeit von Bedeutungen offenzulegen (Winter 2001, S. 122). Außerdem konnte in allen Fällen gesehen werden, wie durch ein selbstbewusstes Auftreten der queeren Künstler*innen im Kontext einer musikalischen Performance eine Position der Viktimisierung abgewiesen wird (Wiedlack 2023, S. 242).

Schlussendlich muss noch angemerkt werden, dass auch wenn in der Analyse des Fotos von *Pollyanna* vermutet werden kann, dass durch eine öffentliche Performance von alternativen Stilen Identifikationsangebote für das Publikum geschaffen werden (Funk-Hennigs 2011, S. 97), dennoch auch bei den Analysen dieser Beispiele nicht eindeutig gesehen werden kann, ob

oder inwieweit auch weitergehende Impulse über die symbolische Ebene hinaus angestoßen werden können (Giesen 2010, S. 34). Auch ist durch die Fokussierung auf lediglich drei Beispiele noch Potenzial offen, weitere anschließende Arbeiten diverser zu gestalten, beispielsweise in Hinblick darauf, dass auch Bands mit nicht-weißen Personen in den Blick genommen werden oder Ableism als weitere Kategorie inkludiert wird. Somit handelt es sich hierbei um einen kleinen Einblick in ein besonders diverses Feld, wobei stets der Raum für weiterlaufende Ergänzungen besteht um diverse queere Erfahrungen zu beleuchten.

8. Literaturverzeichnis

Albertine, Viv. 2016. *A Typical Girl*. Berlin: Suhrkamp.

Bandcamp. 2025. <https://pollyannaband.bandcamp.com/> (Zugegriffen 26.07.2025).

Bourdieu, Pierre. 2009 (1999). Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Solga, Heike; Powell, Justin; Berger, Peter (Hg): *Soziale Ungleichheit. Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse*. Frankfurt am Main: Campus, 111-125.

Breckner, Roswitha. 2003. Körper im Bild. Eine methodologische Analyse am Beispiel einer Fotografie von Helmut Newton. *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung (ZBBS)* 1/2003, 33-60.

Breckner, Roswitha. 2010. *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript Verlag.

Breckner, Roswitha. 2012. Bildwahrnehmung – Bildinterpretation. Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns. In: *ÖZS* 37, 143-164.

Burri, Regula. 2008. Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen / Images as Social Practice: Outline of a Sociology of the Visual. *Zeitschrift für Soziologie*, 37(4), 342-358. <https://doi.org/10.1515/zfsoz-2008-0404>

Butler, Judith. 1988. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519–531. <https://doi.org/10.2307/3207893>

Bühl, Walter. 2004. *Musiksoziologie*. Bern, Wien [u.a.]: Lang.

Douglas Daschuk, Mitch. 2011. The significance of artistic criticism in the production of punk subcultural authenticity: the case study of Against Me! *Journal of Youth Studies*, 14 (5), 605-626.

Clarke, John; Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft Diskussionskreis Kommunikationsverhältnisse. 1981. *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. Frankfurt am Main: Syndikat.

Ehrlich, Brenna. 2025. *Laura Jane Grace reacts to right-wing backlash to her song 'Your God': 'I'm not being profane to be profane'*. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/laura-jane-grace-right-backlash-your-gods-dick-response-1235295332/> (Zugegriffen: 26.07.2025).

Ensminger, David. 2011. *Visual Vitriol: the street art and subcultures of the punk and hardcore generation*. Jackson: University Press of Mississippi.

- Fanelli, Laurie. 2024. *Rebel recap: Chicago Rockers Laura Jane Grace & Sincere Engineer highlight Riot Fest 2024*. <https://rebelliousmagazine.com/rebel-recap-chicago-rockers-laura-jane-grace-sincere-engineer-highlight-riot-fest-2024/> (Zugegriffen: 26.07.2025).
- Flicker, Eva. 2019. Medien und Visualität aus kultursoziologischer Perspektive. In: Moebius, Stephan; Nungesser, Frithjof; Scherke, Katharina (Hg): *Handbuch Kultursoziologie. Band 2: Theorien-Methoden-Felder*. Wiesbaden: Springer VS, 485-500.
- Flicker, Eva; Zehenthofer, Irene. 2021. Soziologisches Filmlesen. In: Geimer, Alexander; Heinze, Carsten; Winter, Rainer (Hg): *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden: Springer VS, 399-418. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10729-1_27
- Funk-Hennigs, Erika. 2011. Gender, Sex und populäre Musik. Drei Fallbeispiele. In: Helms, Dietrich; Phleps, Thomas (Hg): *Thema Nr.1: Sex und populäre Musik*. Bielefeld: transcript Verlag, 97-111.
- Geczy, Adam; Karaminas, Vicki. 2024. The Meaning of Style Between Classic and Queer. In: Geczy, Adam; Karaminas, Vicki (Hg): *Queer Style*. London: Bloomsbury Visual Arts. Retrieved February 19, 2025, 17–28. <http://dx.doi.org/10.5040/9781350365964.ch-001>
- Geimer, Alexander. 2021. Filmsoziologie und Diskursanalyse. In: Geimer, Alexander; Heinze, Carsten; Winter, Rainer (Hg): *Handbuch Filmsoziologie*. Springer VS, Wiesbaden, 437-457. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10729-1_31
- Giesen, Bernhard. 2010. *Zwischenlagen: das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*. Weilerswist: Velbrück.
- Groß, Melanie; Wehr, Christine. 2018. Grenzüberschreitungen. Inszenierungen von Geschlecht im Punk/Hardcore – eine intersektionale Analyse. In: JuBri-Forschungsverbund Techniken jugendlicher Bricolage (Hg): *Szenen, Artefakte und Inszenierungen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 133-173.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Heinze, Carsten. 2023. Bewegte Jugend – bewegende Musik? Ein Versuch über den Zusammenhang von Jugendkulturen und Szenen, Pop- und Rockmusik sowie sozialen (Jugend-)Bewegungen. *Diskurs Kindheits- und Jugendforschung / Discourse. Journal of Childhood and Adolescence Research*, 1-2023, 27-49. <https://doi.org/10.3224/diskurs.v18i1.03>

Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich; Thomas, Tanja. 2009. Einleitung. In: Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich; Thomas, Tanja (Hg): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 7-17.

Hoggenmüller, Sebastian; Raab, Jürgen. 2022. Bilder. In: Bauer, Nina; Blasius, Jörg (Hg): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. 3rd ed. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1581-1598.

Hollingworth, Sumi. 2015. Performances of social class, race and gender through youth subculture: Putting structure back in to youth subcultural studies. *Journal of Youth Studies*, 18(10), 1237-1256.

Jacke, Christoph. 2009. *Einführung in Populäre Musik und Medien*. Berlin [u.a.]: LIT.

Jacke, Christoph. 2009. John Clarke, Toni Jefferson, Paul Willis und Dick Hebdige: Subkulturen und Jugendstile. In: Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich; Thomas, Tanja (Hg): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 138-155.

jill-beckett. 2024. https://www.instagram.com/jill_beckett/?hl=de (Zugegriffen 26.07.2025).

Junge, Matthias. 2009. *Kultursoziologie: Eine Einführung in die Theorien*. Stuttgart: UTB GmbH : Konstanz: UVK.

Junker, Carsten; Roth, Julia. 2018. Intersektionalität als diskursanalytisches Basiskonzept. In Ingo H. Warnke (Hg): *Handbuch Diskurs*, 152–170. Berlin/Boston: de Gruyter. www.doi.org/10.1515/9783110296075-007.

Kirchhoff, Susanne. 2023. Metaphern-, Frame- und Diskursanalyse. In: Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte; Hipfl, Brigitte; Ratkovic, Viktorija (Hg): *Handbuch Medien und Geschlecht. Perspektiven und Befunde der feministischen Kommunikations- und Medienforschung*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 215-230.

Köppert, Katrin. 2023. Queer Media Studies – Queering Medienwissenschaften. In: Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte; Hipfl, Brigitte; Ratkovic, Viktorija (Hg): *Handbuch Medien und Geschlecht. Perspektiven und Befunde der feministischen Kommunikations- und Medienforschung*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 73-88.

Kreutziger-Herr, Anette. 2016. History and Herstory. In: Kreutziger-Herr, Anette; Losleben, Katrin (Hg): *History, Herstory: Alternative Musikgeschichten*. Köln: Böhlau Verlag, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 21-46.

McRobbie, Angela. 2000. *Feminism and youth culture*. 2. Auflage, New York: Routledge.

MerGold. 2024. *DS Show Review & Galleries: Riot Fest 2024 Day 3 featuring Laura Jane Grace & Catbite perform Operation Ivy; The Vandals; and Pennywise*.
<https://dyingscene.com/ds-show-review-galleries-riot-fest-2024-day-3-featuring-laura-jane-grace-catbite-perform-operation-ivy-the-vandals-and-pennywise-chicago-09-22-2024/>
(Zugegriffen: 26.07.2025).

Meyer-Denkman, Gertrud. 2003. Aspekte des Gestischen in der Neuen Musik und ihr Verhältnis zur Komposition, Interpretation und Improvisation. In: Beyer, Kathrin (Hg): *Musik, Frau, Sprache: interdisziplinäre Frauen- und Genderforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover*. Herbolzheim: Centaurus, 33-42.

Mrozek, Bodo. 2014. Subkultur und Cultural Studies: Ein kulturwissenschaftlicher Begriff in zeithistorischer Perspektive. In: Geisthövel Alexa; Mrozek, Bodo (Hg), *Popgeschichte: Band 1: Konzepte und Methoden*. Bielefeld: transcript Verlag, 101-126. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/transcript.9783839425282.101>

Nault, Curran. 2018. *Queercore: Queer Punk Media Subculture*. London: Routledge.

Overall, Christine; Sellberg, Karin. 2016. Transgender Identity and Passing Authentically. In: Cooley, Dennis; Harrison, Kelby (Hg): *Passing/out: sexual identity veiled and revealed*. London, New York: Routledge, 203-232.

Parzer, Michael. 2004. Musik als populärkultureller Text. Cultural Studies und Musik. In: Parzer, Michael (Hg): *Musiksoziologie remixed. Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Wien: Institut für Musiksoziologie, 95-119.

Parzer, Michael. 2023. Kultur und soziale Ungleichheit. In: Dlabaja, Cornelia; Fernandez, Karine; Hofmann, Julia (Hg): *Aktuelle Ungleichheitsforschung. Befunde – Theorien – Theorien– Praxis. Perspektiven aus der ÖGS-Sektion soziale Ungleichheit*. Weinheim: Beltz, 161-174.

Peglow, Katja; Engelmann, Jonas. 2013. *Riot Grrrl revisited: Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung*. 2. Auflage, Mainz: Ventil.

Pollyanna. 2025. https://open.spotify.com/intl-de/artist/2y69gaZL8wD15wSB2Vl188?si=M4QH_V8UQp1d4YaukN2og (Zugegriffen: 26.07.2025).

- Pollyanna. 2025. <https://www.wearepollyanna.com/> (Zugegriffen: 26.07.2025).
- Pollyanna; Chiarappa, Rob; NOAHFINNCE. 2025. *Boysgirl featuring NOAHFINNCE*. https://www.youtube.com/watch?v=zI8nxMuXfYQ&list=RDzI8nxMuXfYQ&start_radio=1 (Zugegriffen 26.07.2025).
- Prisching, Manfred. 2019. Kultur- Gesellschaft. In: Moebius, Stephan; Nungesser, Frithjof; Scherke, Katharina (Hg): *Handbuch Kultursociologie: Band 1: Begriffe– Kontexte- Perspektiven- Autor_innen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 3-44.
- Queer Lexikon. 2025. <https://queer-lexikon.net/lexikon/queere-symbole/> (Zugegriffen: 26.07.2025.)
- Queer Lexikon. 2025. *Pride Flags*. <https://queer-lexikon.net/lexikon/pride-flags/> (Zugegriffen: 26.07.2025.)
- Rölle, Lisa. 2019. Laura Jane Grace. In: Streich, Juliane (Hg.): *These Girls. Ein Streifzug durch die feministische Musikgeschichte*. Mainz: Ventil Verlag, 236-238.
- Schrader, Tina-Berith; Pfaff, Nicolle. 2013. Jugendkulturen und Geschlecht – Forschungslücken und -perspektiven. In: Heyer, Robert; Wachs, Sebastian; Palentien, Christian (Hg): *Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation*. Wiesbaden: Springer VS, 323-342.
- Schrage, Dominik; Schwetter, Holger; Hoklas, Anne-Kathrin. 2019. Einleitung: Musikalische Eigenzeiten und gesellschaftliche Umbrüche seit den 1960er Jahren. In: Schrage, Dominik; Schwetter, Holger; Hoklas, Anne-Kathrin (Hg): „*Zeiten des Aufbruchs*“ - *Populäre Musik als Medium gesellschaftlichen Wandels*. Wiesbaden: Springer VS, 1-29.
- Soeffner, Hans-Georg. 1992. *Die Auslegung des Alltags. 2 Die Ordnung der Rituale*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Subcultures Network. 2016. *Fight back: punk, politics and resistance*. Manchester UK: Manchester University Press.
- The Menstrual Cramps. 2024. *About Us*. <https://www.themenstrualcramps.com/about> (Zugegriffen 25.07.2025.)
- The Menstrual Cramps. 2025. https://open.spotify.com/intl-de/artist/5ZV8IDOPUCh9tzkSQBVarI?si=FTEwX0tiR0m_zlLvaYnJLQ (Zugegriffen: 26.07.2025).

themenstrualcramps. 2024. <https://www.instagram.com/themenstrualcramps/?hl=de> (Zugegriffen: 26.07.2025).

thisispollyanna. 2024. <https://www.instagram.com/thisispollyanna/?hl=de> (Zugegriffen: 26.07.2025).

Traue, Boris; Pfahl, Lisa; Schürmann, Lena. 2022. Diskursanalyse. In: Baur, Nina; Blasius, Jörg (Hg) *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS, 627-645.

Turan, Suzan. 1992. Mädchen und Rockmusik. Zum geschlechtsspezifischen Umgang mit einer Musikkultur. In: Hoffmann, Freia (Hg): *Von der Spielfrau zur Performance-Künstler: auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frau*. Kassel: Furore, 174-182.

Wiedlack, Katharina. 2023. Queer-feminist Hardcore/Punk: Academic Research and Community Support in the Age of the Pandemic. In: Butz, Konstantin; Winkler, Robert (Hg): *Hardcore Research: Punk, Practice, Politics*. Bielefeld: transcript Verlag, 235-251.

Williams, J. Patrick. 2007. Youth-subcultural studies: Sociological traditions and core concepts. *Sociology compass*, 1(2), 572-593.

9. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Gesamtbild 1	45, 79, 1455
Abbildung 2: Segmente, Bild 1	45
Abbildung 3: Blickfolge, Bild 1	45
Abbildung 4: Segment 1, Bild 1	48
Abbildung 5: Tattoos, Bild 1	51
Abbildung 6: Segment 2, Bild 1	55
Abbildung 7: Segment 3, Bild 1	57
Abbildung 8: Segmente 1-3, Bild 1	59
Abbildung 9: Hintergrund, Bild 1	60
Abbildung 10: Feldlinien und Bildfokus, Bild 1.....	62
Abbildung 11: Gesamtbild 2	66, 79, 105
Abbildung 12: Segmente, Bild 2	67
Abbildung 13: Blickfolge, Bild 2	67
Abbildung 14: Segment 1, Bild 2	68
Abbildung 15: Kleidung, Bild 2	69
Abbildung 16: Hintergrund, Bild 2	73
Abbildung 17: Gesamtbild 3	83, 105
Abbildung 18: Segmente, Bild 3	84
Abbildung 19: Blickfolge, Bild 3	84
Abbildung 20: Fokus, Bild 3	84
Abbildung 21: Segment 1, Bild 3	86
Abbildung 22: Segment 2, Bild 3	90
Abbildung 23: Segment 3, Bild 3	91
Abbildung 24: Segment 4, Bild 3	92
Abbildung 25: Segment 5, Bild 3	95
Abbildung 26: Segment 6, Bild 3	96
Abbildung 27: Hintergrund, Bild 3	98
Abbildung 28: Bildkomposition, Bild 3	100