

Musikvideos als Bühne der Geschlechter:

Eine Analyse der visuellen Darstellung von Geschlechterbildern in der Popkultur

Franziska J. Hintner, BA BA, 12008644

Innsbruck, November 2025

Masterarbeit

eingereicht an der Universität Innsbruck, Fakultät für Soziale und Politische Wissenschaften,
zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

Masterstudium Soziologie: Soziale und politische Theorie

Betreuerin:

Ass.-Prof.in Dr.in Andrea Ploder

Institut für Soziologie

Fakultät für Soziale und Politische Wissenschaften

Zusammenfassung

Die vorliegende Masterarbeit untersucht, wie Geschlechterbilder in Bezug auf Sexualität in zeitgenössischen Musikvideos der Popkultur visuell dargestellt werden. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass Musikvideos nicht nur Unterhaltungsformate sind, sondern kulturelle Räume, in denen Geschlecht aktiv verhandelt wird. Ziel ist es, sichtbar zu machen, welche visuellen Darstellungen zur Reproduktion und Subversion geschlechtlicher Normen beitragen.

Theoretisch basiert die Arbeit auf den Konzepten der *Performativität* (Butler), *Repräsentation* (Hall) und der *Sexual Scripts Theory* (Simon & Gagnon). Methodisch wurde die Visuelle Grounded Theory angewendet, um sechs ausgewählte Musikvideos induktiv zu analysieren. Durch die Visuelle Grounded Theory wurden wiederkehrende Muster in der Darstellung von Körpern, Emotionen, Räumen und Beziehungen identifiziert.

Die Ergebnisse zeigen, dass Geschlechterbilder in Musikvideos ambivalent inszeniert sind: Einerseits reproduzieren sie traditionelle Geschlechternormen und heteronormative Machtverhältnisse, andererseits eröffnen sie Spielräume für Selbstermächtigung, Queerness und Diversität. Musikvideos erweisen sich somit als kulturelle Orte, an denen gesellschaftliche Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität nicht nur gespiegelt, sondern aktiv hervorgebracht und transformiert werden.

Abstract

This master's thesis examines how representations of gender and sexuality are visually constructed in contemporary pop music videos. It is based on the assumption that music videos are not merely forms of entertainment but cultural spaces in which gender is actively negotiated. The aim is to reveal which visual representations contribute to both the reproduction and subversion of gender norms.

The theoretical framework draws on the concepts of *performativity* (Butler), *representation* (Hall), and the *Sexual Scripts Theory* (Simon & Gagnon). Methodologically, the study applies *Visual Grounded Theory* to inductively analyze six selected music videos. This approach made it possible to identify recurring patterns in the visual portrayal of bodies, emotions, spaces, and relationships.

The findings show that gender representations in music videos are ambivalent: while they reproduce traditional gender norms and heteronormative power structures, they also open up spaces for self-empowerment, queerness, and diversity. Thus, music videos emerge as cultural sites in which social understandings of gender and sexuality are not only reflected but also actively produced and transformed.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Problemstellung	2
1.2	Forschungsfrage.....	4
2	Stand der Forschung	5
2.1	Weiblichkeit in Musikvideos	5
2.2	Männlichkeit in Musikvideos	7
2.3	Diversität in Musikvideos.....	9
2.4	Selbstinszenierung und Postfeminismus in Musikvideos.....	10
2.5	Wirkung medialer Körperbilder auf RezipientInnen	12
2.6	Forschungslücke	13
3	Theoretischer Rahmen	14
3.1	Begriffsbestimmungen.....	14
3.2	Die drei theoretischen Säulen	16
3.2.1	Judith Butler – Performativität und Normativität.....	16
3.2.2	Stuart Hall – Repräsentation.....	19
3.2.3	John H. Gagnon & William Simon – Sexual Scripts Theory.....	23
3.2.4	Verbindung der Theorien.....	26
4	Methodisches Design	28
4.1	Sampling	29
4.2	Datenerhebung	30
4.3	Datenauswertung	32
4.4	Beschreibung und Argumentation der Musikvideoauswahl.....	35
4.5	Reflexion des Forschungsprozesses.....	43
4.6	Gütekriterien	44
5	Darstellung der Ergebnisse	46
5.1	Körper, Sexualität und Performanz	47

5.1.1	Weibliche Körper zwischen Fragmentierung und Selbstermächtigung	47
5.1.2	Männliche Körper zwischen Dominanz, Schmerz und Dissoziation	49
5.1.3	Queere Körperbilder und visuelle Lustinszenierung	52
5.2	Emotionalität, Verletzlichkeit und Subjektivierung	54
5.2.1	Weibliche Trauer und Rückzug als subjektive Bildstrategien.....	54
5.2.2	Männliche Verletzlichkeit und der visuelle Kontrollverlust	56
5.2.3	Ambivalente Selbstinszenierung zwischen Ohnmacht und Stärke.....	59
5.3	Blickregime und visuelle Macht	62
5.3.1	Der klassische und gebrochene Male Gaze	62
5.3.2	Blickführung als Machttechnik des weiblichen und queeren Subjekts	64
5.3.3	Kamera, Perspektive und Subjektpositionierung.....	65
5.4	Raum, Setting und symbolische Geschlechterordnung	68
5.4.1	Emotionale Innenräume und gendercodierte Settings	68
5.4.2	Räume als Bühne von Status, Begehren und Kontrolle.....	69
5.4.3	Symbolische Architekturen von Macht, Abgrenzung und Intimität.....	70
5.5	Inszenierte Geschlechterverhältnisse und Beziehungskonflikte.....	72
5.5.1	Toxische Beziehungen als visuelles Machtspiel	72
5.5.2	Schweigen, Asymmetrie und symbolische Kommunikationsformen.....	73
5.5.3	Beziehungskollisionen ohne Lösung: Geschlecht als visuelle Spannung	74
5.6	Zusammenfassung der Geschlechterdarstellungen	75
5.6.1	Gemeinsame visuelle Strategien in der Darstellung von Geschlecht.....	75
5.6.2	Geschlechterbilder zwischen Reproduktion und Subversion	77
5.6.3	Vergleichende Spannungsachsen und offene Geschlechterbilder	79
6	Diskussion der Ergebnisse.....	81
6.1	Theoretische Einordnung und Interpretation der Ergebnisse.....	82
6.1.1	Performativität und Subjektivierung in Musikvideos (Judith Butler)	82
6.1.2	Repräsentation und kulturelle Kodierung in Musikvideos (Stuart Hall).....	86
6.1.3	Sexuelle Skripte in Musikvideos (Simon & Gagnon)	89
6.1.4	Eigene theoretische Perspektive: Ein integrativer Ansatz zur Analyse von Geschlechterdarstellungen in Musikvideos	93

6.2	Vergleich mit dem Forschungsstand.....	96
6.3	Gesellschaftliche Relevanz der Ergebnisse	100
6.4	Synthese der Diskussion	103
7	Fazit.....	105
7.1	Implikationen.....	105
7.2	Limitationen.....	107
7.3	Ausblick.....	108
	Literatur- und Quellenverzeichnis	109
	Abbildungsverzeichnis.....	116
	Tabellenverzeichnis.....	117
	Anhang.....	118
	Anhang A: Kodierprotokoll <i>drivers licence</i> (Olivia Rodrigo, 2021).....	118
	Anhang A1: <i>drivers licence</i> – Offenes Kodieren.....	118
	Anhang A2: <i>drivers licence</i> – Axiales Kodieren	124
	Anhang A3: <i>drivers licence</i> – Selektives Kodieren.....	126
	Anhang B: Kodierprotokoll <i>WAP</i> (Cardi B feat. Megan Thee Stallion, 2020).....	127
	Anhang B1: <i>WAP</i> – Offenes Kodieren	127
	Anhang B2: <i>WAP</i> – Axiales Kodieren.....	130
	Anhang B3: <i>WAP</i> – Selektives Kodieren	131
	Anhang C: Kodierprotokoll <i>The Door</i> (Teddy Swims, 2024)	132
	Anhang C1: <i>The Door</i> – Offenes Kodieren	132
	Anhang C2: <i>The Door</i> – Axiales Kodieren	139
	Anhang C3: <i>The Door</i> – Selektives Kodieren	140
	Anhang D: Kodierprotokoll <i>Blinding Lights</i> (The Weeknd, 2020)	141
	Anhang D1: <i>Blinding Lights</i> – Offenes Kodieren	141
	Anhang D2: <i>Blinding Lights</i> – Axiales Kodieren.....	148
	Anhang D3: <i>Blinding Lights</i> – Selektives Kodieren.....	149
	Anhang E: Kodierprotokoll <i>MONTERO (Call Me By Your Name)</i> (Lil Nas X, 2021).....	150

Anhang E1: <i>MONTERO</i> – Offenes Kodieren.....	150
Anhang E2: <i>MONTERO</i> – Axiales Kodieren	152
Anhang E3: <i>MONTERO</i> – Selektives Kodieren	153
Anhang F: Kodierprotokoll <i>Alles Gute</i> (Faber, 2016).....	154
Anhang F1: <i>Alles Gute</i> – Offenes Kodieren	154
Anhang F2: <i>Alles Gute</i> – Axiales Kodieren.....	159
Anhang F3: <i>Alles Gute</i> – Selektives Kodieren	160
Anhang G: Offenlegung der verwendeten Hilfsmittel	161

1 Einleitung

Musikvideos gehören zu den prägendsten Formaten der Popkultur. Seit der Einführung von MTV in den frühen 1980er-Jahren und spätestens mit der Digitalisierung über Plattformen wie YouTube, TikTok oder Instagram sind sie zu einem globalen Medium geworden, das nicht nur Musik vermarktet, sondern auch Bilder, Emotionen und kulturelle Bedeutungen in rasanter Geschwindigkeit zirkulieren lässt. Musikvideos sind damit mehr als bloße Begleitprodukte der Musikindustrie: Sie fungieren als eigenständige visuelle Formate, die ästhetische Trends prägen, Narrative entwickeln und gesellschaftliche Debatten anstoßen (Railton & Watson, 2011).

Besonders in Hinblick auf Geschlechterdarstellungen bekommen Musikvideos eine herausragende Bedeutung. Körper, Sexualität und Beziehungen werden in ihnen nicht nur abgebildet, sondern in spezifischen Bildsprachen inszeniert und mit kulturellen Codes versehen. Dadurch tragen sie zur Konstruktion von Geschlechternormen bei, indem sie bestimmte Körperformen, Rollenmodelle und Begehren sichtbar machen – und andere ausblenden oder marginalisieren. Zugleich eröffnen sie Spielräume, in denen diese Normen verschoben, resignifiziert oder subversiv gebrochen werden können (Railton & Watson, 2011). Diese doppelte Funktion – Reproduktion und Irritation – macht Musikvideos zu einem aufschlussreichen Untersuchungsfeld für die Analyse zeitgenössischer Geschlechterbilder.

Vor diesem Hintergrund widmet sich die vorliegende Arbeit der Frage, wie Geschlechterbilder in zeitgenössischen Musikvideos visuell dargestellt werden – und zwar in enger Verbindung mit Sexualität als zentrales Medium der Sichtbarmachung von Geschlecht. Die Analyse soll zeigen, welche Bildstrategien dabei genutzt werden, welche Muster fortbestehen und welche Brüche oder Neuinterpretationen sichtbar werden. Ziel ist es, Musikvideos nicht nur als Spiegel gesellschaftlicher Geschlechternormen zu begreifen, sondern auch als Schauplätze ihrer fortlaufenden Transformation.

Theoretisch stützt sich die Arbeit auf drei Perspektiven, die sich komplementär ergänzen: Judith Butlers Konzept der *Performativität* (1990, 1993, 2004), Stuart Halls Ansatz der *Repräsentation* (1997) sowie die *Sexual Scripts Theory* von Simon & Gagnon (1986). Gemeinsam erlauben sie es, Geschlecht in Musikvideos als performativen Prozess, als kulturell codiertes Zeichen und als sozial verankertes Handlungsskript zu analysieren. Dieses integrative Rahmenmodell bietet die Möglichkeit, die Darstellungen nicht nur ästhetisch zu beschreiben, sondern auch in größere gesellschaftliche Zusammenhänge einzubetten.

Methodisch folgt die Arbeit einer qualitativen Vorgehensweise. Analysiert werden sechs ausgewählte Musikvideos aus den späten 2010er- und frühen 2020er-Jahren. Grundlage bildet die Visuelle Grounded Theory (Mey & Dietrich, 2016), die eine offene Erfassung und systematische Verdichtung von Bildstrukturen ermöglicht. Durch den Vergleich der Fallbeispiele können Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Brüche herausgearbeitet werden, die Aufschluss über übergreifende Muster der Geschlechterdarstellung geben.

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich wie folgt: Kapitel 2 bietet einen Überblick über den Stand der Forschung zu Geschlechterdarstellungen in Musikvideos und angrenzenden Feldern. Kapitel 3 entfaltet den theoretischen Rahmen, während Kapitel 4 das methodische Vorgehen beschreibt. In Kapitel 5 werden die ausgewählten Musikvideos im Detail analysiert, Kapitel 6 widmet sich der theoretischen Einordnung, dem Vergleich mit bestehenden Studien und der Diskussion gesellschaftlicher Relevanz. Kapitel 7 schließt mit einem Fazit, benennt Implikationen und Limitationen und gibt einen Ausblick auf zukünftige Forschung.

Der Mehrwert der Arbeit liegt darin, aktuelle Musikvideos als ambivalente kulturelle Materialien zu analysieren, in denen Normen und Subversion eng miteinander verwoben sind. Sie zeigt auf, dass Geschlechterdarstellungen weder stabil noch eindeutig sind, sondern im Spannungsfeld von Sexualisierung, Empowerment, Hybridität und Transformation oszillieren. Damit soll ein Beitrag zum besseren Verständnis der Rolle von Popkultur in der gesellschaftlichen Aushandlung von Geschlecht und Sexualität geleistet werden.

1.1 Problemstellung

Gerade im Hinblick auf Geschlecht und Sexualität haben Musikvideos eine besondere gesellschaftliche Bedeutung. Sie zeigen nicht neutrale Bilder von KünstlerInnen, sondern inszenieren Körper, Begehren und Rollenbilder auf hochgradig codierte Weise. Dabei wirken sie gleich in doppelter Hinsicht: Einerseits reproduzieren sie stereotype Geschlechternormen, andererseits eröffnen sie Möglichkeiten für deren Verschiebung oder Unterwanderung. Studien haben gezeigt, dass insbesondere weibliche Körper in Musikvideos überproportional sexualisiert und fragmentiert dargestellt werden (Andsager & Roe, 2003; Aubrey & Frisby, 2011).

Die Relevanz dieser Darstellungen zeigt sich darin, dass sie nicht nur die Popkultur selbst betreffen, sondern auch alltägliche Selbst- und Fremdbilder beeinflussen. Jugendliche und junge Erwachsene, die einen Großteil der RezipientInnen von Musikvideos ausmachen,

orientieren sich an den gezeigten Körpern, Geschlechterrollen und Beziehungen. Dabei wurde ein Zusammenhang zwischen medialen Bildern und der Internalisierung von Schönheitsidealen festgestellt, die wiederum mit Körperunzufriedenheit und verstärkter Selbstbeobachtung einhergehen (Tiggemann & Slater, 2013). Damit wird ersichtlich: Geschlechterdarstellungen in Musikvideos haben Auswirkungen, die weit über das Unterhaltungsfeld hinausreichen und Fragen von sozialer Gleichstellung, Selbstwahrnehmung und kultureller Teilhabe betreffen.

Ein weiteres Problem besteht darin, dass Musikvideos nicht nur individuelle Wahrnehmungen, sondern auch kollektive Diskurse beeinflussen. Kontroversen um Videos haben gezeigt, dass visuelle Darstellungen von Geschlecht, Lust und Queerness zu gesellschaftlichen Streitfragen werden, die politische, religiöse und kulturelle Dimensionen berühren. Musikvideos sind somit nicht nur Medienprodukte, sondern diskursive Arenen, in denen Machtverhältnisse sichtbar werden und kulturelle Auseinandersetzungen über Geschlecht und Sexualität ausgetragen werden (Railton & Watson, 2011).

Trotz dieser offensichtlichen Relevanz sind systematische Analysen aktueller Musikvideos im Spannungsfeld von Geschlecht und Sexualität selten. Während es zahlreiche Studien zu einzelnen Aspekten gibt – etwa zu hegemonialer Männlichkeit (Connell, 2005), zur Objektivierung weiblicher Körper (Aubrey & Frisby, 2011) oder zur Repräsentation von Queerness (Railton & Watson, 2011) – fehlt es an Arbeiten, die diese Perspektiven zusammenführen und zugleich die ästhetische, kulturelle und gesellschaftliche Dimension berücksichtigen. Genau hier setzt die vorliegende Untersuchung an: Sie versteht Musikvideos nicht bloß als Begleitmaterial zur Musik, sondern als kulturelle Texte, in denen Geschlecht und Sexualität sichtbar gemacht, verhandelt und transformiert werden.

Die Problemstellung lässt sich daher wie folgt umreißen: Musikvideos wirken als Spiegel und Verstärker gesellschaftlicher Geschlechterbilder. Sie betreffen ein Millionenpublikum und prägen, welche Körper und welche Formen von Sexualität sichtbar und legitim erscheinen. Gleichzeitig bleibt bislang offen, wie diese Darstellungen im Kontext aktueller popkultureller Entwicklungen – etwa Feminismus, Body Positivity oder Queer-Sichtbarkeit – zu deuten sind. Ohne eine kritische Analyse besteht die Gefahr, dass Musikvideos als bloße Unterhaltung unterschätzt werden, obwohl sie in Wirklichkeit an der Konstruktion gesellschaftlicher Normen entscheidend beteiligt sind.

1.2 Forschungsfrage

Im Zentrum dieser Arbeit steht die soziologische Frage nach der visuellen Darstellung von Geschlecht und Sexualität in zeitgenössischen Musikvideos. Die Relevanz ergibt sich aus der Beobachtung, dass Musikvideos zu den visuell prägnantesten Formaten der Popkultur zählen und in verdichteter Form kulturelle Vorstellungen von Körpern, Begehren und Geschlechterrollen inszenieren. Sie erzeugen Bilder, die weit über reinen Unterhaltungswert hinausgehen, indem sie gesellschaftliche Normen stabilisieren oder infrage stellen. Die Masterarbeit wird daher von folgender Forschungsfrage geleitet:

Wie werden Geschlechterbilder in Bezug auf Sexualität in Musikvideos der zeitgenössischen Popkultur visuell dargestellt?

Dabei ist entscheidend, den Begriff der Sexualität nicht zu eng zu fassen. In dieser Arbeit wird Sexualität nicht nur als explizite Darstellung sexueller Handlungen oder Körperpraktiken verstanden, sondern als ein breiteres kulturelles Bedeutungsfeld, das sich in vielfältigen ästhetischen und medialen Zeichen manifestiert. Sexualität wird sichtbar in Körperposen, Kleidung und Gestik, zugleich aber auch in Raumkonstellationen, Einrichtungsdetails, Kamerafahrten oder Bildrhythmen. So kann eine Nahaufnahme bestimmter Körperpartien ebenso eine sexuelle Codierung erzeugen wie die Gestaltung eines Raumes, der durch Farben, Möbel oder Licht spezifische Assoziationen hervorruft. Sexualität erscheint somit nicht nur als inhaltliches Thema, sondern als visuelles Ordnungsprinzip, das die gesamte Bildästhetik prägt.

Die Forschungsfrage ist so formuliert, dass sie sowohl gesellschaftliche Relevanz beanspruchen kann – weil Musikvideos Normen von Geschlecht und Sexualität sichtbar machen und zur Aushandlung stellen – als auch im Rahmen dieser Masterarbeit bearbeitbar bleibt. Die Analyse konzentriert sich dabei ausschließlich auf die visuelle Ebene der Musikvideos. Diese Eingrenzung folgt dem Erkenntnisinteresse der Arbeit, das Bild als zentrales Medium kultureller Bedeutungsproduktion zu untersuchen. Zwar sind Musikvideos grundsätzlich audiovisuelle Formate, doch ermöglicht der Fokus auf das Visuelle eine präzisere Betrachtung jener Bildstrategien, durch die Geschlecht und Sexualität ästhetisch erzeugt werden. Eine umfassende Analyse der Ton- und Textebene würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten und ein anderes methodisches Vorgehen erfordern. Die visuelle Perspektive erlaubt es hingegen, die symbolische und performative Dimension der Geschlechterdarstellung in ihrer bildlichen Form herauszuarbeiten. Diese visuellen Darstellungen werden in Anlehnung an die Forschungsfrage mithilfe der Visuellen Grounded Theory analysiert, um ein besseres Verständnis der Darstellung von Geschlechterbildern in Musikvideos der Popkultur zu erhalten.

2 Stand der Forschung

Musikvideos stellen ein zentrales visuelles Format der Popkultur dar und fungieren als bedeutende Bühne zur Darstellung und Reproduktion von Geschlechterbildern. Der aktuelle Forschungsstand zeigt, dass insbesondere weibliche Körper häufig sexualisiert, fragmentiert und in passive, dekorative Rollen eingebettet werden (Gill, 2008; Wallis, 2011). Andsager & Roe (2003) zeigen ergänzend, dass Männer in Musikvideos häufig als kontrollierend und aggressiv inszeniert werden, während Frauen in untergeordnete und abhängige Rollen gedrängt werden (Andsager & Roe, 2003).

Vor diesem Hintergrund gliedert sich das folgende Kapitel in mehrere thematischen Abschnitte, die zentrale Forschungsansätze zur Darstellung von Weiblichkeit, Männlichkeit, Diversität und postfeministischer Selbstinszenierung in Musikvideos systematisieren und kritisch einordnen. Ziel ist es, die medialen Dynamiken der Geschlechterinszenierung differenziert zu beleuchten und in den größeren gesellschaftlichen Kontext von Normbildung und kultureller Macht einzuordnen. Das Kapitel schließt mit der Formulierung einer Forschungslücke.

2.1 Weiblichkeit in Musikvideos

Im Rahmen der medialen Repräsentation von Geschlecht fungieren Musikvideos als einflussreiche visuelle Plattform, auf der Weiblichkeit häufig nach stereotypen Mustern inszeniert wird. Die Art und Weise, wie Frauen in Musikvideos dargestellt werden, trägt wesentlich zur Prägung und Stabilisierung von Geschlechterbildern bei. Besonders in der Popkultur bedienen sich Musikvideos oft visueller Codes, die Weiblichkeit stark mit Sexualität, Passivität und Ästhetisierung verknüpfen (Aubrey & Frisby, 2011; Gill, 2008).

Die visuelle Stereotypisierung weiblicher Darstellungen in Musikvideos folgen häufig einer normativen Ästhetik, die auf körperliche Attraktivität, Schlankheit und jugendliches Aussehen fokussiert ist. Diese Idealisierung wird durch Bildausschnitte und Kameraeinstellungen verstärkt, die weibliche Körper fragmentieren und sexualisieren – etwa durch Close-Ups auf Brüste, Hüften oder Lippen (Weitbrecht, 2020). Diese Beobachtung wird durch die Ergebnisse von Wallis (2011) gestützt, die zeigen, dass weibliche Hauptdarstellerinnen in Musikvideos signifikant häufiger sexualisierte Gesten wie suggestives Tanzen, sexuelle Selbstberührungen und verführerische Blicke zeigen. Zudem tragen sie häufiger provokative Kleidung, die den Fokus auf ihren Körper legt, während männliche Darsteller überwiegend neutrale Kleidung tragen. Diese Darstellungen verstärken die Wahrnehmung von Frauen als sexuelle Objekte und tragen zur Aufrechterhaltung geschlechtsspezifischer Stereotype bei (Wallis, 2011). Solche

Darstellungen fördern eine fragmentierte Wahrnehmung weiblicher Körper, bei der Frauen nicht als handelnde Subjekte, sondern als Objekte männlicher Begierde inszeniert werden (Fredrickson & Roberts, 1997). Auch Mulveys Konzept des *male gaze* (1975) ist weiterhin hoch relevant: Musikvideos bedienen sich häufig einer Blickregie, die Frauen aus der Perspektive eines heterosexuellen männlichen Zuschauers inszeniert – was visuelle Machtverhältnisse zementiert (Mulvey, 1975). Die von Aubrey und Frisby (2011) durchgeführte Studie zur Darstellung von Frauen in Musikvideos zeigt, dass Frauen oft auf ihren Körper und Sexualität reduziert werden. Sie sind häufiger sexualisiert, tragen provokative Kleidung und erfüllen dekorative Rollen, insbesondere in Videos von männlichen Künstlern. Diese Darstellungen spiegeln kulturelle Geschlechterstereotype wider und können die Wahrnehmung von Frauen in der Gesellschaft beeinflussen (Aubrey & Frisby, 2011).

Ein Teil der feministischen Forschung betont, dass Künstlerinnen sich zunehmend der Mechanismen der Sexualisierung bewusst sind und diese strategisch nutzen, um Kontrolle über ihre Darstellung zurückzugewinnen (Gill, 2008). Der Begriff des *Sexual Subjectification* (Gill, 2008, S. 41) beschreibt diesen scheinbaren Wandel: Weibliche Künstlerinnen inszenieren sich zwar sexualisiert, tun dies jedoch bewusst als Ausdruck von Selbstermächtigung (Gill, 2008). Allerdings bleibt diese Form des Empowerments ambivalent. Untersuchungen zeigen, dass auch selbstbestimmte Sexualität in Musikvideos häufig im Rahmen konventioneller Attraktivitätsnormen und männlicher Perspektiven bleibt. Künstlerinnen wie beispielsweise Tina Turner inszenieren sich als starke, selbstbewusste Frauen – ihre Darstellung bleibt jedoch oft eng an visuelle Codes der Objektifizierung gebunden (Hooks, 1992).

Rosalind Gill (2012) argumentiert, dass postfeministische Darstellungen von Weiblichkeit häufig scheinbar selbstermächtigt wirken, tatsächlich jedoch tief in neoliberalen Logiken verankert sind. Weibliche Sexualität erscheint „aktiv“ und „kontrolliert“, bleibt jedoch an marktfähige Schönheitsnormen und heteronormative Attraktivitätskriterien gebunden. In Anlehnung an Foucaults Konzept der *Gouvernementalität* (Foucault, 2010) analysiert Gill die Selbstinszenierungen als Formen subtiler Kontrolle – Frauen erscheinen zwar als Subjekte, agieren aber innerhalb enger kultureller Grenzen (Gill, 2012).

Darüber hinaus ist die Darstellung von Weiblichkeit in Musikvideos häufig durch intersektionale Aspekte wie Ethnie oder Klasse geprägt. Besonders in Rap- und Hip-Hop-Videos finden sich rassifizierte und exotisierende Inszenierungen schwarzer Frauen, die mit bestimmten Stereotypen – etwa der *hypersexualisierten 'hot momma' oder 'Jezebel'* (Emerson, 2002, S. 117) – verknüpft werden, wodurch schwarze Frauen häufig als übersexualisierte

Figuren dargestellt werden (Emerson, 2002). Diese Visualisierungen verfestigen koloniale Machtverhältnisse und unterwerfen nicht-weiße Weiblichkeiten besonderen Formen der Sexualisierung. Beispiele wie die Darstellung von Sarah Bartmann als *Hottentot Venus* (Collins, 2000, S. 136) zeigen, wie Schwarze Frauen auf ihre Körper reduziert und als exotisch, animalisch und sexuell deviant dargestellt wurden (Collins, 2000).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Darstellung von Weiblichkeit in Musikvideos der Popkultur stark normativen und kommerziellen Logiken folgt. Weiblichkeit wird dabei meist durch sexualisierte, ästhetisierte und passiv dargestellte Körperbilder visualisiert, die Geschlechterverhältnisse reproduzieren und verstärken. Auch wenn es Versuche gibt, Weiblichkeit selbstbestimmt und vielfältiger zu inszenieren, bleibt die visuelle Repräsentation stark an klassische Schönheitsnormen und heteronormative Männlichkeitsvorstellungen gebunden. Diese Darstellungen sind nicht nur Ausdruck bestehender gesellschaftlicher Strukturen, sondern wirken aktiv in deren Reproduktion mit – insbesondere bei einem jugendlichen Publikum, das Musikvideos als kulturelle Orientierung nutzt (Grabe et al., 2008; Zurbriggen et al., 2007).

2.2 Männlichkeit in Musikvideos

Musikvideos fungieren nicht nur als Bühne für die Repräsentation von Weiblichkeit, sondern ebenso als Medium zur Darstellung und Reproduktion hegemonialer Männlichkeitsbilder. In einer visuell geprägten Kultur werden Vorstellungen von Männlichkeit häufig nach wiederkehrenden Mustern medial inszeniert. Diese Inszenierungen folgen meist hegemonialen Normen, die Männlichkeit über Kontrolle, Dominanz und physische Stärke definieren (Connell & Messerschmidt, 2005).

Die Darstellung von Männern in Musikvideos erfolgt oft über Attribute wie Macht, Reichtum, Kontrolle über Frauen und physische Präsenz. Männer werden regelmäßig in aktiven, dominanten Rollen gezeigt, was die geschlechtsspezifische Rollenverteilung visuell zementiert (Andsager & Roe, 2003). Diese Darstellungen spiegeln eine Form der hegemonialen Männlichkeit wider, die Connell (2005) als jene gesellschaftlich bevorzugte Form männlicher Identität beschreibt, die sich durch Abgrenzung von Weiblichkeit sowie Unterordnung anderer Männlichkeiten auszeichnet (Connell, 2005). Ein zentrales visuelles Motiv ist dabei der hypermaskuline Körper: Muskeln, aggressive Mimik und dominante Körperhaltungen sind typische Inszenierungsstrategien (Aubrey & Frisby, 2011). Im Gegensatz zur Objektivierung weiblicher Körper wird der männliche Körper oft als Symbol von Macht und Kontrolle dargestellt – und weniger als sexuelles Objekt. Dennoch werden auch Männer zunehmend

ästhetisiert und sexualisiert, allerdings zumeist in Verbindung mit körperlicher Stärke und Selbstbeherrschung. Dies erzeugt ein duales Spannungsfeld zwischen Subjektstatus und performativer Körpernorm (Gill, 2009). Ein zentrales Element der Männlichkeitsdarstellung in Musikvideos ist die Verbindung zwischen Männlichkeit und Gewalt. Besonders im Hip-Hop-Genre werden Männlichkeitsbilder konstruiert, die physische Gewalt als Ausdruck von Stärke und Durchsetzungsvermögen inszenieren (Kubrin, 2005). Auch sexuelle Dominanz spielt eine zentrale Rolle: Männliche Protagonisten umgeben sich häufig mit mehreren sexualisierten weiblichen Figuren, die visuell und narrativ in untergeordnete Rollen gedrängt werden. Diese Darstellung verstärkt nicht nur das Bild des hegemonialen Männlichkeitsideals, sondern normalisiert eine Hierarchie, in der männliche Kontrolle über weibliche Körper als Zeichen von Erfolg gilt (Turner, 2011).

Während hegemoniale Inszenierungen dominieren, zeigen sich auch ambivalente Tendenzen in der Darstellung von Männlichkeit. Manche Künstler inszenieren in ihren Werken, wie beispielsweise in Filmen oder Fotografien, Formen von Männlichkeit, die sich durch Emotionalität, Verletzlichkeit und queere Identitäten auszeichnen. Diese Darstellungen stellen die hegemoniale Norm infrage und erweitern das Spektrum möglicher männlicher Repräsentationen (Scheibelhofer et al., 2019). Trotz dieser Fortschritte bleibt die Repräsentation alternativer Männlichkeiten jedoch marginalisiert. Connell & Messerschmidt (2005) betonen, dass nicht-heteronormative Männlichkeiten zwar zunehmend sichtbar sind, jedoch oft durch Prozesse der Marginalisierung und Unterdrückung geprägt werden, während sie gleichzeitig in bestimmten Kontexten toleriert oder sogar gefeiert werden (Connell & Messerschmidt, 2005). Auch die positive Darstellung von Intimität und Fürsorge wird selten ohne eine Rückbindung an heteronormative Kontexte oder ironische Brechung gezeigt (Gill, 2009).

Ebenso wie Weiblichkeit ist auch Männlichkeit in Musikvideos intersektional geprägt. Besonders bei schwarzen Männern dominieren stereotype Bilder des hypermaskulinen und potenziell gewaltbereiten Mannes – ein Narrativ, das auf koloniale und rassistische Vorstellungen zurückgeht (Hooks, 2004; Rose, 1994). Diese Repräsentationen zeigen schwarze Männlichkeit häufig in Verbindung mit Kriminalität, Sexualität und ökonomischem Erfolg durch illegitime Mittel. Solche Bilder fördern nicht nur rassifizierte Zuschreibungen, sondern untergraben alternative Ausdrucksformen von Männlichkeit innerhalb marginalisierter Communities (Muhammad, 2010). Auch der sozioökonomische Hintergrund beeinflusst die Inszenierung von Männlichkeit. In vielen Rap- und Trap-Videos wird Männlichkeit mit

Konsum, Luxus und materiellem Status verbunden – was Pierre Bourdieu als symbolisches Kapital (Bourdieu, 2010) bezeichnen würde.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Darstellung von Männlichkeit in Musikvideos maßgeblich zur Reproduktion hegemonialer Geschlechternormen beiträgt. Männer werden überwiegend als dominante, kontrollierende und körperlich überlegene Subjekte inszeniert. Gewalt, sexuelle Kontrolle und ökonomischer Erfolg sind dabei zentrale Bausteine der männlichen Repräsentation. Während alternative Männlichkeitsentwürfe vereinzelt sichtbar werden, bleiben sie marginalisiert oder müssen sich in bestehende hegemoniale Logiken einfügen. Musikvideos fungieren so nicht nur als Spiegel gesellschaftlicher Männlichkeitsnormen, sondern auch als Verstärker geschlechtlicher Hierarchien – insbesondere in Bezug auf Ethnizität, Klasse und Sexualität.

2.3 Diversität in Musikvideos

In den letzten Jahrzehnten hat sich in der Forschung zunehmend ein Interesse an Diversität und Inklusion in Musikvideos herausgebildet – insbesondere vor dem Hintergrund von Debatten um Repräsentation und Intersektionalität (Reitsamer & Liebsch, 2015).

Traditionell dominieren in Musikvideos heteronormative Darstellungen, die starre Rollenzuweisungen zwischen Männern und Frauen inszenieren. Frauen werden dabei meist sexualisiert dargestellt, während Männer als kontrollierende, aktive Subjekte erscheinen (Wallis, 2011). Diese Geschlechterstereotypen werden jedoch zunehmend durch queere und nicht-binäre KünstlerInnen unterlaufen. Insbesondere im Pop nutzen KünstlerInnen wie beispielsweise Lady Gaga visuelle Codes – wie feminisierte Kleidung, androgynes Styling oder affektgeladene Körpersprache – um mit Geschlechterbildern zu spielen und alternative Darstellungen von Identität zu schaffen, die normative Vorstellungen herausfordern und neue Räume für Diversität eröffnen (Lieb, 2018). Auch afroamerikanische KünstlerInnen nutzen das Medium Musikvideo, um alternative Realitäten sichtbar zu machen. Dabei wird Diversität häufig als ästhetische Strategie eingesetzt, die sowohl subversive Kritik an bestehenden Geschlechter- und Sexualitätsnormen als auch eine kreative Aneignung unterdrückender Stigmata ermöglicht (Helms & Phleps, 2003).

Musikvideos reflektieren auch Fragen der ethnischen Zugehörigkeit und kulturellen Identität. Während viele Mainstream-Videos stereotype Darstellungen reproduzieren – etwa durch exotische Bildsprache oder kulturelle Aneignung –, zeigen Musikvideos wie *Beyoncé's Formation* (2016) und *Nicki Minaj's Anaconda* (2014) gezielte Strategien der Aneignung

und Selbstermächtigung marginalisierter Gruppen. Beide Künstlerinnen verknüpfen popkulturelle Bildsprache mit Elementen afroamerikanischer und karibischer Kulturen und adressieren dabei Themen wie Rassismus, Migration und Identität. Die gezielte Aneignung marginalisierter kultureller Ausdrucksformen wird in beiden Fällen als Form der Selbstermächtigung genutzt. Exotisierende Bildsprache wird bewusst ironisiert und umgedeutet, um stereotype Darstellungen nicht zu reproduzieren, sondern sie zu hinterfragen und zu dekonstruieren (Kyrölä, 2017). Besonders in globalisierten Kontexten entstehen hybride Ästhetiken, in denen kulturelle Diversität als kreative Ressource genutzt wird. Es wird beschrieben, wie Musikvideos symbolische Ordnungen destabilisieren und neue Bedeutungsräume schaffen – beispielsweise durch die bewusste Vermischung von westlichen Pop-Formaten mit traditionellen kulturellen Symbolen (Daryan & Althans, 2017; Tchernokojeva, 2018).

Die Analyse von Diversität in Musikvideos lässt sich nicht losgelöst von intersektionalen Faktoren wie Klasse, Ethnizität, Geschlecht und Sexualität betrachten. So zeigt die Forschung, dass insbesondere schwarze Männer im Hip-Hop-Genre häufig auf reduzierte Rollen wie sexuelle Potenz oder Gewaltbereitschaft festgelegt werden – was stereotype Repräsentationen reproduziert, aber auch aus Strategien der Selbstermächtigung verstanden werden kann (Collins, 2000; Rose, 1994). Zugleich gibt es auch Versuche, diese Klischees zu durchbrechen – etwa durch RapperInnen, die feministische oder queere Positionen vertreten oder sich explizit gegen Homophobie und Sexismus positionieren. Solche Beispiele verweisen auf ein wachsendes Bewusstsein für Diversität im Genre selbst (Kehrer, 2022).

Diversität in Musikvideos ist ein dynamisches und facettenreiches Forschungsfeld. Während traditionelle Inszenierungen oft stereotype Vorstellungen von Geschlecht, Sexualität und ethnischer Zugehörigkeit reproduzieren, zeigen sich in den letzten Jahren verstärkt Tendenzen zu pluralistischer und intersektionaler Repräsentation. Queere Identitäten, kulturelle Hybridität und alternative Genderperformances erweitern die visuelle Palette der Popkultur und ermöglichen neue Formen der Selbstinszenierung und Repräsentation.

2.4 Selbstinszenierung und Postfeminismus in Musikvideos

In der zeitgenössischen Popkultur und insbesondere in Musikvideos zeigt sich zunehmend eine neue Form weiblicher Selbstinszenierung, die im Kontext postfeministischer Diskurse verhandelt wird. Künstlerinnen inszenieren sich in ihren Musikvideos oftmals als sexuell selbstbestimmte, erfolgreiche Subjekte, die mit traditionellen Geschlechterrollen spielen oder diese scheinbar überwinden. Diese Form der Darstellung steht in engem Zusammenhang

mit dem Konzept der postfemininen Selbstermächtigung, das als Ausdruck weiblicher Selbstbestimmung verstanden werden kann, jedoch auch ambivalente Implikationen birgt (Gill, 2007a, 2012). Postfeminismus wird häufig als ein kultureller Moment beschrieben, in dem feministische Errungenschaften als bereits erreicht gelten und deshalb nicht mehr aktiv eingefordert werden müssen (McRobbie, 2009). Dabei rücken individuelle Wahlfreiheit, Selbstverantwortung und Konsum in den Vordergrund – insbesondere bei jungen Frauen, die sich als frei und emanzipiert inszenieren, jedoch häufig in hochgradig sexualisierten Kontexten agieren. Rosalind Gill (2007b, 2012) argumentiert, dass diese neue Form der Sichtbarkeit weiblicher Sexualität nicht notwendigerweise Ausdruck von Emanzipation ist, sondern vielmehr Teil eines neuen Regimes der Selbst-Disziplinierung darstellt, in dem Frauen sich freiwillig den Blicken und Urteilen anderer – insbesondere männlicher – unterwerfen (Gill, 2007b, 2012). Musikvideos dienen in diesem Zusammenhang als bedeutende kulturelle Bühne, auf der postfeministische Widersprüche sichtbar werden. Die Selbstinszenierung von Künstlerinnen ist häufig durch eine betonte Kontrolle über den eigenen Körper und eine aktive Sexualität gekennzeichnet. Dabei wird die Grenze zwischen Empowerment und Anpassung an männlich geprägte Schönheits- und Sexualitätsnormen oft unscharf. McRobbie (2009) spricht in diesem Kontext von einem Spannungsverhältnis zwischen feministischer Befreiung und patriarchaler Reproduktion, das insbesondere in Popmedien zutage tritt (McRobbie, 2009). Zentral für diese Debatte ist die Frage, inwiefern die Darstellung sexueller Selbstbestimmung tatsächlich eine Form von Autonomie darstellt – oder ob sie letztlich nur eine internalisierte Form männlicher Kontrolle ist. Gill (2017) betont, dass die Sexualisierung weiblicher Körper in Musikvideos zwar heute häufig als selbstgewählt inszeniert wird, jedoch in gesellschaftliche Machtstrukturen eingebettet bleibt, die weibliche Körper weiterhin objektivieren und bewerten (Gill, 2017).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Musikvideos einen zentralen Ort der postfeministischen Aushandlungen darstellen können. Die Selbstinszenierung weiblicher Künstlerinnen oszilliert zwischen Emanzipation und Reproduktion tradierter Geschlechterbilder. In ihrer Ambivalenz verweist sie auf den komplexen Zusammenhang zwischen feministischer Theorie, Medienpraxis und Popkultur – und verdeutlicht zugleich, dass die Frage nach echter Selbstbestimmung im Rahmen neoliberal geprägter Bildkulturen nicht einfach zu beantworten ist.

2.5 Wirkung medialer Körperbilder auf RezipientInnen

Obwohl sich die vorliegende Arbeit auf die Darstellungsebene von Geschlechterbildern in Musikvideos konzentriert, ist ein kurzer Blick auf deren mögliche Wirkung auf RezipientInnen sinnvoll, um die gesellschaftliche Relevanz dieser visuellen Inszenierungen zu kontextualisieren. Insbesondere bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen – der primären Zielgruppe populärer Musikvideos – zeigen empirische Studien, dass mediale Geschlechterrepräsentationen mit der Ausbildung von Geschlechterverständnissen, Körperwahrnehmung und sozialen Rollenerwartungen zusammenhängen können (Grabe et al., 2008; Zurbriggen et al., 2007).

Die American Psychological Association (2007) stellte bereits in einem umfassenden Bericht zur Sexualisierung von Mädchen fest, dass wiederholte mediale Konfrontation mit sexualisierten Bildern – insbesondere in Musikvideos – mit erhöhter Körperunzufriedenheit, internalisierten Schönheitsnormen und der Wahrnehmung von Frauen als Objekte männlichen Begehrens einhergeht (Zurbriggen et al., 2007). Grabe et al. (2008) fanden in ihrer Metaanalyse einen signifikanten Zusammenhang zwischen Medienkonsum und Körperunzufriedenheit bei Mädchen und jungen Frauen, wobei Musikvideos als besonders wirkungsintensives Format beschrieben werden (Grabe et al., 2008). Auch zur Konstruktion von Männlichkeitsbildern existieren Studien, die zeigen, dass Musikvideos traditionelle Vorstellungen hegemonialer Männlichkeit reproduzieren und dabei Normen wie emotionale Zurückhaltung, Dominanz oder Gewaltbereitschaft fördern. Männliche Rezipienten internalisieren dabei häufiger Normen körperlicher Stärke, Kontrolle und sexueller Durchsetzungskraft, wie sie in vielen Pop- und Hip-Hop-Videos prominent dargestellt werden (Kistler & Lee, 2009; Rivadeneyra & Lebo, 2008).

Vor diesem Hintergrund erscheint die Analyse der Darstellungsebene – wie sie in der vorliegenden Arbeit erfolgt – nicht nur aus medienanalytischer, sondern auch aus gesellschaftskritischer Perspektive relevant.

2.6 Forschungslücke

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musikvideos hat in den letzten Jahrzehnten verschiedene Perspektiven hervorgebracht, die insbesondere die Darstellung von Geschlecht in den Blick nehmen. Gut erforscht ist vor allem die Sexualisierung und Objektifizierung weiblicher Körper. Zahlreiche Studien zeigen, dass Frauen in Musikvideos überproportional häufig als visuelle Reize inszeniert werden, wobei fragmentierende Kameraperspektiven und betonte Körperpartien dominieren (Andsager & Roe, 2003; Aubrey & Frisby, 2011). Ebenso ist die Konstruktion hegemonialer Männlichkeit vielfach beschrieben worden. Connell (1995) weist auf die Reproduktion männlicher Dominanz über Distanz, Kontrolle und physische Unantastbarkeit hin, was auch in vielen Videoproduktionen nachweisbar ist. Diese Forschung hat ein wichtiges Fundament geschaffen, um die Reproduktion normativer Geschlechterbilder in populären Medien sichtbar zu machen.

Allerdings zeigt sich, dass bestimmte Dimensionen bislang unterbelichtet bleiben. Viele der bestehenden Arbeiten konzentrieren sich auf quantitative Inhaltsanalysen, die Häufigkeiten bestimmter Darstellungen messen, jedoch die ästhetische und visuelle Komplexität des Mediums nur unzureichend erfassen (Aubrey & Frisby, 2011). Auch alternative oder nicht-binäre Geschlechterbilder, die zunehmend in der Popkultur sichtbar werden, finden in der Forschung bislang nur am Rande Beachtung (Railton & Watson, 2011). Vergleichende Studien, die unterschiedliche Genres, KünstlerInnen oder Inszenierungsweisen systematisch kontrastieren, sind ebenfalls selten, obwohl gerade diese Vergleiche wichtige Einblicke in die Vielfalt und Dynamik von Geschlechterdarstellungen liefern könnten.

Hier setzt die vorliegende Arbeit an. Sie geht über die reine Dokumentation von Häufigkeiten hinaus und nutzt die Visuelle Grounded Theory (Mey & Dietrich, 2016), um die ästhetischen Strukturen und Bedeutungsdimensionen aktueller Musikvideos zu erschließen. Durch die Visuelle Grounded Theory werden nicht nur offensichtliche Sexualisierungen, sondern auch implizite, räumlich und visuell codierte Bedeutungen von Sexualität sichtbar gemacht. Zudem legt die Arbeit einen systematischen Kontrast zwischen verschiedenen Musikvideos an, um Gemeinsamkeiten, Differenzen und Brüche in den Darstellungen von Geschlecht und Sexualität herauszuarbeiten. Damit wird eine Forschungslücke adressiert, die sowohl theoretisch als auch empirisch relevant ist: die Untersuchung von Geschlechterbildern in Musikvideos als komplexe, visuelle und kulturell codierte Texte, die über die etablierten Perspektiven hinausgehen.

3 Theoretischer Rahmen

Der theoretische Rahmen dieser Arbeit bildet die Grundlage für die Analyse der Geschlechterdarstellungen in zeitgenössischen Musikvideos. Er dient dazu, zentrale Konzepte und Begriffe zu klären, bestehende Theorien zu systematisieren und eine analytische Perspektive zu entwickeln, mit der die Forschungsfrage beantwortet werden kann. Da Geschlecht und Sexualität sowohl performativ hervorgebracht (Butler, 1990, 1993, 2004), kulturell codiert (Hall, 1997) als auch durch soziale Skripte strukturiert werden (Simon & Gagnon, 1986), ist ein multiperspektivischer Ansatz notwendig.

Das Kapitel gliedert sich in zwei Abschnitte: Zunächst werden in Abschnitt 3.1 die zentralen Begriffe der Untersuchung definiert und kontextualisiert. In Abschnitt 3.2 werden die drei theoretischen Säulen vorgestellt, die sich auf Judith Butler (3.2.1), Stuart Hall (3.2.2) und Simon & Gagnon (3.2.3) fokussieren. Diese drei theoretischen Perspektiven werden am Ende des Kapitels in Relation gesetzt (3.2.4). Zusammengenommen bieten diese Ansätze den notwendigen Bezugsrahmen, um die visuelle Darstellung von Geschlechterbildern in Musikvideos analytisch zu erfassen und einzuordnen.

3.1 Begriffsbestimmungen

Um die Forschungsfrage dieser Arbeit – *Wie werden Geschlechterbilder in Bezug auf Sexualität in Musikvideos der zeitgenössischen Popkultur visuell dargestellt?* – systematisch zu bearbeiten, ist zunächst eine präzise Klärung der verwendeten Schlüsselbegriffe notwendig:

Geschlechterbilder werden in der Soziologie als kulturell und medial vermittelte Vorstellungen verstanden, die Zuschreibungen zu Weiblichkeit, Männlichkeit und anderen Geschlechtsidentitäten strukturieren. Sie sind weder natürliche Abbilder noch rein individuelle Wahrnehmungen, sondern soziale Konstruktionen, die durch Diskurse, Medien und alltägliche Praktiken hervorgebracht werden. Geschlechterbilder fungieren dabei als normative Orientierungen: Sie prägen, welche Körperhaltungen, Kleidungen, Rollen oder Ausdrucksformen gesellschaftlich als „typisch“ gelten, und strukturieren so die Möglichkeiten von Identität und Interaktion (Butler, 1990; Connell, 2005).

Der Begriff *Sexualität* verweist in der Soziologie über die rein biologische Dimension hinaus auf ein kulturelles und symbolisches Bedeutungsfeld. Foucault (1977) beschreibt Sexualität als ein gesellschaftliches Dispositiv, das Körper, Begehren und Machtbeziehungen ordnet. Sexualität zeigt sich nicht nur in expliziten sexuellen Handlungen, sondern auch in Codes der Ästhetik – etwa in Gestik, Raumgestaltung, Kameraperspektiven oder Lichtsetzung –, die

Begehren symbolisch inszenieren und regulieren (Foucault, 1977). In dieser Arbeit wird Sexualität daher als visuelles und kulturelles Ordnungsprinzip verstanden, das in vielfältigen medialen Formen sichtbar wird.

Musikvideos sind audiovisuelle Kurzformate, die Musik mit bewegten Bildern verbinden und seit den frühen 1980er-Jahren einen festen Platz in der Popkultur einnehmen. Musikvideos werden als hybride Texte beschrieben, die musikalische, visuelle und narrative Ebenen verknüpfen. Ihre soziologische Relevanz liegt darin, dass sie nicht nur Musik bewerben, sondern auch kulturelle Bedeutungen, ästhetische Trends und soziale Normen in hoch verdichteter Form vermitteln (Railton & Watson, 2011).

Der Begriff *Popkultur* bezeichnet jene kulturellen Ausdrucksformen, die massenhaft produziert, konsumiert und in alltägliche Lebenswelten integriert werden. Popkultur ist dabei stets ein Aushandlungsfeld zwischen Kommerzialisierung und symbolischer Bedeutung, zwischen Marktlogik und identitätsstiftender Praxis (Storey, 2012).

Schließlich ist der Begriff *visuelle Darstellung* zu klären. In der Soziologie wird darunter die Art und Weise verstanden, wie Bedeutungen über Bilder erzeugt und lesbar gemacht werden. Stuart Hall (1997) betont, dass visuelle Darstellungen keine neutralen Abbilder sind, sondern Repräsentationen, die gesellschaftliche Ordnungen von Macht, Identität und Differenz strukturieren. Kameraführung, Schnitt, Farbgestaltung oder Raumin szenierung sind demnach nicht bloße Stilmittel, sondern Dynamiken, die Geschlecht und Sexualität kulturell codieren und bestimmte Lesarten nahelegen (Hall, 1997b).

Der Titel *Musikvideos als Bühne der Geschlechter: Eine Analyse der visuellen Darstellung von Geschlecht und Sexualität in der Popkultur* verweist auf das zentrale Erkenntnisinteresse der Arbeit, die Musikvideos als visuelle Räume der Inszenierung und Aushandlung von Geschlecht versteht. Der Begriff der *Bühne* wird hier nicht im Sinne von Goffmans dramaturgischem Ansatz verwendet, sondern dient als Metapher für die visuelle und performative Inszenierung von Geschlecht in Musikvideos. Die Bühne wird im Sinne Judith Butlers Konzept der *Performativität* verwendet und beschreibt die wiederholte Hervorbringung von Geschlecht durch mediale Darstellung.

Mit diesen Begriffsbestimmungen ist der theoretische Rahmen geschaffen, um die in dieser Arbeit untersuchten Musikvideos nicht nur als ästhetische Produkte, sondern als soziologisch relevante Darstellungsform zu analysieren, in denen Geschlechterbilder und Sexualität visuell hervorgebracht, reproduziert oder transformiert werden.

3.2 Die drei theoretischen Säulen

Dieses Kapitel stellt die drei theoretischen Säulen vor, auf denen die Arbeit aufbaut und die den Analyserahmen für das empirische Vorgehen bilden. In 3.2.1 folgt Judith Butler mit dem Fokus auf Performativität und Normativität, in 3.2.2 wird Stuart Halls Verständnis von Repräsentation skizziert, und 3.2.3 führt die Sexual Scripts Theory nach Gagnon und Simon ein. Abschließend zeigt 3.2.4, wie die drei Ansätze miteinander verbunden werden. Gemeinsam bilden sie die Grundlage für die theoretische Verortung und die analytische Perspektive der Arbeit.

3.2.1 Judith Butler – Performativität und Normativität

Die theoretischen Überlegungen von Judith Butler zählen zu den einflussreichsten Ansätzen der zeitgenössischen Geschlechterforschung und bieten eine zentrale Grundlage für die vorliegende Arbeit. In *Gender Trouble* (1990), *Bodies That Matter* (1993) und *Undoing Gender* (2004) formuliert Butler das Konzept der Performativität, das Geschlecht nicht als biologisch fixierte Eigenschaft, sondern als kulturell hervorgebrachten Akt versteht. Geschlecht wird dabei nicht aus einem inneren Wesen heraus ausgedrückt, sondern entsteht erst durch die wiederholte Aufführung normativer Praktiken, Zeichen und Diskurse, die innerhalb spezifischer gesellschaftlicher Rahmenbedingungen lesbar sind. Diese Perspektive erlaubt es, geschlechtliche Identität nicht als stabile Kategorie, sondern als Ergebnis sozialer und diskursiver Prozesse zu analysieren (Butler, 1990, 1993, 2004).

Im Folgenden werden zunächst die zentralen Grundannahmen und Konzepte von Butlers Theorie vorgestellt. Daran anschließend wird die wissenschaftliche Rezeption diskutiert und ausgewählte Kritikpunkte reflektiert. Abschließend wird die konkrete Relevanz dieser Theorie für die empirische Untersuchung in dieser Arbeit herausgearbeitet.

Grundannahmen und zentrale Konzepte

Judith Butler knüpft mit ihrer Theorie an poststrukturalistische Ansätze an, insbesondere an Michel Foucaults Konzept der *Diskursmacht* (Foucault, 2019). In dieser Perspektive der Performativität bildet Geschlecht einen zentralen Zugang zur Analyse von Geschlecht als sozial konstruiertes Phänomen. Butler geht in ihren Schriften von der Grundannahme aus, dass Geschlecht weder biologisch noch ontologisch festgeschrieben ist, sondern ein kulturelles Konstrukt darstellt, das durch sprachliche und körperliche Praktiken immer wieder hervorgebracht wird (Butler, 1990). Mit ihrem Werk *Gender Trouble* (1990) revolutionierte Butler die feministische Theorie, indem sie das Konzept des *doing gender* (Butler, 1990, S. 43) radikalisierte: Geschlecht ist demnach nicht etwas, das man hat oder ist, sondern etwas, das durch permanente Wiederholung von Zeichen, Handlungen und Inszenierungen performativ

erzeugt wird (Butler, 1990). Das zentrale Konzept der *Performativität* (Butler, 1993, S. 187) beschreibt diesen Herstellungsprozess. Dabei handelt es sich nicht um eine bewusste oder individuelle Performance im Sinne eines Rollenspiels, sondern um eine strukturell verankerte Wiederholung von Praktiken, die sozial und diskursiv normiert sind. Performativität ist somit eine Regelstruktur, die gesellschaftlich bestimmte Akte so rahmt, dass sie als geschlechtlich intelligibel erscheinen – also als verständlich und akzeptabel im jeweiligen kulturellen Kontext (Butler, 1993).

Zentral für Butlers Theorie ist, dass Performativität nicht mit individueller Performance verwechselt werden darf. Es geht nicht um bewusste Inszenierung oder Rollenspiel im alltagssprachlichen Sinn, sondern um die diskursiven Zwänge, unter denen bestimmte Formen von Geschlecht überhaupt sichtbar oder sagbar werden. Diese Zwänge bezeichnet Butler (2004) als *regulative Normen* (Butler, 2004, S. 40). Regulative Normen sind gesellschaftliche Vorstellungen darüber, was als angemessenes oder natürliches geschlechtliches Verhalten gilt. Sie strukturieren nicht nur Erwartungen, sondern auch die Möglichkeiten von Sichtbarkeit und Anerkennung. Subjektivität entsteht laut Butler in diesem Kontext nicht unabhängig von Macht, sondern durch Prozesse der *Subjektivierung* (Butler, 2004, S. 40) – durch das Hineingestellt-Werden in diskursive Machtverhältnisse, die bestimmen, wer und wie überhaupt als geschlechtliches Subjekt erscheinen kann (Butler, 2004). Ein zentrales Beispiel für diese Diskurse findet sich im medialen Raum. Medien fungieren als Orte, an denen Geschlecht nicht einfach abgebildet, sondern aktiv hervorgebracht und normativ gerahmt wird. Dies gilt besonders für ästhetisch verdichtete Medienformate wie Musikvideos. Dort wird Geschlecht durch choreografierte Bewegungen, Blickregie, Kleidung, Kameraführung und visuelle Symbolik immer wieder performativ inszeniert – mit dem Ergebnis, dass bestimmte Darstellungen als weiblich, männlich oder abweichend erscheinen. Dabei wirken Medien sowohl als Verstärker bestehender Normen als auch als mögliche Orte subversiver Bedeutungsverschiebung (Godlewsky, 2017). Denn Performativität ist nicht nur reproduktiv, sondern enthält immer auch ein Moment der Verschiebung und Unterwanderung. Da sie auf Wiederholung basiert, kann jede Re-Inszenierung auch in veränderter Form stattfinden – etwa durch Übertreibung, Parodie oder den Bruch mit Erwartungshaltungen. Diese potenzielle Subversion ermöglicht es, hegemoniale Geschlechterordnungen in Frage zu stellen und neue Sichtbarkeiten zu schaffen. Subversive Akte können also aufzeigen, dass Geschlecht keine natürliche Gegebenheit ist, sondern ein kulturell reguliertes Spiel von Zeichen (Butler, 1993).

Zusammenfassend sind es die drei eng miteinander verknüpften Konzepte der *Performativität*, *regulative Normen* und *Subjektivierung*, die den Kern von Butlers Theorie ausmachen und als theoretische Grundlage dienen, um Geschlechterbilder in Musikvideos zu erfassen.

Rezeption und Kritik

Butlers Theorie hat seit ihrer Veröffentlichung eine breite Rezeption erfahren – sowohl innerhalb der feministischen Theorie als auch darüber hinaus in Kulturwissenschaft, Soziologie, Medienwissenschaft und Queer Theory. Ihre Beiträge gelten als grundlegend für das Verständnis von Geschlecht als fluide und kulturell erzeugt. Insbesondere in den Cultural und Media Studies wird die Performativitätstheorie genutzt, um Darstellungen von Körper, Sexualität und Geschlechterrollen kritisch zu analysieren (Villa, 2019). Gleichzeitig wurde und wird Butlers Ansatz auch kritisiert und weiterentwickelt. Ein häufiger Kritikpunkt betrifft die abstrakte Sprache und theoretische Komplexität ihrer Texte, die es erschwert, konkrete analytische Instrumente aus der Theorie abzuleiten. Besonders für empirische Arbeiten stellt dies eine Herausforderung dar: Die Theorie liefert keine fertigen Analysekatoren, sondern vielmehr ein Reflexionsgerüst, das interpretativ gefüllt werden muss (Benhabib et al., 1994)

Ein zweiter Kritikpunkt bezieht sich auf die vermeintliche Vernachlässigung der Materialität des Körpers. KritikerInnen wie Martha Nussbaum oder Seyla Benhabib werfen Butler vor, den leiblichen, körperlichen Aspekt des Geschlechts zu stark zu Ver textualisieren und dadurch leiblich erfahrbare Dimensionen – etwa Lust, Schmerz oder reproduktive Funktionen – zu vernachlässigen (Benhabib et al., 1994; Nussbaum, 1999). Butler reagiert auf solche Kritikpunkte in späteren Schriften, etwa in *Bodies That Matter* (1993), wo Butler den Körper als Produkt sprachlich-diskursiver Praxis beschreibt, aber nicht als bloßes Symbol (Butler, 1993).

Für die medienanalytische Praxis bleibt jedoch unbestritten: Butlers Theorie ermöglicht es, Darstellungen nicht als simple Repräsentationen zu deuten, sondern als Teil eines komplexen, kulturellen Herstellungsprozesses (Villa, 2019). In Kombination mit anderen Theorieansätzen – etwa mit Stuart Halls Begriff der Repräsentation – bietet die Theorie einen fruchtbaren Ausgangspunkt für empirische Analysen.

Relevanz für die vorliegende Arbeit

Butlers Theorie bietet in Bezug auf die Geschlechterdarstellung in Musikvideos einen zentralen theoretischen Zugang, da sie den Blick auf die Konstruktionslogiken geschlechtlicher Identität lenkt und aufzeigt, wie diese über Performativität, also über wiederholende Akte stabilisiert werden (Butler, 2004).

Im Kontext der Visuellen Grounded Theory Methodologie (VGTM) dienen Butlers Konzepte als sensibilisierende Kategorien im Sinne Blumers (1954). Diese Konzepte leiten die *offene Kodierung* an, ohne sie dogmatisch zu bestimmen. So erlaubt der Begriff der Performativität, in der Bildanalyse gezielt danach zu fragen, welche wiederholten Gesten, Posen, Bewegungsformen und Kameraeinstellungen Geschlecht wie Weiblichkeit oder Männlichkeit im jeweiligen Video hervorbringen. Ebenso kann analysiert werden, welche Darstellungen regulative Normen affirmieren, indem sie Geschlecht auf hegemoniale Codes (z. B. Heterosexualität, weiße Schönheitsideale) reduzieren – und wo es Brüche oder subversive Elemente gibt, etwa durch Cross-Gender-Styling, Überzeichnung oder Ironie (Blumer, 1954; Butler, 2004; Mey & Dietrich, 2016).

Das Konzept der Subjektivierung (Butler, 2004) hilft darüber hinaus zu verstehen, wie KünstlerInnen in Musikvideos als geschlechtliche Subjekte erscheinen – und unter welchen Bedingungen dies möglich ist. Insbesondere bei Künstlerinnen, die sich stark sexualisiert und scheinbar selbstbewusst inszenieren, stellt sich mit Butler die Frage, ob es sich dabei um Akte der Autonomie handelt oder um eine Reproduktion normativer Weiblichkeitsbilder unter postfeministischen Vorzeichen. Die Theorie Butlers unterstützt so die Analyse der Ambivalenz zwischen Sichtbarkeit und normativer Begrenzung: Wobei mithilfe Butlers Theorie der Frage nachgegangen werden kann wie Geschlechterrollen in Musikvideos dargestellt werden?

Kurzum: Butlers Theorie der Performativität hilft in dieser Arbeit nicht nur, die visuelle Darstellung von Geschlecht als kulturellen Herstellungsprozess zu verstehen, sondern bietet ein analytisches Vokabular, um Unterschiede, Wiederholungen, Brüche und Normen in Musikvideos sichtbar zu machen. Sie ist damit eine zentrale theoretische Säule der empirischen Analyse.

3.2.2 Stuart Hall – Repräsentation

Im Anschluss an Judith Butlers Konzept der Performativität bietet Stuart Halls Theorie der Repräsentation eine medienanalytisch fundierte Perspektive auf die Frage, wie Bedeutung in kulturellen Kontexten produziert, vermittelt und hegemonial stabilisiert wird. Hall begreift Repräsentation nicht als bloße Abbildung von Wirklichkeit, sondern als aktiven Prozess, in dem soziale Bedeutungen erzeugt und durch Zeichen, Symbole und Diskurse verankert werden (Hall, 1997a). Besonders in der Analyse visueller Medienformate – wie Fotografien, Gemälden, Werbung oder auch Musikvideos – erweist sich dieser Ansatz als fruchtbar, da er es ermöglicht, visuelle Darstellungen als Teil gesellschaftlicher Machtverhältnisse und kultureller Aushandlungsprozesse zu untersuchen (Hall, 1997a).

Halls Arbeiten markieren eine zentrale Schnittstelle zwischen strukturalistischen Bedeutungsmodellen, poststrukturalistischer Diskurstheorie und kritisch-kulturwissenschaftlicher Medientheorie. In seinem Konzept der Repräsentation wird deutlich, dass Bilder von Geschlecht nicht neutral oder natürlich sind, sondern durch kulturelle Kodierung geprägt und hegemonial gerahmt werden (Hall, 1997a). Damit eröffnet Hall einen theoretischen Rahmen, der es erlaubt, die Darstellung von Geschlechterbildern in Musikvideos als Produktion von Bedeutung zu begreifen – und nicht bloß als Spiegel gesellschaftlicher Realität.

Für die vorliegende Arbeit stellt Halls Theorie einen weiteren zentralen Referenzpunkt dar, da sie dabei unterstützt, die visuelle Kodierung von Geschlecht analytisch zu erfassen und zu kontextualisieren. In den folgenden Abschnitten werden zunächst die zentralen Konzepte der Repräsentationstheorie vorgestellt, anschließend deren Rezeption und Kritik diskutiert, bevor abschließend die Relevanz für die empirische Analyse dargelegt wird.

Grundannahmen und zentrale Konzepte

Stuart Hall zählt zu den bedeutendsten Theoretikern der Kultur- und Medienwissenschaften. Seine Arbeiten zur Repräsentation, Bedeutung und Medienproduktion bilden eine zentrale theoretische Grundlage für die Analyse kultureller Artefakte und medialer Bedeutungspraktiken. Besonders in seinem Werk *The work of representation* (1997) entfaltet Hall ein Konzept von Repräsentation, das über ein einfaches Abbilden hinausgeht: Medien stellen nicht einfach Realität dar, sondern produzieren Bedeutungen aktiv – durch spezifische Zeichen, Codes und Diskurse (Hall, 1997a).

Repräsentation ist bei Hall ein Prozess, der eng mit Sprache, Symbolsystemen und kultureller Kodierung verknüpft ist. Bedeutung entsteht demnach nicht durch ein natürliches Verhältnis zwischen Objekt und Begriff, sondern durch soziale Aushandlungsprozesse, in denen bestimmte Zeichen mit bestimmten Bedeutungen verknüpft werden. Diese Bedeutungen sind nie neutral, sondern stets kulturell gerahmt und machtvoll strukturiert (Hall, 1997a). Hall unterscheidet in seinem Werk verschiedene Codes, die für die Konstruktion von Bedeutung und für Kommunikation innerhalb einer Kultur grundlegend sind. Den Ausgangspunkt bilden *konzeptionelle Codes* (Hall, 1997b, S. 17), durch die Menschen ihre Umwelt in mentale Kategorien ordnen. Sie ermöglichen es, Objekte, Ereignisse und Ideen überhaupt zu verstehen. Daran schließen die *linguistischen Codes* (Hall, 1997b, S. 22) an: Sie übersetzen Konzepte in Sprache und machen sie über Zeichen – etwa Wörter, Bilder oder Symbole – kommunizierbar. Hall betont, dass solche Codes nicht natürlich gegeben sind, sondern auf sozialen Konventionen

beruhen. Die Willkürlichkeit sprachlicher Zeichen zeigt sich etwa daran, dass dasselbe Konzept – wie das eines *Baums* – je nach Sprache unterschiedlich bezeichnet wird, etwa im Französischen als *arbre* (Hall, 1997b, S. 22). Ergänzend beschreibt Hall *kulturelle Codes* (Hall, 1997b, S. 22), die zwischen konzeptionellen und sprachlichen Systemen vermitteln und Bedeutung stabilisieren. Sie sind historisch gewachsen, in soziale Praktiken eingebettet und oft so selbstverständlich, dass sie kaum hinterfragt werden. Eine besondere Rolle spielen außerdem visuelle Codes, die vor allem in Bildern und Symbolen wirksam werden – etwa die Ampelfarben, deren Bedeutungen durch kulturelle Übereinkünfte festgelegt sind. Insgesamt macht Hall deutlich, dass Bedeutung nicht einfach in Dingen selbst liegt, sondern in sozialen und kulturellen Prozessen erzeugt wird. Hall spricht hier von Diskursen, also strukturierten Bedeutungsfeldern, in denen bestimmte Vorstellungen von Welt, Subjekt und Identität hergestellt werden. Diskurse sind nicht nur sprachlich, sondern auch visuell und performativ – insbesondere in Medienformaten wie Musikvideos. Repräsentation ist in diesem Sinne nicht nur ein Spiegel der Welt, sondern Teil ihrer symbolischen Ordnung. Medien stellen Geschlecht nicht bloß dar, sondern tragen zur kulturellen Bedeutungsproduktion von Geschlecht aktiv bei (Hall, 1997a).

Zentral ist auch Halls Konzept des hegemonialen Diskurses. In Anlehnung an Gramsci beschreibt er Hegemonie als jene Form der symbolischen Macht, die bestimmte Bedeutungen als normal oder natürlich erscheinen lässt – während andere marginalisiert oder ausgeschlossen werden. Diese hegemonialen Bedeutungsordnungen sind nicht statisch, sondern müssen ständig reproduziert und verteidigt werden – u. a. durch mediale Repräsentation (Hall, 1980). Im Fall von Geschlecht bedeutet das: Medien tragen dazu bei, bestimmte Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit als „normale“ Geschlechtsidentitäten zu etablieren – und alternative Darstellungen unsichtbar zu machen oder als „anders“ zu markieren.

Rezeption und Kritik

Stuart Halls Repräsentationstheorie wurde in den Kultur- und Medienwissenschaften breit rezipiert und stellt bis heute ein zentrales Referenzmodell für die Analyse kultureller Bedeutungsproduktion dar. Ein zentraler Verdienst Halls liegt darin, dass er Repräsentation konsequent im Kontext gesellschaftlicher Machtverhältnisse verortet. Während klassische strukturalistische Modelle Bedeutung als statisch, systemimmanent und universal verstanden, betont Hall (1997), dass Bedeutungszuschreibungen stets kontingent und in soziale Aushandlungsprozesse eingebettet sind. Bedeutung ist demnach nicht stabil, sondern wird in diskursiven Kämpfen um Deutungshoheit immer wieder neu verhandelt. Diese dynamische Perspektive erlaubt es, kulturelle Produktionen – wie etwa Musikvideos – nicht als bloße

Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse zu lesen, sondern als aktive Orte der Bedeutungsproduktion (Hall, 1997a). Gleichzeitig wurde Halls Ansatz für seine starke Orientierung an sprachlichen und semiotischen Modellen kritisiert. Da visuelle Repräsentationen bei Hall vorrangig unter dem Zeichen der Sprache analysiert werden, bleibt der spezifische Eigensinn von Bildern – also ihre ästhetisch-sinnliche und nicht-sprachliche Wirkung – oftmals unterbelichtet (Pechriggl & Schober, 2013). Ein weiterer Kritikpunkt betrifft die Abstraktheit von Halls Konzepten: Während sie eine hohe analytische Reichweite bieten, lassen sich daraus nicht ohne Weiteres konkrete methodische Verfahren ableiten. Dies hat in der Folge zu einer Reihe von Weiterentwicklungen geführt, insbesondere in der multimodalen Diskursanalyse (Kress & van Leeuwen, 2006), die versucht, Bild, Text, Ton und Layout in ihrer Zusammensetzung zu erfassen (Bucher, 2018).

Trotz dieser Herausforderungen bleibt Halls Beitrag zur kritischen Medienanalyse zentral. Seine Verbindung von Repräsentation, Macht und Ideologie liefert ein theoretisch tragfähiges Fundament für die Analyse populärkultureller Artefakte – insbesondere dort, wo es um Fragen der Konstruktion von Identität, Geschlecht und Differenz geht. Die Rezeption seiner Theorie zeigt, dass sie nicht als abgeschlossener Rahmen zu verstehen ist, sondern vielmehr als dynamisches Denkmodell, das zur Weiterentwicklung medienanalytischer Zugänge anregt.

Relevanz für die vorliegende Arbeit

Halls Theorie der Repräsentation liefert für die Forschungsfrage - *Wie werden Geschlechterbilder in Bezug auf Sexualität in Musikvideos der zeitgenössischen Popkultur visuell dargestellt?* – ein zentrales analytisches Instrumentarium. Seine Konzepte ermöglichen es, visuelle Darstellungen nicht als bloße Spiegel gesellschaftlicher Realität zu lesen, sondern als aktive kulturelle Praktiken, die Geschlecht mit Bedeutung aufladen, reproduzieren oder verschieben. Im Rahmen der Visuellen Grounded Theory (Mey & Dietrich, 2016) werden Halls Überlegungen als sensibilisierende Konzepte genutzt, um den Analyseprozess zu strukturieren. Die zentrale Frage lautet dabei: *Welche Zeichen, Symbole und visuellen Codes werden verwendet, um Weiblichkeit und Männlichkeit darzustellen? Und: Welche dieser Codes wirken hegemonial, welche irritieren oder durchbrechen dominante Vorstellungen?*

Besonders relevant ist hier die Unterscheidung von hegemonialer vs. widerständiger Repräsentation. Musikvideos, die klassische Geschlechterrollen – etwa hypersexualisierte Frauen und dominante Männer – reproduzieren, stützen hegemoniale Bedeutungsordnungen. Dagegen können alternative Darstellungen – etwa queere Performanzen, genderfluides Styling oder bewusst gebrochene Schönheitsnormen – als visuelle Strategien gelesen werden, die

dominante Diskurse unterlaufen. Halls Konzept der Diskurspositionierung erlaubt zudem, in der Analyse zu berücksichtigen, welche Körper und Geschlechterbilder im Zentrum der Darstellung stehen, welche marginalisiert oder objektiviert werden, und wie visuelle Machtverhältnisse durch Raumordnung, Blickführung oder Kameraeinstellungen vermittelt werden. Die Analyse konzentriert sich dabei auf jene visuellen Strategien, durch die Geschlecht sichtbar gemacht und mit Bedeutung aufgeladen wird. Damit trägt Halls Theorie entscheidend dazu bei, die ästhetisch-visuellen Dynamiken der Bedeutungsproduktion in Musikvideos aufzuzeigen und in ihrer gesellschaftlichen Wirkung einzuordnen. Sie ermöglicht es, visuelle Geschlechterbilder als Teil kultureller Aushandlungsprozesse zu begreifen – und damit ihre Relevanz für die Reproduktion oder Veränderung geschlechtlicher Normen systematisch zu analysieren.

3.2.3 John H. Gagnon & William Simon – Sexual Scripts Theory

Im Anschluss an Judith Butlers Konzept der Performativität und Stuart Halls Theorie der Repräsentation eröffnet die Theorie sexueller Skripte von John H. Gagnon & William Simon eine dritte Perspektive auf die symbolische Ordnung von Geschlecht und Sexualität. Während Butler die Herstellung von Geschlecht als performative Wiederholung normativer Praktiken begreift (Butler, 1993) und Hall die mediale Bedeutungsproduktion durch kulturelle Kodierung fokussiert (Hall, 1997b), rücken Simon & Gagnon das Verhältnis zwischen kultureller Normierung, individueller Aneignung und interaktiver Handlung in den Mittelpunkt. Sexualität erscheint in diesem Modell nicht als biologisch determinierte Gegebenheit, sondern als ein sozial strukturierter Bedeutungsraum, der durch *Skripte* (Simon & Gagnon, 1986, S. 98) organisiert ist – kulturelle Handlungsanleitungen, die gelernt, internalisiert und situativ aktiviert werden (Simon & Gagnon, 1986)

Grundannahmen und zentrale Konzepte

Die Theorie sexueller Skripte basiert auf einer sozialkonstruktivistischen Ontologie von Sexualität. In direkter Abgrenzung zu biologisierenden oder essentialistischen Ansätzen argumentieren Simon & Gagnon, dass sexuelle Bedeutungen nicht aus einer natürlichen Triebstruktur hervorgehen, sondern durch soziale Praktiken und kulturelle Szenarien erzeugt werden (Simon & Gagnon, 1986). Diese Perspektive ist eng an das pragmatistische Denken George Herbert Meads und an symbolischen Interaktionismus angelehnt: Das Subjekt ist nicht autonom, sondern handelt in einem Feld von Bedeutungen, die es mit anderen teilt, interpretiert und reproduziert (Mead & Morris, 1934; Simon & Gagnon, 1986).

Zentral ist die Dreiteilung der Skriptstruktur, welche sich in Kulturelle Skripte, Interpersonelle Skripte und in Intrapsychische Skripte unterteilen lassen: Die *Kulturellen Skripte* (Simon & Gagnon, 1986, S. 115), definieren gesellschaftlich akzeptierte Formen des Begehrens, der Partnerwahl, der Sexualpraktiken und der geschlechtlichen Rollenverteilung. Kulturelle Skripte sind kollektiv, historisch gewachsen und medial vermittelt – etwa durch Religion, Erziehung, Recht oder populärkulturelle Formate wie Musikvideos. Sie normieren, was als legitime Sexualität gilt, und rahmen die „Spielregeln“ sozialer Interaktion. Die *Interpersonellen Skripte* (Simon & Gagnon, 1986, S. 116) betreffen die konkrete Interaktion zwischen AkteurInnen. Sie zeigen, wie kulturelle Skripte in Alltagssituationen angeeignet, ausgehandelt oder verändert werden – etwa in der sexuellen Kommunikation, in Blickbeziehungen oder Körperbewegungen. Interpersonelle Skripte vermitteln zwischen kultureller Struktur und individueller Erfahrung. Auf der Ebene der *Intrapsychischen Skripte* (Simon & Gagnon, 1986, S. 116) sind individuelle Fantasien, Erinnerungen, Wünsche und Selbstbilder angesiedelt – gewissermaßen die internalisierte Repräsentation kultureller Szenarien. Intrapsychische Skripte strukturieren, wie Individuen sich selbst sexuell wahrnehmen, was sie begehren und wie sie ihr Begehren deuten (Simon & Gagnon, 1986).

Diese Dreiteilung macht deutlich, dass Sexualität als Skriptpraxis verstanden werden muss: Sie ist nicht spontan oder triebhaft, sondern wird in sozialen und kulturellen Kontexten erlernt, reguliert und verkörpert. Dabei ist das Skriptmodell keine starre Determinierung, sondern ein Rahmungsmodell mit Spielräumen: Individuen können kulturelle Skripte affirmieren, transformieren oder subversiv unterlaufen (Simon & Gagnon, 1986).

Rezeption und Kritik

Die Skripttheorie wurde seit ihrer Erstformulierung (Simon & Gagnon, 1986) breit rezipiert und adaptiert – vor allem in der feministischen Sexualitätsforschung, in queeren Theorieansätzen und in der kritischen Medienanalyse. Ihre Stärke liegt in der Differenzierung zwischen normativen Strukturen und individueller Aneignung, wodurch sie die Komplexität sexuellen Handelns sichtbar macht:

Besondere Aufmerksamkeit erhielt das Konzept in Bezug auf die Reproduktion von Heteronormativität: Die meisten kulturellen Skripte – auch in Musikvideos – orientieren sich an binären, geschlechterdifferenzierten und heterosexuellen Handlungsmustern. Dabei wird Sexualität häufig in Form von Männlichkeitskontrolle und weiblicher Verfügbarkeit dargestellt (Frith & Kitzinger, 2001). Kritische Stimmen weisen darauf hin, dass das ursprüngliche Modell vor allem weiß-heteronormative Lebensrealitäten abbildete und andere Skriptdimensionen –

etwa queere, rassifizierte oder marginalisierte Skripte – erst in späteren Erweiterungen thematisiert wurden (Garcia et al., 2012). Ein weiterer Kritikpunkt betrifft die mögliche Reduktion individueller Sexualität auf sozial erlernte Skriptvorgaben. Obwohl Simon & Gagnon Differenz und Variation ausdrücklich betonen, wurde das Modell gelegentlich als zu strukturdeterministisch interpretiert. Neuere theoretische Ansätze betonen daher stärker die verkörperten und affektiven Dimensionen sexueller Erfahrung und fordern eine kritisch-emanzipatorische Weiterentwicklung, die nicht nur kulturelle Normen beschreibt, sondern auch subversive Aneignungsstrategien sichtbar macht (Jackson & Scott, 2010).

Insgesamt zeigt die Rezeption, dass die Skripttheorie nicht als abgeschlossenes Modell verstanden werden kann, sondern als dynamischer Ansatz, der weiterentwickelt und an unterschiedliche soziale Kontexte rückgebunden werden muss.

Relevanz für die vorliegende Arbeit

Im Rahmen dieser Arbeit bietet die Skripttheorie eine dritte theoretische Säule – neben Butlers Performativitätskonzept und Halls Repräsentationstheorie. Während Butler aufzeigt, wie Geschlecht durch wiederholte kulturelle Praktiken hervorgebracht wird (Butler, 1993), und Hall erklärt, wie Bedeutungen über visuelle Codes hegemonial stabilisiert werden (Hall, 1997b), ermöglicht Simon & Gagnons Theorie eine Analyse der impliziten Handlungsanleitungen für sexuelle Interaktion, die durch Musikvideos vermittelt werden (Simon & Gagnon, 1986). So kann untersucht werden, welche sexuellen Skripte in den Musikvideos dominieren: Gibt es standardisierte Szenarien von „männlicher Eroberung“ und „weiblicher Verfügbarkeit“? Welche Rolle spielt der Blick, die Körperhaltung oder die Inszenierung von Lust? Gibt es queere oder subversive Gegen-Skripte, die mit heteronormativen Mustern brechen?

Beispielhaft lässt sich dies etwa am Musikvideo *WAP* von Cardi B und Megan Thee Stallion (2020) analysieren: Hier wird ein Skript sexueller Selbstermächtigung durch weibliche Begehren formuliert, das jedoch in seiner Visualität zugleich auf normativen kulturellen Skripten (Hypersexualisierung, Objektifizierung) aufbaut. Ebenso dekonstruiert *MONTERO (Call Me By Your Name)* von Lil Nas X (2021) christlich-moralische Skripte und ersetzt sie durch eine queere Erzählung von Begehren, Hölle und Erlösung.

In der Verbindung mit der Visuellen Grounded Theory Methodologie (Mey & Dietrich, 2016) ermöglicht die Skripttheorie gezielte Fragestellungen an das Bildmaterial: *Welche kulturellen Szenarien werden imaginiert und naturalisiert? Wie werden sexuelle Rollen verteilt – wer ist aktiv, wer passiv? Welche Skripte bleiben unausgesprochen, werden aber visuell impliziert?*

So trägt die Theorie sexueller Skripte maßgeblich dazu bei, die symbolischen Ordnungen sexueller Bedeutungen in Musikvideos zu entschlüsseln – und legt offen, wie eng sexuelle, geschlechtliche und kulturelle Codes in der Popkultur miteinander verwoben sind.

3.2.4 Verbindung der Theorien

Die drei theoretischen Perspektiven von Judith Butler, Stuart Hall sowie John H. Gagnon & William Simon ergänzen sich in dieser Arbeit, indem sie unterschiedliche Ebenen der symbolischen Herstellung von Geschlecht und Sexualität beleuchten. Während Butler die performative Dimension geschlechtlicher Identität betont (Butler, 1990, 1993), rückt Hall die mediale Bedeutungsproduktion in den Mittelpunkt (Hall, 1997b), und Simon & Gagnon fokussieren auf die sozialen Skripte sexueller Interaktion (Simon & Gagnon, 1986). Zusammengenommen entsteht ein integrierter Analyseansatz, der es ermöglicht, Geschlechterdarstellungen in Musikvideos sowohl strukturell als auch interaktional und ästhetisch zu erfassen.

Butlers Konzept der Performativität bildet den theoretischen Rahmen zur Analyse der wiederholten Hervorbringung von Geschlecht (Butler, 1990, 1993). Es lenkt den Blick auf Gestik, Körperhaltung, Kleidung, Stimme und Blickpraktiken als performative Akte, durch die Weiblichkeit, Männlichkeit oder deren Überschreitung sichtbar werden. Genau an dieser Stelle knüpft Hall an, indem er die visuelle und symbolische Ebene dieser Performativität als mediale Repräsentation beschreibt (Hall, 1997b). Wo Butler fragt, wie Geschlecht hervorgebracht wird, untersucht Hall, wie diese Hervorbringung durch Codes, Diskurse und hegemoniale Bedeutungsordnung stabilisiert oder infrage gestellt wird. Die Skripttheorie von Simon & Gagnon erweitert diesen Zugang um die Dimension sexueller Handlungskontexte (Simon & Gagnon, 1986). Während Hall die Bedeutungsproduktion analysiert und Butler deren Verkörperung beschreibt, fokussiert das Skriptkonzept darauf, welche kulturellen Szenarien von Begehren, Geschlechterrollen und sexueller Interaktion in Musikvideos entworfen und kommuniziert werden. Dadurch lassen sich nicht nur geschlechtliche Identitätszuschreibungen, sondern auch deren Verknüpfung mit Sexualität untersuchen (Butler, 1990, 1993; Hall, 2013; Simon & Gagnon, 1986).

Gerade im empirischen Material dieser Arbeit – Musikvideos der Popkultur – greifen diese Theorien ineinander: *Performativität* (Butler, 1993) macht sichtbar, wie KünstlerInnen in Szene gesetzt werden – etwa über hyperfeminine Posen, maskuline Dominanzausdrucksformen oder subversive Brechungen. *Repräsentation* (Hall, 1997b) ermöglicht zu analysieren, welche visuellen Codes und Diskurse diese Performances rahmen – z. B. durch Räume, Farben,

Kameraführung oder Symbolik. *Sexual Scripts* (Simon & Gagnon, 1986) bieten ein Raster, um zu erfassen, welche Formen von Begehren, Handlungsmacht, Rollenverteilung und Interaktion als „normal“, „abweichend“ oder „begehrenswert“ inszeniert werden.

Ein Beispiel hierfür ist ein Musikvideo wie *MONTERO (Call Me By Your Name)* von Lil Nas X (2021): Butlers Konzept zeigt, wie Geschlecht und Begehren durch stilisierte Körperpraxis performativ hergestellt werden; Halls Ansatz erlaubt zu erfassen, welche ikonografischen und symbolischen Codes (z. B. religiöse Motive, Farbsymbolik, Raumästhetik) diese Darstellung rahmen; das Skriptmodell macht sichtbar, wie heteronormative Interaktionsmuster durch queere Gegenentwürfe ersetzt und kulturelle Szenarien neu codiert werden. Auch in Videos wie *WAP* von Cardi B & Megan Thee Stallion (2020) lassen sich diese Ebenen verbinden: Die performative Darstellung weiblicher Sexualität (Butler) ist eingebettet in spezifische ikonografische und hegemoniale Bedeutungsordnungen (Hall) und greift zugleich auf etablierte und neu formulierte sexuelle Skripte zurück ((Butler, 1990, 1993; Hall, 2013; Simon & Gagnon, 1986).

Für die empirische Analyse im Rahmen der Visuellen Grounded Theory bedeutet diese theoretische Verknüpfung, dass nicht nur einzelne Elemente (z. B. Kleidung, Gesten, Kameraeinstellungen) interpretiert werden, sondern deren Funktion innerhalb kultureller Bedeutungsproduktionen, normativer Rahmungen und sexueller Handlungsszenarien. Butler liefert ein Vokabular für die Analyse der Hervorbringung von Geschlecht, Hall strukturiert die Untersuchung von Bedeutungszirkulation und visueller Kodierung, und Simon & Gagnon ermöglichen die Einbettung in kulturelle Interaktionsskripte und begehrensbezogene Szenarien (Butler, 1990, 1993; Hall, 1997b; Simon & Gagnon, 1986).

Kurzum: Wenn Performativität nach Butler die Ebene des Tuns, und Repräsentation nach Hall die Ebene des Zeigens adressiert, dann fokussiert die Skript-Theorie auf die Ebene des sozial Erwartbaren. Damit entsteht ein theoretisch-methodisches Dreieck, das es erlaubt, Geschlechterbilder in Musikvideos nicht nur als Repräsentationen, sondern als performative, visuell gerahmte und sexuell skriptgebundene Prozesse der Bedeutungsproduktion zu untersuchen. Diese Verbindung bildet die Grundlage für die offene Kodierung und Fallanalyse im empirischen Teil der Masterarbeit

4 Methodisches Design

Um der Fragestellung *Wie werden Geschlechterbilder in Bezug auf Sexualität in Musikvideos der zeitgenössischen Popkultur visuell dargestellt?* angemessen zu untersuchen, bietet sich ein qualitatives Forschungsdesign an. Dieses ermöglicht eine explorative Annäherung an komplexe, kulturell und medial geprägte Phänomene wie Geschlechterdarstellungen in Musikvideos. Als methodische Vorgehensweise dient die *Visuelle Grounded Theory Methodologie (VGTM)* nach Mey und Dietrich (2016), die sich an der klassischen Grounded Theory orientiert, diese jedoch für die Analyse von Bildmaterial weiterentwickelt. Zentrales Merkmal dieser Methodologie ist der zirkuläre Forschungsprozess, der ein permanentes Wechselspiel zwischen Datenerhebung, Kodierung, theoretischer Verdichtung und Vergleich vorsieht (Truschkat et al., 2011). Anders als linear angelegte Verfahren folgt die VGTM keinem starren Ablauf, sondern erlaubt es, auf neue Impulse aus dem Datenmaterial flexibel zu reagieren und Analyseentscheidungen laufend zu justieren (Mey & Dietrich, 2016). Die Visuelle Grounded Theory zeichnet sich zudem durch ihren permanenten Vergleich und ihre Offenheit gegenüber unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten aus. Ziel ist es, durch induktives Vorgehen schrittweise Kategorien und theoretische Konzepte aus dem Bildmaterial heraus zu entwickeln (Mey & Dietrich, 2016). Im Idealfall führt dieser Prozess zur theoretischen Sättigung, d. h. zu einem Punkt, an dem keine neuen relevanten Konzepte mehr aus dem Material gewonnen werden können (Strübing, 2021). Aufgrund der begrenzten zeitlichen und inhaltlichen Ressourcen dieser Masterarbeit kann dieser Zustand jedoch nicht erreicht werden. Dennoch wird angestrebt, innerhalb des gegebenen Rahmens eine möglichst differenzierte und fundierte theoriebildende Analyse durchzuführen.

Im folgenden Kapitel werden die zentralen methodischen Schritte der Untersuchung dargestellt. Den Ausgangspunkt bildet das *Sampling* (4.1), in dem die Auswahlkriterien sowie der Auswahlprozess der untersuchten Musikvideos erläutert werden. Daran anschließend wird die *Datenerhebung* (4.2) beschrieben, wobei auf die konkrete Herangehensweise im Umgang mit dem visuellen Material eingegangen wird. Es folgt die *Datenauswertung* (4.3), die sich an der Visuellen Grounded Theory orientiert. Im Anschluss daran wird die *Auswahl der Musikvideos* (4.4) ausführlich vorgestellt: Die ausgewählten Musikvideos werden hinsichtlich ihrer inhaltlichen und formalen Merkmale kontextualisiert und begründet. Darauf aufbauend erfolgt eine *Reflexion des Forschungsprozesses* (4.5), in der methodische Herausforderungen, forschungspraktische Entscheidungen und subjektive Einflüsse kritisch beleuchtet werden. Abschließend werden die angewandten *Gütekriterien* (4.6) dargestellt.

4.1 Sampling

Die Auswahl des Untersuchungsmaterials folgt den methodologischen Prinzipien der Visuellen Grounded Theory, die ein theoriegenerierendes und zirkuläres Vorgehen betont. Dementsprechend erfolgt keine abschließende Festlegung der Fallzahl im Voraus, da die Methode offenbleiben soll für theoretisch relevante Entwicklungen innerhalb des Analyseprozesses und eine theoretische Sättigung anstrebt. Dennoch wird entgegen der Annahme der theoretischen Sättigung im Rahmen dieser Masterarbeit eine Analyse von etwa sechs Musikvideos angestrebt. Dieser Umfang erscheint im Hinblick auf die zeitlichen und inhaltlichen Begrenzungen der Masterarbeit als realistisch und zugleich ausreichend, um erste theoretische Konzepte herauszuarbeiten. Die Auswahl der Musikvideos erfolgt nach dem Prinzip des *theoretischen Samplings* (Strübing, 2021, S. 31), das heißt: Das erste Musikvideo wird auf Grundlage persönlichen Interesses und theoretischer Relevanz ausgewählt. Danach setzt ein zirkulärer Prozess aus Datenerhebung, Datenanalyse und Theoriebildung ein, bei dem jedes weitere Video im Hinblick auf die bereits entwickelten Kodierungen und Kategorien gewählt wird. Zentrales Kriterium dabei ist die Kontrastierung: Es wird angestrebt, sowohl minimale als auch maximale Kontraste zwischen den Videos herzustellen, um Differenzen und Gemeinsamkeiten in der Darstellung von Geschlechterbildern systematisch herauszuarbeiten.

Die Musikvideos stammen aus der öffentlich zugänglichen Plattform YouTube, da diese einen repräsentativen Einblick in populärkulturelle visuelle Produktionen bietet und zugleich eine breite Rezeption garantiert. Bei der Auswahl wird nach Möglichkeit auf aktuelle Veröffentlichungen zurückgegriffen, um gegenwärtige Diskurse und ästhetische Inszenierungen zu analysieren. In bestimmten Fällen kann jedoch auch gezielt ein älteres Musikvideo – etwa aus dem Jahr 2016 wie *Alles Gute* von Faber (2016) – in das Sample aufgenommen werden, um weitere Kontraste sichtbar zu machen.

Ein zentrales Prinzip des Samplingprozesses ist die Offenheit. Es wird darauf geachtet, keine vorschnellen Annahmen über die Bedeutung bestimmter Darstellungen zu treffen. Stattdessen wird die Auswahl der Musikvideos schrittweise und reflexiv getroffen, sodass sie sich im Zusammenspiel mit den theoretischen Einsichten aus der laufenden Analyse weiterentwickelt. Dabei ist die Untersuchung nicht ausschließlich auf klassische binäre Geschlechterdarstellungen begrenzt: Es können ebenso Darstellungen von Weiblichkeit, Männlichkeit, non-binären oder diversen Identitäten in den Fokus geraten. Auch die Darstellung von Objekten, Tieren oder Körperbereichen kann im Rahmen der Analyse relevant werden insbesondere dann, wenn sie symbolisch oder metaphorisch zur Darstellung von Geschlechterbildern beitragen.

4.2 Datenerhebung

Die Datenerhebung im Rahmen der Visuellen Grounded Theory Methodologie (VGTM) ist ein zentraler Prozess, der darauf abzielt, visuelle Daten systematisch zu erschließen und für die qualitative Forschung nutzbar zu machen. Im Gegensatz zur klassischen Grounded Theory, die sich primär auf textbasierte Daten konzentriert, erfordert die VGTM eine spezifische Herangehensweise, um die Besonderheiten der Bild-Medialität zu berücksichtigen. Der Prozess der Datengenerierung umfasst mehrere Schritte, die sowohl die Auswahl der Daten als auch deren initiale Erschließung und Strukturierung betreffen (Mey & Dietrich, 2016).

Ein erster Schritt in der Datengenerierung ist die Auswahl des Materials. Visuelle Daten können in vielfältiger Form vorliegen, darunter Fotografien, Gemälde, Videos, Zeichnungen oder andere Artefakte. Die Auswahl erfolgt in Abhängigkeit von der Forschungsfrage und den theoretischen Interessen der Studie. Dabei ist es wichtig, die Vielfalt der Daten zu berücksichtigen, um ein breites Spektrum an Perspektiven zu ermöglichen. Das Prinzip des *all is data* (Mey & Dietrich, 2016, S. 2) das der Grounded Theory Methodologie zugrunde liegt, fordert, dass alle relevanten Daten – unabhängig von ihrer medialen Verfasstheit – in die Analyse einbezogen werden können (Mey & Dietrich, 2016).

Ein weiterer zentraler Aspekt der Datengenerierung ist die *Kontextualisierung* (Mey & Dietrich, 2016, S. 14). Hierbei wird entschieden, ob und in welcher Weise Kontextinformationen zu den ausgewählten Daten erhoben werden sollen. Diese können Hinweise zur Entstehung des Bildes, Informationen über die ProduzentInnen oder den Veröffentlichungsort umfassen. Kontextinformationen können helfen, die visuelle Datenproduktion besser zu verstehen und die Analyse zu strukturieren. Alternativ kann die Datenerhebung kontextfrei erfolgen, um mögliche Vorannahmen oder Interpretationen zu minimieren und die Daten offen zu erschließen. Die *Inventarisierung* (Mey & Dietrich, 2016, S. 15) der Daten stellt einen weiteren wichtigen Schritt dar. Dabei werden die sichtbaren Elemente der visuellen Daten detailliert beschrieben und erste Strukturen herausgearbeitet. Dies umfasst nicht nur die Auflistung der Bildelemente, sondern auch die Erschließung räumlicher und perspektivischer Aspekte. Die Inventarisierung ist eine aktive Tätigkeit der Forschenden, die die Daten nicht nur dokumentieren, sondern auch erste Hypothesen und Fragestellungen entwickeln. Ein entscheidender Schritt in der Datengenerierung ist die *Segmentierung* (Mey & Dietrich, 2016, S. 15). Hierbei werden die visuellen Daten in kleinere Sinneinheiten unterteilt, die für die weitere Analyse relevant sind. Die Segmentierung kann anhand der Bildkomposition oder der Blickrichtung der Interpretierenden erfolgen. Bilder mit choreografierten Anordnungen können durch

Kompositionsanalysen segmentiert werden, während detailreiche, unstrukturierte Bilder entlang ikonischer Pfade analysiert werden. Ziel ist es, die Daten so zu strukturieren, dass sie intersubjektiv nachvollziehbar und für die weitere Konzeptualisierung nutzbar sind (Mey & Dietrich, 2016). Die Datenerhebung endet nicht mit der ersten Auswertung visueller Daten. Im Rahmen des theoretischen Samplings werden weitere Daten hinzugezogen, um die Analyse zu vertiefen und die entwickelten Kategorien zu validieren. Das Sampling erfolgt auf Basis der Forschungsfrage und der bereits gewonnenen Erkenntnisse. Es ermöglicht, die Datenbasis gezielt zu erweitern und neue Perspektiven einzubeziehen. Dabei können nicht nur weitere visuelle Daten, sondern auch andere Datentypen wie Texte, Interviews oder ethnografische Beobachtungen berücksichtigt werden, was in dieser Arbeit aber außenvorgelassen wird (Mey & Dietrich, 2016).

Ein zentraler Bestandteil der Datenerhebung ist die gezielte Auswahl des visuellen Materials. Im Rahmen dieser Arbeit wurden drei thematische Analyseblöcke gebildet, die unterschiedliche Dimensionen von Geschlechterdarstellungen in Musikvideos beleuchten. Der erste Block fokussiert die *Darstellung von Weiblichkeit* und untersucht das Musikvideo *drivers license* (Rodrigo, 2021), das den Ausgangspunkt der Analyse bildet. Von diesem Video ausgehend wurden im Sinne der theoretischen Sättigung weitere Musikvideos ausgewählt und vergleichend analysiert, um neue Facetten und Kontraste sichtbar zu machen. So dient *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) als kontrastierendes Beispiel, das alternative Inszenierungen weiblicher Sexualität aufzeigt. Im zweiten Block steht die *Darstellung von Männlichkeit* im Mittelpunkt. Hier wird das Musikvideo *The Door* (Teddy Swims, 2024) analysiert und in einem minimalen Kontrast zu *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020) betrachtet, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten in männlichen Selbstdarstellungen herauszuarbeiten. Der dritte Block widmet sich der *Darstellung von Queerness und Intersektionalität* anhand des Musikvideos *MONTERO* (Lil Nas X, 2021), das in maximalem Kontrast zu *Alles Gute* (Faber, 2016) steht. Diese Auswahl folgt dem Prinzip des theoretischen Samplings, das darauf abzielt, Vergleichsfälle zu identifizieren, welche unterschiedliche Ausdrucksformen von Geschlechterbildern sichtbar machen (Mey & Dietrich, 2016).

Zusammenfassend ist die Datenerhebung in der VGTM ein dynamischer und fortlaufender Prozess, der darauf abzielt, visuelle Daten systematisch zu erschließen und für die qualitative Forschung nutzbar zu machen. Die VGTM erweitert damit die Möglichkeiten der Grounded Theory Methodologie und trägt dazu bei, visuelle Daten als wertvolle Quelle für die qualitative Forschung zu etablieren (Mey & Dietrich, 2016).

4.3 Datenauswertung

Die Auswertung des erhobenen Bildmaterials erfolgt auch auf Grundlage der Visuellen Grounded Theory Methodologie (VGTM) nach Mey und Dietrich (2016). Ziel dieses Schritts ist es, das visuelle Datenmaterial systematisch, theoriegeleitet und reflexiv zu analysieren. Dabei wird die besondere Eigenlogik des Bildes berücksichtigt, das nicht in linearen Textstrukturen, sondern in simultanen, ästhetischen und kompositorischen Ordnungen organisiert ist (Mey & Dietrich, 2016).

Der Analyseprozess orientiert sich an zentralen Verfahren der Grounded Theory, die im Rahmen der VGTM für visuelle Daten angepasst wurden. Im Mittelpunkt stehen die offene Kodierung der Bildsegmente sowie das begleitende *Memowriting* (Mey & Dietrich, 2016, S. 16), das der methodischen Reflexion und Theoriebildung dient. Darauf aufbauend werden Kategorien entwickelt (axiales Kodieren), die zentrale Muster und Konzepte aus dem Bildmaterial herausarbeiten. In einem weiteren Schritt werden die Kategorien zu zentralen Kernkategorien verdichtet (selektives Kodieren). Ergänzt wird der Prozess durch die reflektierte Integration unterschiedlicher Wissensformen, etwa kultureller Symboliken oder theoretischer Vorkenntnisse.

Im Zentrum der Visuellen Grounded Theory Methodologie steht – analog zur klassischen GTM – der Prozess der *Kodierung* als strukturierender Kern der theoriegenerierenden Analyse. In der VGTM erfolgt diese Kodierung jedoch nicht über eine Transformation des Bildmaterials in sprachliche Texte, sondern unmittelbar am Bild selbst. Mey und Dietrich (2016) betonen explizit, dass eine rein textliche Beschreibung der visuellen Daten der Eigenlogik des Bildes nicht gerecht würde, da sie dessen Komposition, Simultanität und mediale Spezifik unterlaufen würde (Mey & Dietrich, 2016).

Die offene Kodierung in der VGTM beginnt mit der analytischen Segmentierung des Bildmaterials, wobei jeder einzelne Bildabschnitt (Segmente) – wie Raum/Szene, Körperhaltung/Körpersprache, Farb/Licht, Kleidung/Objekte, Bewegung/Kamera, Mimik-Musik-Synchronität im Kodierprotokoll (Anhang A-F) isoliert betrachtet und erfasst wird. Aus diesen Segmenten werden erste offene Codes entwickelt. Im folgenden Ausschnitt wird eine solche Vorgehensweise anhand des Kodierprotokolls zum Musikvideo *drivers license* (Rodrigo, 2021) veranschaulicht:

Raum, Szene	Körperhaltung	Farbe, Licht	Kleidung, Objekte	Bewegung, Kamera	Mimik, Musik	Offene Kodes
Beginn: leere, dunkle Straße	-	Dunkel- blau, schwarz	Auto auf verlassener Straße	Kamera zoomt langsam zum Auto	Startgeräusch des Autos, Piepsen	Verlassene Umgebung als Ausdruck von Isolation; visuelle Leere; Übergangs- moment durch Zoom und Startgeräusch

Tabelle 1: Auszug Kodierprotokoll drivers licence – Anhang A1, offenes Kodieren

Im weiteren Schritt – der axialen Kodierung – geht es darum, die zuvor herausgearbeiteten Kodes nicht mehr isoliert zu betrachten, sondern ihre wechselseitigen Verbindungen sichtbar zu machen (Breuer et al., 2019). Für die vorliegende Arbeit wird das axiale Kodieren mithilfe von generativen W-Fragen betrachtet, um Kategorien herauszuarbeiten:

- *Was ist zu sehen? (Phänomen)*
- *Warum zeigt sich dieses Verhalten/Darstellung? (Ursache)*
- *Wo/wann findet die Szene statt? (Kontext)*
- *Wie wird es dargestellt? (Strategie)*
- *Was folgt daraus? (Konsequenz)*

Diese Fragen eröffnen einen reflexiven Zugang zum Material, indem sie helfen, Beziehungen zwischen den einzelnen Kodes zu erkennen, ohne dem Material vorschnell eine Bedeutung zuzuschreiben. In Anlehnung an das Musikvideo *drivers licence* (Rodrigo, 2021) lässt sich die Kategorie *Verletzliche Weiblichkeit* ableiten, die sich durch das Kodierprotokoll wie folgt herauskristallisiert:

Phänomen (Was?)	Ursache (Warum?)	Kontext (Wo/Wann?)	Strategie (Wie?)	Konsequenz (Was folgt?)	Kategorie
Emotionale Rückgezogenheit und Verletzlichkeit	Beziehungskonflikt, Verlust, innere Leere	Autofahrt, leere Straße, Zimmer, Boden	Zusammengeduckte Haltung, Blick nach unten, introvertierte Körpersprache, Wiederh, dunkle Farben	Sichtbarmachung weiblicher Verletzlichkeit und innerer Zerrissenheit	Verletzliche Weiblichkeit

Tabelle 2: Auszug Kodierprotokoll drivers licence – Anhang A2, axiales Kodieren

Abschließend erfolgt die Verdichtung der herausgearbeiteten Kategorien zu zentralen Kernkategorien. Dabei soll eine übergeordnete Theorie entstehen, die die Beziehungen zwischen den Kategorien durch ein verbindendes Kernkonzept – den „roten Faden“ – nachvollziehbar macht (Breuer et al., 2019).

Kernkategorie	Begründung/Bezug zu axialen Kategorien
Visuelle Inszenierung weiblicher Subjektivität zwischen Verletzlichkeit und Fragmentierung	Viele Szenen zeigen Olivia isoliert, traurig, introspektiv. Die Achsenkategorien <i>Verletzliche Weiblichkeit</i> , <i>emotionale Rückgezogenheit</i> und <i>körperlicher Rückzug</i> verbinden sich hier. Auch Requisiten (z. B. Keyboard, Auto), Räume (Straße, Zimmer) und die Körpersprache deuten auf ein empfindsames Selbst.

Tabelle 3: Auszug Kodierprotokoll drivers licence – Anhang A3, selektives Kodieren

Memowriting

Eng mit der Kodierung verknüpft ist das *Memowriting*, das Mey und Dietrich (2016) nicht als optionales Nebenprodukt, sondern als integralen Bestandteil des Analyseprozesses verstehen. In den Memos dokumentieren die Forschenden fortlaufend ihre Wahrnehmungen, Hypothesen, Fragen, methodischen Entscheidungen und theoretischen Überlegungen. Gerade weil visuelle Daten stark durch die subjektive Wahrnehmung der Betrachtenden geprägt sind, fungieren Memos als Reflexionsräume, in denen Unsicherheiten, Ambivalenzen und alternative Lesarten explizit gemacht werden. Die Memos ermöglichen dabei zweierlei: Zum einen dienen sie der Transparenz und Nachvollziehbarkeit des Forschungsprozesses, zum anderen stellen sie das Rohmaterial für die spätere Kategorienbildung dar. Gerade im Bereich der visuellen Datenanalyse sind Memos ein Ort, an dem erste theoretische Konzepte konkretisiert, Bezüge zu vorhandener Literatur hergestellt und visuelle Phänomene relational gedacht werden können. Insofern erfüllt das Memowriting die Funktion eines theorieproduzierenden Instruments, das zugleich methodisch reflektiert und analytisch produktiv ist (Mey & Dietrich, 2016).

Integration von Wissensformen

Ein zentrales Charakteristikum der VGTM ist die bewusste Auseinandersetzung mit verschiedenen Wissensformen, die in die Analyse visueller Daten einfließen. Mey und Dietrich (2016) diskutieren die Einbindung von Kontext- und Spezialwissen sowie die Reflexion des eingesetzten Wissens. Dabei können folgende drei Typen von Wissen herauskristallisiert werden:

Ikonografisches Wissen umfasst kulturell geprägte Symbolsysteme sowie historische und soziale Bedeutungszuschreibungen, die sich auf Elemente wie Farben, Körperhaltungen, Kleidung und andere visuelle Merkmale beziehen. Dieses Wissen wird oft durch ikonografische und ikonologische Analysen erschlossen (Mey & Dietrich, 2016).

Konjunktives Wissen bezieht sich auf habitualisierte, meist implizite Sehgewohnheiten, die aus Alltagserfahrungen oder sozialen Gruppenpraxen stammen. Es ist praxisbezogenes Wissen, das durch soziale Interaktionen und gemeinschaftliche Erfahrungen geprägt wird (Mey & Dietrich, 2016).

Kommunikatives Wissen bezeichnet explizit formulierbares und diskursiv vermitteltes Wissen, das beispielsweise aus wissenschaftlichen, medialen oder theoretischen Kontexten stammt. Es ist begrifflich expliziert und kann bewusst in die Analyse eingebracht werden (Mey & Dietrich, 2016).

Diese Wissensformen dürfen laut Mey und Dietrich (2016) nicht unreflektiert in die Interpretation einfließen, sondern müssen kontrolliert eingesetzt und transparent dokumentiert werden – vor allem durch Memos. Die Integration von Wissen dient nicht der Bestätigung vorgefasster Deutungen, sondern der theoretischen Sensibilisierung und Validierung interpretativer Entscheidungen. Darüber hinaus können Bildvergleiche helfen, zwischen spezifischen und allgemeinen Phänomenen zu differenzieren, Ähnlichkeitsrelationen sichtbar zu machen und Unterschiede systematisch zu beschreiben.

4.4 Beschreibung und Argumentation der Musikvideoauswahl

Die Auswahl der Musikvideos folgt dem Prinzip der theoretischen Sättigung im Sinne der Grounded Theory (Strübing, 2021). Das bedeutet, dass die Videos nicht zufällig oder repräsentativ ausgewählt wurden, sondern gezielt nach inhaltlichen und ästhetischen Kriterien, die für die Forschungsfrage relevant sind. Im Vordergrund stand dabei die minimale und maximale Kontrastierung: Während minimale Kontraste genutzt werden, um unterschiedliche Ausprägungen eines gemeinsamen Musters sichtbar zu machen, sollen maximale Kontraste aufzeigen, wie stark divergierende Darstellungsweisen von Geschlecht und Sexualität in der Popkultur koexistieren. Durch diese Kontrastierung lassen sich nicht nur Kontinuitäten und Wiederholungen, sondern auch Brüche, Überlagerungen und Transformationen von Geschlechterbildern nachvollziehen.

Darstellung von Weiblichkeit

Das erste ausgewählte Video, *drivers license* von Olivia Rodrigo (2021), wurde gewählt, weil es eine klassische und introspektive Form von Weiblichkeitsdarstellung aufruft. Im Zentrum stehen Trauer, Herzschmerz und ein zurückgezogenes, melancholisches „Mädchen-Sein“. Die visuelle Ästhetik – nächtliche Autofahrten, verlangsamte Bewegungen, verhaltene Gestik – verweist auf ein kulturelles Skript weiblicher Emotionalität, das Passivität und Verletzlichkeit betont. Dieses Beispiel bildet den Ausgangspunkt der Analyse, weil es ein paradigmatisches Muster weiblicher Darstellung sichtbar macht.

Bildausschnitte aus *drivers licence* (Rodrigo, 2021):

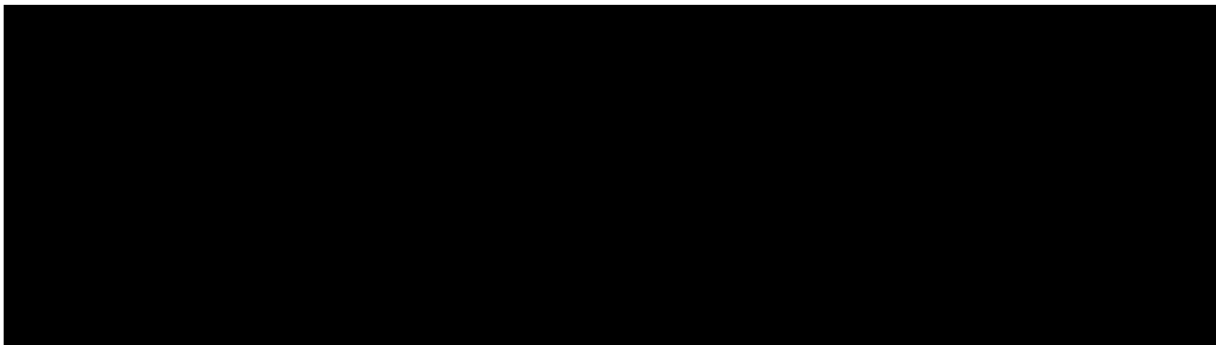


Abb. 1: Rodrigo, 2021, Min. 0:19

Abb. 2: Rodrigo, 2021, Min. 0:23

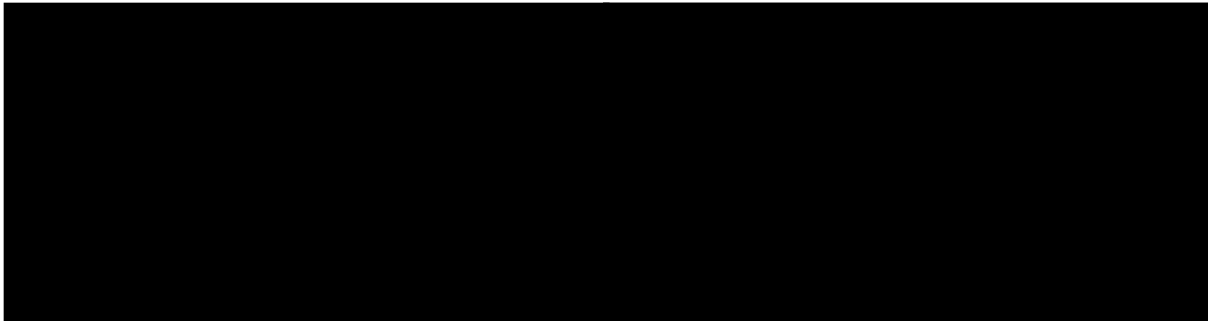


Abb. 3: Rodrigo, 2021, Min. 0:26

Abb. 4: Rodrigo, 2021, Min. 0:43



Abb. 5: Rodrigo, 2021, Min. 0:50

Abb. 6: Rodrigo, 2021, Min. 1:30

Im Kontrast dazu steht *WAP* von Cardi B und Megan Thee Stallion (2020), das als maximale Gegenposition ausgewählt wurde. Während Rodrigo Introversion und Zurückhaltung inszeniert, repräsentiert *WAP* hyperaffirmative Weiblichkeit: explizite Sexualität, choreografierte Körpergesten und die visuelle Dominanz der Künstlerinnen. Hier wird Weiblichkeit nicht passiv, sondern offensiv und in übersteigerter Form dargestellt. Dieser Kontrast verdeutlicht, wie weit die Spannbreite aktueller Weiblichkeitsdarstellungen in Musikvideos reicht – von stiller Emotionalität bis hin zu aggressiver Selbstsexualisierung.

Bildausschnitte aus *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020):

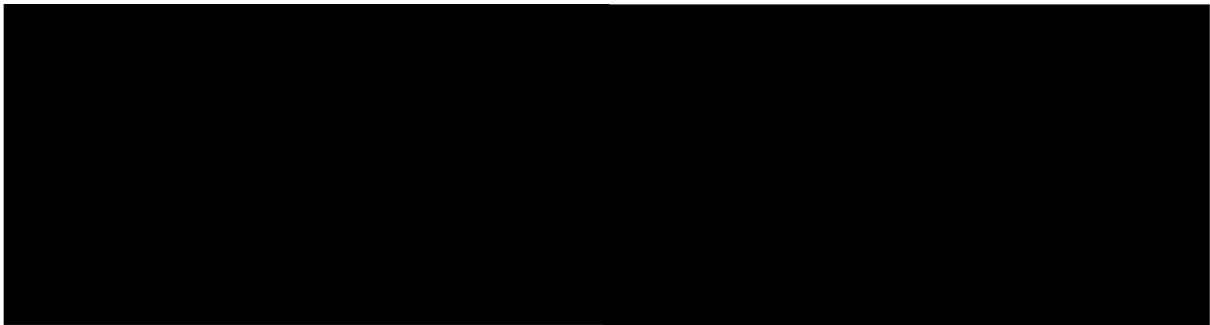


Abb. 7: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 0:27

Abb. 8: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 0:43

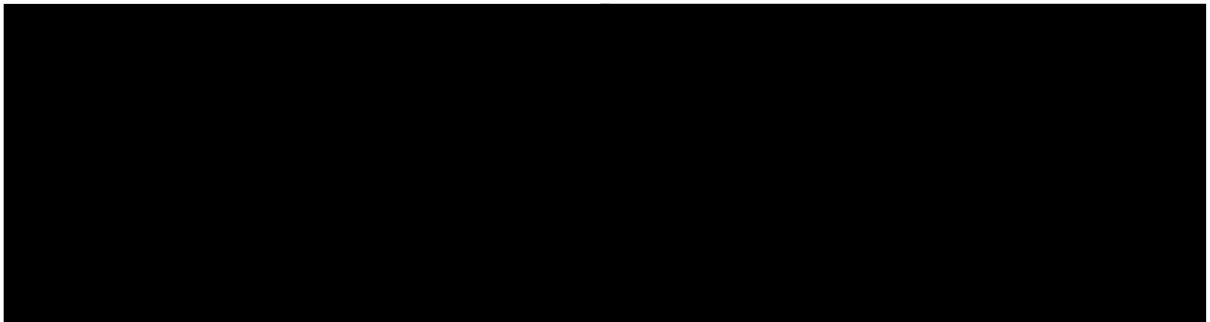


Abb. 9: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 1:39

Abb. 10: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 2:14

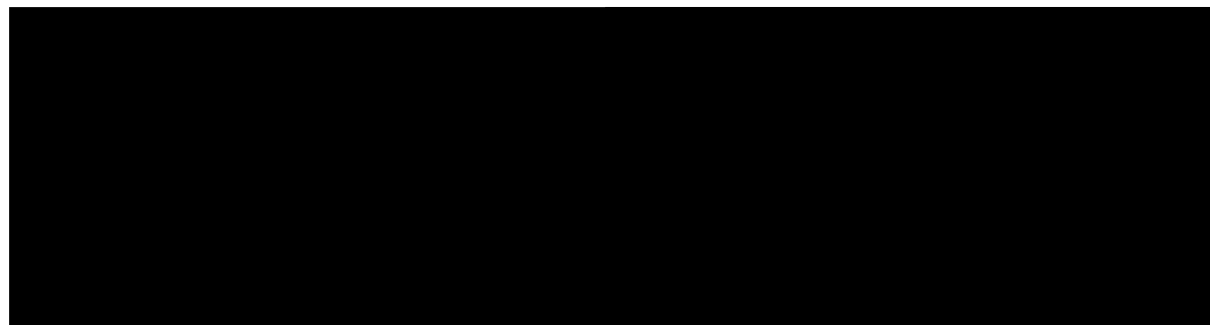


Abb. 11: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 2:34

Abb. 12: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 3:13

Darstellung von Männlichkeit

Im Bereich der Männlichkeitsdarstellungen wurde *The Door* von Teddy Swims (2024) ausgewählt. Das Video zeigt einen verletzlischen, emotional gebrochenen Mann, der in einer toxischen Beziehung gefangen ist. Die visuelle Sprache – enge Räume, dunkle Farbwelten, langsame Kamerafahrten – verdeutlicht die Fragilität männlicher Identität, wenn Kontrolle und Stärke nicht mehr aufrechterhalten werden können. Damit stellt *The Door* ein Beispiel für die Überwindung hegemonialer Männlichkeitsnormen dar und macht sichtbar, dass Männlichkeit zunehmend auch über Verletzlichkeit und emotionale Tiefe dargestellt wird.

Bildausschnitte aus *The Door* (Teddy Swims, 2024):



Abb. 13: Teddy Swims, 2024, Min. 0:04

Abb. 14: Teddy Swims, 2024, Min. 0:31

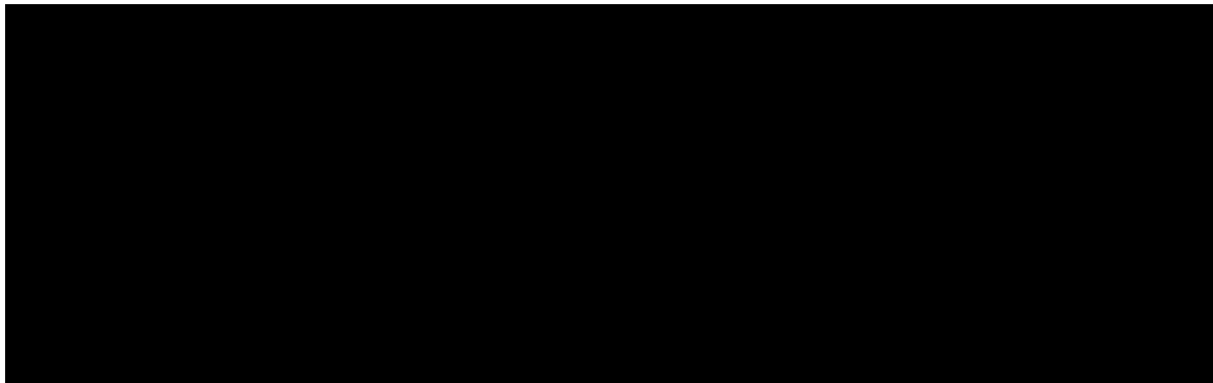


Abb. 15: Teddy Swims, 2024, Min. 0:43

Abb. 16: Teddy Swims, 2024, Min 1:30



Abb. 17: Teddy Swims, 2024, Min 1:40

Abb. 18: Teddy Swims, 2024, Min 3:19

Im Gegensatz dazu präsentiert *Blinding Lights* von The Weeknd (2020) eine andere Form der männlichen Inszenierung. Zwar zeigt auch dieses Video Kontrollverlust, jedoch geschieht dies im Modus einer ästhetisierten Exzess-Erfahrung, die an das Skript hegemonialer Männlichkeit anschließt. Der Protagonist bleibt trotz seines taumelnden, verletzten Körpers das Subjekt der Handlung. Die Gegenüberstellung von *The Door* und *Blinding Lights* verdeutlicht somit die minimale Kontrastierung innerhalb zeitgenössischer Männlichkeitsdarstellungen: Beide brechen mit klassischen Stereotypen, jedoch in unterschiedlicher Intensität und mit unterschiedlichen Konsequenzen für die männliche Subjektposition.

Bildausschnitte aus *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020):

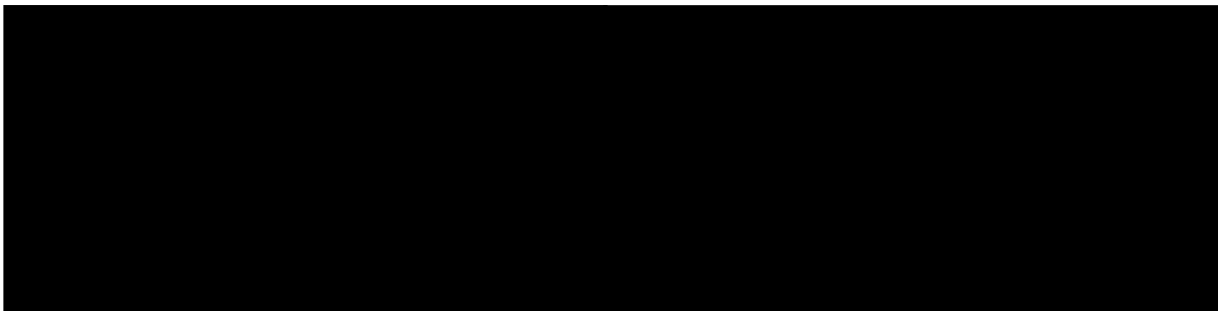


Abb. 19: *The Weeknd*, 2020, Min. 0:02

Abb. 20: *The Weeknd*, 2020, Min. 0:32

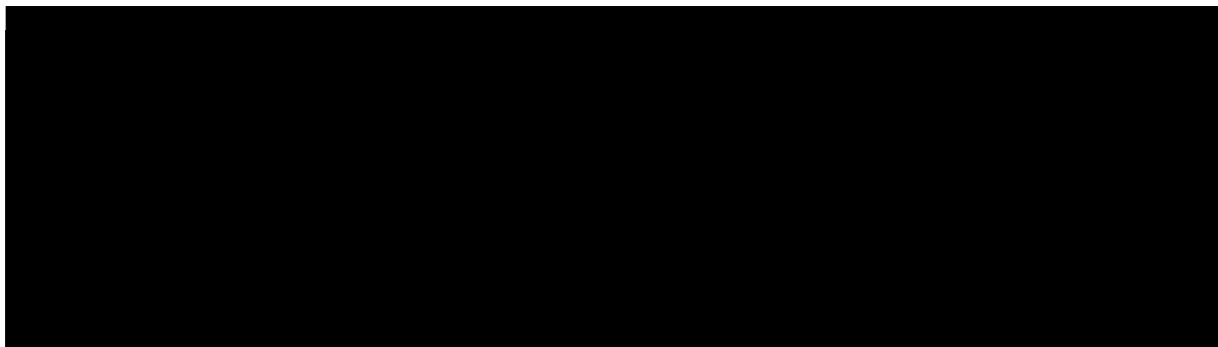


Abb. 21: *The Weeknd*, 2020, Min. 0:45

Abb. 22: *The Weeknd*, 2020, Min 1:05



Abb. 23: *The Weeknd*, 2020, Min. 1:15

Abb. 24: *The Weeknd*, 2020, Min. 3:05

Darstellung von Queerness und Intersektionalität

Für den Bereich queerer Darstellungen wurde *MONTERO (Call Me By Your Name)* von Lil Nas X (2021) ausgewählt. Mit religiösen Motiven, homoerotischen Inszenierungen und einer bewusst überhöhten Bildsprache bricht *MONTERO* mit heteronormativen Mustern und macht alternative Begehren explizit sichtbar.

Bildausschnitte aus *MONTERO (Call Me By Your Name)* (Lil Nas X, 2021):

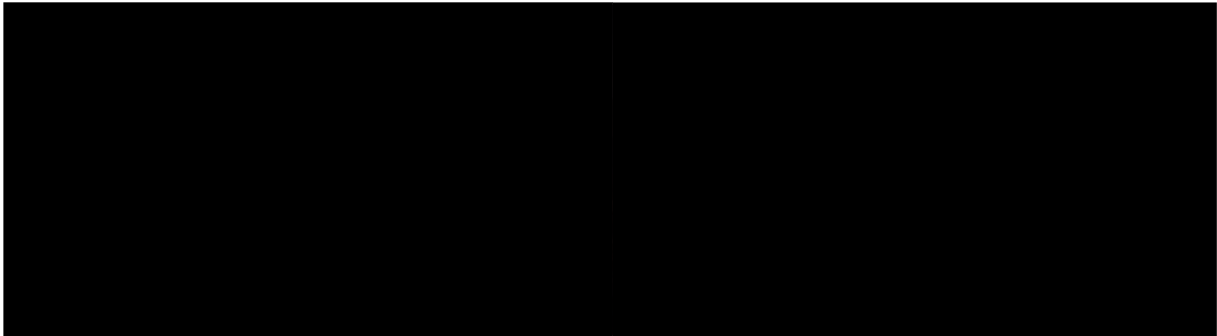


Abb. 25: Lil Nas X, 2021, Min. 0:27

Abb. 26: Lil Nas X, 2021, Min. 0:50

:

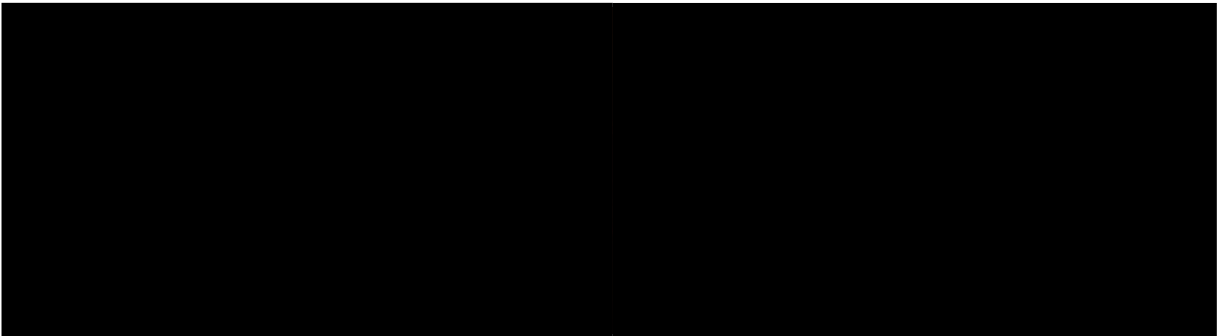


Abb. 27: Lil Nas X, 2021, Min. 1:27

Abb. 28: Lil Nas X, 2021, Min. 2:19



Abb. 29: Lil Nas X, 2021, Min. 2:39

Abb. 30: Lil Nas X, 2021, Min. 3:09

Im maximalen Kontrast dazu steht *Alles Gute* von Faber (2016). Obwohl das Video älter ist und zudem deutschsprachig, wurde es bewusst in die Auswahl aufgenommen. Zum einen erweitert es das Spektrum der Analyse, indem es ein nicht-hegemoniales, intersektionales Körperbild in den Vordergrund stellt – ein Protagonist mit Kleinwüchsigkeit und einem Glasaugen, der sich schließlich in eine Drag Queen transformiert. Zum anderen verdeutlicht *Alles Gute* die Relevanz auch nicht-englischsprachiger Produktionen, da die zugrunde liegenden visuellen Codes und Bedeutungsverschiebungen über sprachliche Grenzen hinauswirken. Gerade im Kontrast zu *MONTERO* zeigt sich, dass queere und alternative Inszenierungen nicht nur im globalen Mainstream, sondern auch in Nischen der Popkultur verhandelt werden.

Bildausschnitte aus *Alles Gute* (Faber, 2016):

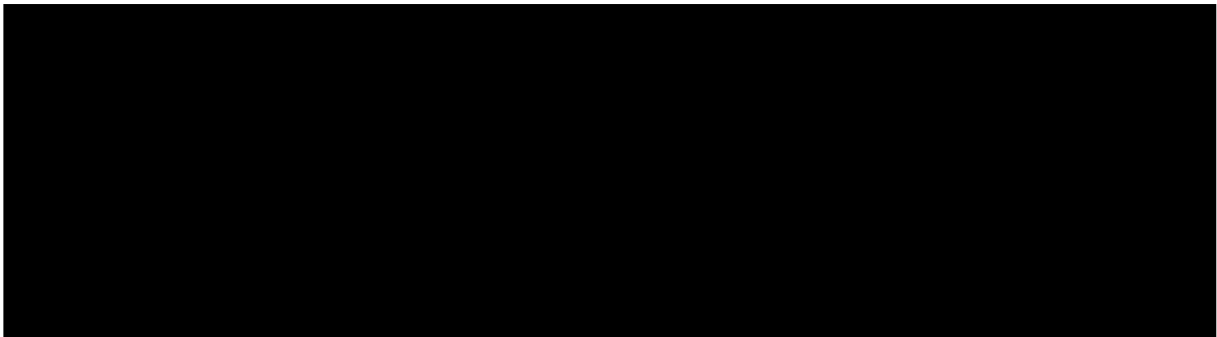


Abb. 31: Faber, 2016, Min. 0:18

Abb. 32: Faber, 2016, Min. 0:34



Abb. 33: Faber, 2016, Min. 1:03

Abb. 34: Faber, 2016, Min 1:15

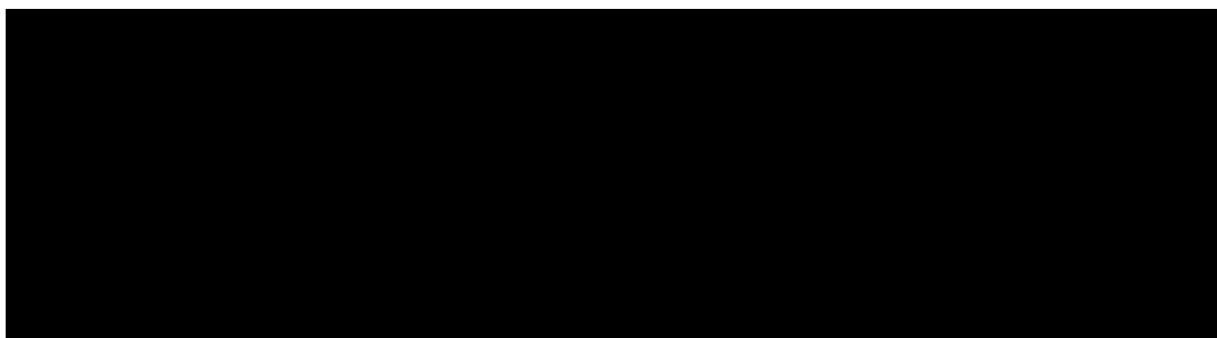


Abb. 35: Faber, 2016, Min 2:38

Abb. 36: Faber, 2016, Min. 2:58

Begründung der Auswahlstrategie

Die Auswahl der sechs Musikvideos basiert somit auf einer Balance zwischen maximaler Kontrastierung (zwischen *drivers license* und *WAP*, zwischen *MONTERO* und *Alles Gute*) und minimaler Kontrastierung (z. B. zwischen *The Door* und *Blinding Lights*). Dadurch entsteht ein Korpus, der sowohl klassische Muster als auch Brüche und Transformationen sichtbar macht. Die Videos wurden bewusst so gewählt, dass sie unterschiedliche Dimensionen von Geschlechterdarstellungen abbilden: Weiblichkeit, Männlichkeit, Queerness und Intersektionalität. Gleichzeitig bilden sie ästhetisch wie inhaltlich eine Spannbreite ab, die für die Analyse fruchtbar ist.

Alles Gute nimmt in dieser Auswahl eine besondere Rolle ein: Trotz seines Erscheinungsjahres 2016 und seiner deutschen Sprache zeigt es eine radikale Form der Normverschiebung, die für die Forschungsfrage hoch relevant ist. Seine Einbindung erlaubt es, die Dynamik visueller Codes über den Mainstream hinaus zu analysieren und die Spannbreite gegenwärtiger Geschlechterdarstellungen zu erweitern.

Die Musikvideos im Überblick

Video-Titel	KünstlerIn	Release	Themenbereich
<i>drivers license</i>	Olivia Rodrigo	2021	Introspektive Darstellung von Trauer und Rückzug.
<i>WAP</i>	Cardi B & Megan Thee Stallion	2020	Hypersexualisierte, selbstbestimmte Inszenierung weiblicher Körper.
<i>The Door</i>	Teddy Swims	2024	Männlicher Kontrollverlust, Beziehungskonflikte und Machtspiele.
<i>Blinding Lights</i>	The Weeknd	2020	Männlicher Kontrollverlust und emotionale Verletzlichkeit.
<i>MONTERO</i>	Lil Nas X	2021	Queere Selbstinszenierung und visuelle Lustästhetik.
<i>Alles Gute</i>	Faber	2016	Intersektionalität, Subtile Darstellung von Transformation und Genderfluidität.

Tabelle 4: Die Musikvideos im Überblick, eigene Darstellung

4.5 Reflexion des Forschungsprozesses

Ausgehend von einem konstruktivistischen Erkenntnisverständnis wurde davon ausgegangen, dass Bedeutungen nicht im Material selbst liegen, sondern im Zusammenspiel von Beobachtung, Theorie und Interpretation hervorgebracht werden. Die Analyse von Geschlechter- und Sexualitätsdarstellungen in Musikvideos erforderte daher eine bewusste Auseinandersetzung mit der eigenen Wahrnehmung: Was erscheint mir als „weiblich“, „männlich“ oder „queer“? Durch die konsequente Rückbindung an theoretische Konzepte wie Butler, Hall, Simon & Gagnon und das Festhalten analytischer Memos wurde versucht, Subjektivität nicht auszublenden, sondern transparent zu machen.

Die Anwendung der Visuellen Grounded Theory erwies sich als besonders geeignet, um komplexe visuelle Bedeutungsprozesse zu erfassen, stellte aber auch methodische Herausforderungen dar. Musikvideos verbinden Bild, Bewegung, Ton und Emotion auf eine Weise, die sich der linearen Kodierung entzieht. Viele Szenen waren mehrdeutig, ästhetisch überdeterminiert oder affektiv aufgeladen. Um dieser Vielschichtigkeit gerecht zu werden, wurde der Analyseprozess als wiederholenden Zyklus angelegt: wiederholtes Sichten, Vergleichen, Neuordnen und Theoretisieren. Diese Offenheit führte zu einer ständigen Spannung zwischen Nähe zum Material und analytischer Distanz – besonders in Videos, die stark sexualisierte oder emotionale Inszenierungen enthalten (wie *WAP*, *MONTERO*).

Auch die Auswahl von sechs Musikvideos erforderte Reflexion. Die Auswahl nach dem Prinzip der minimalen und maximalen Kontrastierung zielte darauf, die Spannbreite aktueller Geschlechterdarstellungen sichtbar zu machen. Dabei stellte sich heraus, dass jede Auswahl zugleich Ausschlüsse produziert: Andere Genres, Sprachen oder Zeiträume bleiben außen vor.

Im Verlauf der Forschung veränderte sich das theoretische Verständnis: Während zu Beginn vor allem die Reproduktion normativer Geschlechterbilder im Fokus stand, traten zunehmend Momente der Irritation, Instabilität und Transformation in den Vordergrund. Diese Verschiebung war kein methodischer Zufall, sondern Ausdruck eines reflexiven Erkenntnisprozesses, der Theorie und Empirie in einem fortlaufenden Dialog hielt.

Abschließend lässt sich festhalten, dass der Forschungsprozess selbst Teil des Erkenntnisobjekts wurde: Die Analyse der Musikvideos war immer auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Position als Sehende und Deutende. Damit verdeutlicht die Arbeit, dass visuelle Forschung nie neutral ist, sondern soziale und kulturelle Deutungsmuster mitproduziert – und gerade darin ihre wissenschaftliche Relevanz entfaltet.

4.6 Gütekriterien

Gütekriterien erfüllen eine zentrale Funktion in der qualitativen Forschung, da sie die Nachvollziehbarkeit, Transparenz und wissenschaftliche Qualität der Ergebnisse absichern (Strübing, 2021). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden fünf spezifische Gütekriterien definiert, die als leitende Prinzipien den gesamten Forschungsprozess strukturieren. Ihre konsequente Beachtung soll gewährleisten, dass die Analyse methodisch fundiert, theoretisch reflektiert und in ihrer Aussagekraft belastbar bleibt.

Als zentrales Gütekriterium gilt die *Offenheit*, die insbesondere im Rahmen der Visuellen Grounded Theory Methodologie von grundlegender Bedeutung ist. Sie bezieht sich sowohl auf den Forschungsprozess als auch auf die Analyse und Interpretation der Ergebnisse. Offenheit bedeutet, dem empirischen Material mit größtmöglicher Unvoreingenommenheit zu begegnen und bestehende theoretische Vorannahmen kritisch zu hinterfragen. Soweit solche Annahmen nicht vermeidbar sind, sollen sie transparent gemacht und methodologisch reflektiert werden (Mey & Mruck, 2011). Dies gilt nicht nur für die Analyse, sondern bereits für die Auswahl des Untersuchungsmaterials: Auch die Auswahl der Musikvideos erfolgt – sofern möglich – frei von wertenden Vorannahmen oder thematischen Voreinstellungen, um eine ergebnisoffene Annäherung an die visuelle und symbolische Gestaltung der Geschlechterbilder zu gewährleisten. Auf diese Weise wird ein zentraler Anspruch der Visuellen Grounded Theory Methodologie eingelöst: Theorie aus dem Material selbst heraus zu entwickeln, statt dieses durch vorgefertigte Deutungsraaster einzuengen (Mey & Mruck, 2011).

Das zweite Gütekriterium umfasst die *Transparenz*, welche in der vorliegenden Untersuchung eine zentrale Rolle einnimmt und sich sowohl auf die Zielsetzung der Forschung als auch auf die methodische Nachvollziehbarkeit bezieht. Im Fokus steht dabei die klare Offenlegung des gesamten Forschungsprozesses (Flick, 2022) – von der Auswahl und Auswertung der Musikvideos bis hin zu theoretischen Ableitungen. Die Forschungsfrage soll auf der Basis des visuellen Materials beantwortet werden, wobei alle methodischen Entscheidungen und analytischen Schritte offengelegt und begründet werden. Um dieses Kriterium systematisch zu erfüllen, wird ein Forschungstagebuch geführt, das als dokumentarisches Instrument dient. In diesem werden fortlaufend Gedanken, Überlegungen, methodische Abwägungen sowie theoretische Überlegungen festgehalten. Das Tagebuch ermöglicht somit nicht nur eine kontinuierliche Reflexion, sondern auch eine transparente Rückverfolgung des Analyseprozesses – und trägt damit wesentlich zur wissenschaftlichen Nachvollziehbarkeit und Qualitätssicherung der Untersuchung bei.

Das dritte Gütekriterium der *Intersubjektivität* beziehungsweise *Transparenz des Interpretationsprozesses* zielt darauf ab, die Nachvollziehbarkeit und argumentative Nachprüfbarkeit der Forschungsergebnisse auch für Außenstehende sicherzustellen. Dabei geht es nicht um Objektivität im klassischen Sinne, sondern um die Transparenz der Interpretationsprozesse und die Offenlegung subjektiver Perspektiven im Forschungsprozess (Strübing, 2021). Die eigene forschende Position wird dabei nicht als neutraler Standpunkt verstanden, sondern bewusst reflektiert. Um der Gefahr einseitiger Deutungen entgegenzuwirken, werden unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten des visuellen Materials offengelegt und diskutiert. Es wird vermieden, die eigene Sichtweise als einzig gültige Darstellung zu präsentieren. Stattdessen werden theoretische Überlegungen und analytische Entscheidungen nachvollziehbar begründet und mit Alternativen kontextualisiert. Auf diese Weise trägt die vorliegende Arbeit zur intersubjektiven Verständlichkeit bei und ermöglicht es LeserInnen, sowohl den Analyseweg als auch die daraus resultierenden Ergebnisse kritisch nachzuvollziehen und gegebenenfalls eigene Perspektiven einzubringen.

Das vierte Gütekriterium der *Reichweite* bezieht sich auf den Geltungsbereich und die Übertragbarkeit der Forschungsergebnisse (Strübing, 2021). In der vorliegenden Untersuchung wird eine bewusst begrenzte Anzahl an Musikvideos analysiert, wodurch der Fokus auf eine vertiefte, theoriegenerierende Auseinandersetzung mit dem spezifischen Bildmaterial gelegt wird. Aufgrund dieser begrenzten Datenauswahl sind keine allgemeinen Aussagen im Sinne statistischer Verallgemeinerbarkeit möglich. Stattdessen liegt der Erkenntniswert der Analyse in der exemplarischen Tiefenerschließung visueller Geschlechterbilder sowie in der Entwicklung theoretischer Konzepte, die potenziell auf andere Kontexte übertragbar sind. Die Reichweite der Ergebnisse ist somit qualitativ orientiert: Sie eröffnet theoretische Anschlussmöglichkeiten, erhebt jedoch nicht den Anspruch auf Repräsentativität.

Das fünfte und letzte Gütekriterium im Rahmen dieser Untersuchung ist die *Originalität*. Dieses Kriterium zielt darauf ab, mit der Forschung einen eigenständigen Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs zu leisten (Strübing, 2021). Die Analyse der Geschlechterbilder in Musikvideos soll nicht lediglich bereits bestehende Erkenntnisse bestätigen oder wiederholen, sondern neue, theoretisch fundierte Einsichten generieren, die sowohl für die aktuelle Forschung relevant sind als auch Impulse für zukünftige Studien geben können. Originalität zeigt sich dabei insbesondere in der Anwendung der Visuellen Grounded Theory auf ein bislang wenig theoretisch erschlossenes Feld: die Darstellung von Geschlechtern in populärkulturellen Bewegtbildern. Ziel ist es, einen innovativen Zugang zu schaffen, der nicht nur bestehende Forschung ergänzt, sondern eigenständige Impulse für weiterführende Diskussionen liefert.

5 Darstellung der Ergebnisse

Kapitel 5 bildet den analytischen Kern der Arbeit. Es zeigt, wie Geschlecht und Sexualität – entsprechend der Forschungsfrage – in zeitgenössischen Musikvideos nicht einfach dargestellt, sondern visuell verhandelt, stabilisiert, gebrochen und neu codiert werden. Anstatt einzelne Videos nur zu beschreiben, rekonstruiert dieses Kapitel, wie Bilder Macht entfalten, Begehren strukturieren und Geschlechterordnungen in Bewegung setzen. Die Darstellung der Ergebnisse erfolgt bewusst ohne theoretische Einbettung. Diese Entscheidung folgt der Visuellen Grounded Theory, die eine induktive, theoriegenerierende Vorgehensweise vorsieht. Um die Eigenlogik des Materials nicht durch vorab festgelegte Konzepte zu überformen, werden die empirischen Ergebnisse zunächst aus dem Bildmaterial selbst heraus entwickelt. Erst in Kapitel 6 werden sie mit den theoretischen Ansätzen in Beziehung gesetzt.

Mit **5.1** beginnt die inhaltliche Tiefenbohrung: Körper und Sexualität werden nicht als biologische Gegebenheit, sondern als visuelles Machtfeld untersucht – von fragmentierten und selbstermächtigten Frauenkörpern (5.1.1) über brüchige Männlichkeitsperformances (5.1.2) bis hin zu queeren Lustinszenierungen, die normative Bilder unterlaufen (5.1.3).

Kapitel **5.2** verschiebt die Perspektive auf Emotionen als geschlechtlich codierte Bildstrategie: Weiblicher Rückzug (5.2.1), männliche Kontrollverluste (5.2.2) und ambivalente Selbstinszenierungen (5.2.3) zeigen, wie Verletzlichkeit nicht nur erzählt, sondern ästhetisch verhandelt wird.

In **5.3** rückt der Blick selbst ins Zentrum. Das Kapitel zeigt, wie der Male Gaze zitiert, gebrochen und umgelenkt wird (5.3.1), wie weibliche und queere Subjekte den Blick als Machtmittel zurückerobern (6.3.2) und wie Kameraachsen Subjektpositionen herstellen oder destabilisieren (5.3.3).

5.4 macht sichtbar, dass Räume nie nur Kulissen sind: Emotionale Innenräume (5.4.1), Bühnen von Status, Kontrolle und Begehren (5.4.2) und symbolische Architekturen (5.4.3) schreiben Geschlechterordnungen räumlich ein.

Mit **5.5** verschiebt sich der Fokus von Einzelfiguren zu relationalen Spannungsfeldern: Toxische Machtspiele (5.5.1), kommunikative Asymmetrien (5.5.2) und unaufgelöste Beziehungskollisionen (5.5.3) zeigen, wie Geschlecht in Interaktion ausgehandelt wird.

Zum Abschluss bündelt **5.6** die Ergebnisse. Dieses Kapitel führt zusammen, welche visuellen Darstellungen sich wiederholen, wie Reproduktion und Subversion ineinandergreifen und welche Spannungsachsen die Geschlechterdarstellungen prägen.

5.1 Körper, Sexualität und Performanz

Die Darstellung von Körpern, Sexualität und Performanz spielt in Musikvideos eine zentrale Rolle, da sie visuelle Bedeutungen erzeugt, Geschlechterbilder formt und gesellschaftliche Normen spiegelt oder hinterfragt. Körper sind dabei nicht nur physisch Präsenz, sondern Träger von Emotion, Macht, Begehren und Identität. Dieses Kapitel untersucht, wie weibliche, männliche und queere Körper inszeniert werden – zwischen Fragmentierung, Selbstermächtigung, Dominanz, Verletzlichkeit und Lust. Im Fokus stehen die Fragen, wie Sexualität sichtbar gemacht wird, wer Kontrolle über die Inszenierung hat und wie performative Strategien alternative Körper- und Begehrenserzählungen ermöglichen.

5.1.1 Weibliche Körper zwischen Fragmentierung und Selbstermächtigung

Die Inszenierung des weiblichen Körpers in den untersuchten Musikvideos bewegt sich zwischen Momenten der Fragmentierung, der sexuellen Sichtbarmachung und einer aktiven Selbstermächtigung. Diese Spannungsfelder zeigen sich besonders in den Videos *drivers license* von Olivia Rodrigo (2021), *WAP* von Cardi B und Megan Thee Stallion (2020) sowie *The Door* von Teddy Swims (2024).

Im Musikvideo *drivers license* (Rodrigo, 2021) wird der weibliche Körper wiederholt in Teilaufnahmen dargestellt. Die Kamera konzentriert sich auf einzelne Körperdetails wie die Hände am Lenkrad, das Nackenprofil oder den Blick. Dabei wird der vollständige Körper kaum inszeniert. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf symbolisch aufgeladene Ausschnitte, die innere emotionale Zustände transportieren. Die Projektion eines glücklichen Erinnerungsmoments auf Olivias Nacken sowie die eingeblendeten Schriftzüge auf ihrem Körper erzeugen das Bild eines Körpers als Speicher von Gefühlen, Schuld und vergangenen Situationen. Sexualität bleibt in diesem Video visuell vollständig abwesend. Es gibt keine sexualisierte Darstellung, keine Inszenierung von Begehren oder körperlicher Attraktivität. Die Verweigerung sexualisierter Visualität wirkt hier als bewusste Strategie: Der weibliche Körper wird nicht als begehrtes Objekt gezeigt, sondern als verletzlicher, fragmentierter Träger von Erinnerungen und Selbstreflexion. Die visuelle Abwesenheit von Sexualität wird so zum Teil der Inszenierung, in der der Körper vor allem Rückzug, Schutz und emotionale Distanz verkörpert. Trotz der Fragmentierung inszeniert sich Olivia Rodrigo in wiederkehrenden Szenen als zentrales Subjekt der Bildkomposition. Die ruhigen Sequenzen, in denen sie am Boden sitzt und Keyboard spielt, schaffen einen intimen, nicht-sexualisierten Raum, in dem sie sich selbst verortet. Diese Momente wirken wie ein visuelles Gegenstück zu popkulturellen Skripts, die weibliche Sexualität häufig in den Vordergrund stellen. Die visuelle Reduktion und die

monotone Wiederholung dieser Bilder erscheinen als Schutzmechanismus, der bewusst auf sexualisierte Selbstinszenierung verzichtet. Trotz emotionaler Zerbrechlichkeit bleibt der weibliche Körper hier ein autonomer Rückzugsraum, der nicht von außen gesteuert wird (Kodierprotokoll: drivers licence, Anhang A).

Im Musikvideo *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) steht der weibliche Körper im Zentrum einer offensiven Sexualitätsinszenierung. Die Darstellung ist hypersexualisiert, doch sie wird von den Künstlerinnen aktiv kontrolliert. Die Kamera richtet den Fokus gezielt auf Körperdetails wie Po, Brüste und Lippen und zeigt den weiblichen Körper in überzeichneten, sexualisierten Posen. Diese Fragmentierungen erinnern formal an klassische Visualisierungen des male gaze, doch im Unterschied zu traditionellen Darstellungen übernehmen Cardi B und Megan Thee Stallion aktiv die Steuerung dieser Sexualitätsbilder. Die Künstlerinnen gestalten Blickführung, Choreografie und sexuelle Präsenz eigenständig. Sexualität wird hier nicht als von außen zugewiesene Rolle gezeigt, sondern als bewusste, selbstbestimmte Handlung. Die Fragmentierung des weiblichen Körpers wird dabei nicht als Entmachtung inszeniert, sondern als kontrolliertes Spiel mit sexuellen Bildmustern. Die Räume in *WAP* – etwa der Sandraum oder die symmetrischen Flure – verstärken den Eindruck einer kalkulierten Sexualitätsinszenierung. Die hyperästhetisierten Räume sind nicht zufällige Kulissen, sondern visuell kontrollierte Bühnen, auf denen die Sexualisierung bewusst überzeichnet wird. In den Gruppenszenen und Tänzen zeigt sich, dass Sexualität hier nicht nur individuell inszeniert wird, sondern auch kollektiv angeeignet wird. Die körperliche Kontrolle wird in diesen Szenen zu einer gemeinschaftlichen Strategie der Selbstermächtigung. Der weibliche Körper wird aktiv sexualisiert, doch die Künstlerinnen steuern, wie diese Sexualität sichtbar wird, wie sie präsentiert wird und in welchem Maß sie das Bild dominiert (Kodierprotokoll: WAP, Anhang B).

Im Musikvideo *The Door* (Teddy Swims, 2024) wird die Inszenierung des weiblichen Körpers stärker in die Beziehungskonstellation eingebettet. Die Frau spricht kaum, aber ihr Körper ist visuell sehr präsent. Die Kamera fokussiert Nahaufnahmen von Körperdetails wie Dekolleté, Lippen oder Händen. Diese fragmentierten Darstellungen sind formal ähnlich wie in klassischen Sexualitätsinszenierungen, doch die Frau bleibt hier die steuernde Instanz. Die Sexualität ist subtil, wird aber durch die körperliche Präsenz, die Raumkontrolle und die symbolischen Handlungen visuell mitgeführt. In den Schachbrett-Szenen inszeniert die Frau sich als dominante Spielerin: Sie kontrolliert den Raum, bewegt die Schachfiguren, vervielfacht sich visuell und bleibt emotional unzugänglich. Sexualität wird hier nicht explizit dargestellt, sondern schwingt als Teil der nonverbalen Beziehungsmacht mit. Die Frau inszeniert sich durch

Gesten und Blicke als überlegene, visuell dominante Figur, während Teddy Swims zunehmend die Kontrolle verliert. Die Gesten – etwa das gezielte Verschieben der Schachfiguren mit langen Fingernägeln oder das Umwerfen des Königs – werden visuell herausgehoben und verstärken ihre Handlungsmacht. Die Frau bleibt für den Mann emotional und körperlich ungreifbar und steuert den Ablauf der Interaktion auf einer nonverbalen Ebene. Die Inszenierung macht deutlich, dass der weibliche Körper hier weder passiv noch sexualisiert vereinnahmt wird, sondern dass Sexualität, Macht und Beziehung subtil über Körpersprache verhandelt werden (Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C).

Insgesamt zeigt sich, dass die Darstellung des weiblichen Körpers in den analysierten Musikvideos unterschiedlich konzipiert ist: Von der bewussten Verweigerung einer Sexualitätsdarstellung (*drivers license*), über die selbstbestimmte Aneignung und Überhöhung sexualisierter Bildmuster (*WAP*), bis hin zur subtilen Steuerung körperlicher Beziehungsmacht (*The Door*). Die Spannungen zwischen Fragmentierung, Sexualität und Selbstermächtigung bleiben dabei in allen drei Videos sichtbar. Der weibliche Körper wird als verletzlicher, fragmentierter Raum gezeigt, zugleich aber auch als Ort bewusster Kontrolle, kollektiver Aneignung und individueller Handlungsmacht.

5.1.2 Männliche Körper zwischen Dominanz, Schmerz und Dissoziation

Die Inszenierung männlicher Körper in den untersuchten Musikvideos zeichnet sich durch eine auffällige Spannung zwischen Dominanz, Schmerz, Sexualität und innerer Zerrissenheit aus. Klassische Darstellungen von Stärke und Kontrolle werden zunehmend durch Bilder der Verletzlichkeit, Desorientierung und emotionalen Instabilität durchbrochen. Besonders in *The Door* von Teddy Swims (2024) und *Blinding Lights* von The Weeknd (2020) wird diese Ambivalenz der männlichen Körperinszenierung visuell und körperlich vielschichtig herausgearbeitet.

Im Musikvideo *The Door* (Teddy Swims, 2024) steht der männliche Körper im Zentrum eines intensiv inszenierten Beziehungskonflikts. Teddy Swims wirkt zu Beginn äußerlich präsent und dominant. Seine erklärenden Gesten, seine körperliche Präsenz und die Kontrolle über die musikalische Erzählung suggerieren Handlungsmacht. Die Bewegungen seiner Arme und Hände wirken fast beschwörend, als wolle er die Situation nicht nur beschreiben, sondern auch steuern. Die sich wiederholenden Szenen an verschiedenen Orten – dem Esstisch, dem orangen Raum, dem Schachbrett – scheinen diese anfängliche Kontrolle zu bestätigen. Zu Beginn folgt das Video damit einem klassischen visuellen Skript männlicher Beziehungsmacht: körperliche Präsenz, aktive Raumnutzung und sprachliche Führung. Doch das axiale Kodieren zeigt, dass

diese Inszenierung zunehmend von Kontrollverlust unterlaufen wird. Die Kameraführung fragmentiert seine Körperpräsenz: Nahaufnahmen seines Auges, schiefe Perspektiven, sich verengende Räume und kippende Blickachsen verstärken die visuelle Instabilität. Teddy Swims wird in symbolisch geschlossene Räume gesetzt – der orange Raum, der blaue Raum, das gefängnisartige Setting, das sich ihm buchstäblich verschließt. Während er sich bewegt und singt, verliert er sichtbar die Kontrolle über die Beziehung und seine emotionale Stabilität. Die sich überschlagenden Szenen, schnellen Schnitte und wiederholten Sequenzen transportieren diesen inneren Zerfall auf die visuelle Ebene. Sexualität wird in diesem Video nicht explizit inszeniert, doch die visuelle Steuerung durch die weibliche Figur trägt klare sexuelle Untertöne: Nähe, körperliche Dominanz, Blickführung und strategische Kontrolle der Bewegungen erzeugen ein unterschwelliges Begehren, das Teddy Swims nicht steuert, sondern dem er sich aussetzt. Die Frau bestimmt die Dynamik des Spiels, setzt körperliche Signale und kontrolliert den symbolischen Raum. Das visuelle Beziehungsskript bricht hier mit klassischen Erwartungen: Nicht der Mann dominiert die Beziehung und die symbolische Sexualität, sondern die Frau steuert nonverbal den Ablauf. Das männliche Sexual Skript von Stärke, Verfügbarkeit und Kontrolle wird unterwandert. Die Schlüsselszene, in der Teddy Swims allein auf dem Schachbrettboden steht, betont diesen Verlust. Der männliche Körper wird als isolierte, strategisch umstellte Figur inszeniert. Sexualität bleibt hier latent, schwingt aber in der körperlichen Nähe und in der symbolischen Raumnutzung als Teil der Beziehungsinszenierung mit. Die Frau kontrolliert Nähe und Distanz, während Teddy Swims zunehmend emotional und körperlich handlungsunfähig wird. Die anfängliche Dominanz des männlichen Körpers zerfällt in Fragmentierung, räumliche Einschränkung und emotionales Scheitern. Sexualität wird hier zu einem Spannungsfeld, das durch Raumnutzung, Gestik und Blickführung gesteuert, aber nicht verbalisiert wird (Kodierprotokoll: The Door, Anhang C).

Auch im Musikvideo *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020) ist die männliche Körperinszenierung von einer Mischung aus Dominanz, Schmerz, Sexualität und Entgrenzung geprägt. Gleich zu Beginn wird der Künstler blutverschmiert gezeigt – eine Darstellung, die den männlichen Körper unmittelbar mit Gewalt, Verletzung und Exzess verknüpft. Diese Spuren von Schmerz stehen jedoch nicht für Schwäche, sondern bleiben Teil einer übersteigerten, beinahe ritualisierten Männlichkeitsinszenierung. Zu Beginn folgt das Video einem klassischen männlichen Sexualskript: Geschwindigkeit, Statusobjekte, gestische Kontrolle und das Durchqueren urbaner Räume inszenieren einen handlungsfähigen, sexuell aufgeladenen Körper. Posen wie das langsame Anziehen des Lederhandschuhs, das souveräne Fahren eines Luxusautos und die raumgreifenden Bewegungen durch die nächtliche Stadt

erzeugen das Bild eines begehrenswerten, aktiven, körperlich präsenten Mannes. Doch auch hier zeigen sich schrittweise Brüche. Der unsichere, schwankende Gang durch die Stadt, die instabile Kameraführung und die Orientierungslosigkeit des Protagonisten deuten darauf hin, dass diese äußere Dominanz brüchig ist. Besonders die Fahrsequenzen, in denen das Auto rücksichtslos über rote Ampeln rast, verweisen auf eine visuelle Entgrenzung. Das Auto wird nicht mehr nur als Statussymbol genutzt, sondern als Mittel der Selbstgefährdung und des Kontrollverlustes. Der männliche Körper wird durch Geschwindigkeit entgrenzt – die anfängliche Kontrolle kippt in ein getriebenes, rastloses Begehren. Sexualität wird hier nicht explizit gezeigt, aber über die visuelle Verknüpfung von körperlichem Risiko, Schmerz und Geschwindigkeit angedeutet. Die Kombination von Verletzung, Grenzüberschreitung und Selbstinszenierung erzeugt ein sexuelles Spannungsfeld, in dem die männliche Selbstkontrolle zunehmend schwindet. Die axiale Auswertung des Videos zeigt, dass sich diese Entgrenzung des männlichen Körpers durch mehrere sich wiederholende Strategien manifestiert: instabile Kameraperspektiven, schnelle Schnittfolgen, die symbolische Verbindung von Schmerz, Lust und Macht, sowie das Spiel mit Status und Selbstgefährdung. Die klassischen Sexualskripts, die männliche Körper als handlungsstark, kontrolliert und begehrenswert inszenieren, werden visuell durchbrochen. Statt stabiler Selbstinszenierung entsteht ein rastloses, verletzliches Männlichkeitsbild, das sich visuell auflöst (Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D).

In beiden Musikvideos zeigt sich ein übergreifendes Muster: Der männliche Körper bewegt sich zwischen Momenten vermeintlicher Stärke und Situationen des emotionalen und physischen Kontrollverlusts. Teddy Swims und The Weeknd erscheinen als Figuren, die ihre emotionale Unsicherheit durch körperliche Präsenz, Raumnutzung und ritualisierte Bewegungen zu kompensieren versuchen. Doch diese Kompensation bleibt fragil. Beide geraten im Verlauf der Videos in symbolische und emotionale Enge. Die männlichen Sexual Skripts werden nicht einfach reproduziert, sondern schrittweise in Frage gestellt. Die Inszenierung löst die Stabilität des männlichen Körpers auf – er verliert seine Rolle als verlässliche Projektionsfläche für Dominanz und wird visuell fragmentiert, verunsichert und aus dem Gleichgewicht gebracht. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die männliche Körperinszenierung in den analysierten Musikvideos ein Spannungsfeld zwischen Dominanz, Schmerz, Sexualität und Dissoziation eröffnet. Körperliche Stärke wird nicht einfach bestätigt, sondern bewusst gebrochen, verschoben und problematisiert. Die Protagonisten in *The Door* (Teddy Swims, 2024) und *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020) geraten in Situationen, in denen ihre emotionale, räumliche und körperliche Kontrolle schwindet – und ihre Körper zu Trägern innerer Konflikte, verletzlicher Sexualitätsdarstellungen und brüchiger Selbstbilder werden.

Visuell wird Männlichkeit dabei immer wieder instabil, fragmentiert und aus dem Gleichgewicht gebracht (Kodierprotokoll: Blinding Lights, Anhang D; Kodierprotokoll: The Door, Anhang C).

5.1.3 Queere Körperbilder und visuelle Lustinszenierung

Im Musikvideo *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) steht die queere Körperinszenierung im Zentrum der gesamten Erzählung. Lil Nas X präsentiert seinen eigenen Körper als begehbares und begehrtes Objekt – und übernimmt dabei alle Rollen selbst. Sein Körper ist zugleich Subjekt und Objekt der Lust. Die visuelle Inszenierung arbeitet mit intensiver Farbsymbolik, expressiver Körpersprache und mythologischen Referenzen, um den männlichen Körper jenseits heteronormativer Zuschreibungen zu positionieren. Besonders prägnant ist die Pole-Dance-Sequenz, in der Lil Nas X seinen Körper bewusst sexualisiert und klassische Choreografien weiblicher Körperbilder aufgreift. Diese Umkehr macht den männlichen Körper sichtbar als Träger von Lust, Begehren und ästhetischer Inszenierung – und verschiebt damit klassische visuelle Skripts von Sexualität. Die Lustinszenierung in *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) ist offen, explizit und selbstbestimmt. Lil Nas X steuert den Blick aktiv, inszeniert sich auf der Pole-Dance-Stange, begegnet dem Teufel, unterwirft sich und übernimmt gleichzeitig die Kontrolle über das Geschehen. Sein queerer Körper bewegt sich frei zwischen verschiedenen Rollen, Räumen und Begehrensstrukturen. Die Sexualität des männlichen Körpers wird nicht als statisch oder eindimensional dargestellt, sondern als spielerisch verhandelbar. Die Kamera begleitet ihn in langsamen Bewegungen, betont Hüften, Rücken und Beinführung – Bildausschnitte, die in klassischen Sexualskripts typischerweise mit weiblicher Sexualisierung assoziiert sind. In *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) werden diese visuellen Codes jedoch bewusst auf einen männlichen Körper übertragen. Lil Nas X erschafft damit eine Lustästhetik, die sich von binären Geschlechter- und Sexualitätsvorstellungen löst und queere Skripts sichtbar macht (Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E).

Auch im Musikvideo *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) lassen sich queere Körperbilder und alternative Sexualitätsinszenierungen erkennen. Auf den ersten Blick präsentiert das Video eine hypersexualisierte Darstellung weiblicher Körper, doch insbesondere in den Gruppenszenen und den Sequenzen im Poolraum entstehen Räume für queere Begehrensstrukturen. Die körperliche Nähe zwischen den Frauen, die gegenseitigen Berührungen und das spielerische Agieren mit den eigenen und fremden Körpern öffnen visuelle Räume jenseits klassisch heterosexueller Skripts. Besonders auffällig ist, dass männliche Figuren – abgesehen von der ironisch eingesetzten männlichen Off-Stimme – im

Video nicht präsent sind. Die Sexualität entfaltet sich zwischen weiblichen und queer gelesenen Körpern. Der weibliche Körper wird nicht primär für den männlichen Blick inszeniert, sondern als Ort gegenseitiger Lust, kollektiver Selbstinszenierung und spielerischer Annäherung. Die queere Codierung wird im Video durch visuelle Symbole wie Schlangen, Leoparden und Wasser unterstützt. Diese Motive erzeugen eine fluidere, weniger festgelegte Bildsprache, die klassische Sexualskripts unterläuft. Die choreografierte Wasser-Szene, in der sich Cardi B und Megan Thee Stallion (2020) eng umschlingen, verweist auf eine körperliche Intimität, die den Rahmen heteronormativer Begehren verlässt. Lust wird hier nicht an männliche Körper gebunden, sondern entfaltet sich zwischen weiblichen und queer codierten Körpern. Auch die ironische Aneignung sexualisierter Begriffe wie *whore* und die bewusste Überzeichnung von Sexualitätsbildern tragen dazu bei, dass das Video alternative Skripts zulässt. Die Körperinszenierungen erzeugen ein visuelles Spiel mit Begehren und Geschlecht, das sich bewusst gegen festgelegte Rollenerwartungen richtet (Kodierprotokoll: WAP, Anhang B).

Im Musikvideo *Alles Gute* (Faber, 2016) von Faber wird eine queere Körperinszenierung auf subtilere Weise sichtbar. Die Endszene, in der sich der Protagonist in eine Dragqueen verwandelt, öffnet einen Raum für geschlechtliche und körperliche Mehrdeutigkeiten. Die Transformation, begleitet von der Musik, bricht die bisherige narrative Linie des Videos auf und führt in einen offenen Identitätsraum. Die Dragfigur wird nicht als ironische Brechung inszeniert, sondern als ernsthafte Erweiterung des dargestellten Körpers. Sexualität wird hier nicht explizit inszeniert, aber die bewusste Bewegung zwischen geschlechtlichen Codes verweist auf alternative Skripts von Körperlichkeit und Geschlechtsidentität. Das Video endet bewusst offen und lässt Raum für queere Körperinszenierungen, ohne eine klare normative Deutung anzubieten (Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F).

In allen drei Musikvideos wird der queere Körper nicht als Randphänomen oder Ausnahme präsentiert, sondern als zentrales Element der Bildstruktur. In *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) und *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) dominiert die Lustinszenierung: queer codierte Begehren, gegenseitige Berührungen, die Aneignung klassischer Bildmuster und die bewusste Steuerung des Blicks. In *Alles Gute* (Faber, 2016) steht die Transformation im Fokus – ein Bruch mit dem bisherigen Körperbild, der Raum für queere Lesarten öffnet. Gemeinsames Element ist, dass die queeren Körper nicht als Abweichung dargestellt werden, sondern als selbstverständlicher Teil der visuellen Erzählung. Die Sexualität dieser Körper wird nicht im klassischen heterosexuellen Skript eingeschlossen, sondern bewusst verschoben, geöffnet und neu inszeniert. Die Lustinszenierung queerer Körper umfasst dabei mehr als sexuelle Handlung: Sie zeigt sich auch in der Freude an der Selbstdarstellung, der Aneignung von Räumen, der

spielerischen Umkehrung von Begehrenserwartungen und der bewussten Kontrolle über die visuelle Selbstpräsentation. Die Kameraführung unterstützt diese Inszenierung: Sie begleitet die Körper nah, erlaubt Perspektivwechsel, verweilt auf Details und bricht klassische Blickregime auf. Die queeren Körper erscheinen als aktive Subjekte, die ihre Lust, Sexualität und Körperlichkeit selbst steuern und dadurch eine alternative Bildlogik des queeren Körpers sichtbar machen.

5.2 Emotionalität, Verletzlichkeit und Subjektivierung

Kapitel 5.2 widmet sich der Darstellung von Emotionalität, Verletzlichkeit und Subjektivierung in zeitgenössischen Musikvideos und untersucht, wie Popästhetik über visuelle Strategien neue Formen von Gefühlen, Geschlechterbildern und Selbstinszenierungen verhandelt. Im Zentrum steht die Frage, wie sich Trauer, Kontrollverlust und Ambivalenz jenseits klassischer Geschlechternormen visuell ausdrücken lassen.

Das Kapitel gliedert sich in drei Teile: Zunächst wird die weibliche Trauer und der Rückzug als subjektive Bildstrategie am Beispiel von *drivers license* (5.2.1) analysiert. Anschließend folgt die Untersuchung männlicher Verletzlichkeit und visuellen Kontrollverlusts anhand von *The Door* und *Blinding Lights* (5.2.2). Der dritte Abschnitt (5.2.3) widmet sich schließlich den ambivalenten Selbstinszenierungen, die zwischen Ohnmacht, Stärke und Sexualität changieren und dabei traditionelle Skripts bewusst unterlaufen. Die Analyse stützt sich auf axiale Kodierungen, um visuelle Muster der Subjektivierung herauszuarbeiten, die Emotionalität nicht als Gegensatz zu Handlungsmacht, sondern als deren möglichen Ausdruck inszenieren.

5.2.1 Weibliche Trauer und Rückzug als subjektive Bildstrategien

Das Musikvideo *drivers license* von Olivia Rodrigo (2021) inszeniert weibliche Trauer als stillen, inneren Prozess, der sich vor allem durch Rückzug, Wiederholung und intime Raumnutzung ausdrückt. Die visuelle Erzählung verzichtet auf dramatische Gesten oder laute emotionale Ausbrüche und setzt stattdessen auf subtile, subjektive Bildstrategien, um den Zustand der Trauer zu vermitteln. Von Beginn an wird Olivia als isolierte Figur gezeigt, die sich allein durch leere Straßen und verlassene Räume bewegt. Das Autofahren bei Nacht ist ein wiederkehrendes Motiv, das als visuelle Metapher für einen emotionalen Zwischenraum gelesen werden kann. Die Fortbewegung suggeriert einen äußeren Weg, der jedoch innerlich keinen Fortschritt erzeugt. Diese sich wiederholende Fahrsequenz verdeutlicht einen Zustand des emotionalen Stillstands. Die axiale Kodierung zeigt, dass sich diese Wiederholungen durch das gesamte Video ziehen und als zentrales Strukturierungselement die visuelle Erzählung

prägen. Der weibliche Rückzug manifestiert sich nicht nur im räumlichen Setting, sondern auch in der körperlichen Inszenierung. Die Kamera fragmentiert Olivias Körper konsequent. Einzelne Körperteile wie die Hände am Lenkrad, das Nackenprofil oder Nahaufnahmen des Gesichts werden immer wieder in den Fokus gerückt. Diese Fragmentierung verstärkt das Gefühl von Zerrissenheit und emotionaler Verletzlichkeit. Der weibliche Körper erscheint nicht als geschlossenes Ganzes, sondern als Träger einzelner Erinnerungssplinter und emotionaler Spuren. Sexualität bleibt in diesem Video bewusst abwesend – der weibliche Körper wird weder sexualisiert noch als Objekt des Begehrens inszeniert. Die visuelle Verweigerung von Sexualität ist hier Teil der Bildstrategie: Der Körper bleibt ein Ort des Rückzugs, der sich traditionellen Sexualitätsdarstellungen entzieht. Auffällig ist dabei, dass Olivia Rodrigo kaum mit anderen Menschen in Kontakt tritt. Die Trauer wird ausschließlich aus ihrer subjektiven Perspektive erzählt – ohne Dialog, ohne direkte Konfrontation. Die Bezugsperson – der adressierte Ex-Partner – bleibt im Video unsichtbar oder maximal als vage Erinnerung präsent. Die emotionale Erzählung richtet sich vollständig auf die weibliche Figur selbst. Sexualität als zwischenmenschliches Begehren bleibt bewusst ausgeklammert. Stattdessen steht ein individuelles, introspektives Verarbeitungsmuster im Vordergrund. Die Abwesenheit einer Sexualitätsinszenierung folgt hier einem alternativen visuellen Skript: Weiblichkeit wird nicht über sexuelle Verfügbarkeit oder Körperpräsenz definiert, sondern über emotionale Tiefe und selbstbestimmte Rückzugsstrategien. Zentrale Bildräume wie das Auto und das Schlafzimmer fungieren als emotionale Schutzräume. Besonders das immer wieder gezeigte rote Keyboard, auf dem Olivia im Schlafzimmer spielt, wird zu einem Ort des Rückzugs und der Verarbeitung. Diese Wiederholung des Raumes und der Handlung ist entscheidend: Die axiale Kodierung zeigt, dass Olivia über diese Rituale versucht, Kontrolle über ihre Gefühlswelt zu gewinnen. Das Verweilen im gewohnten Raum und die Wiederholung der musikalischen Tätigkeit stabilisieren das innere Chaos. Der weibliche Körper wird nicht sexualisiert, sondern als handlungsfähiges Subjekt inszeniert, das den eigenen Trauerprozess steuert. Die bewusste Verweigerung einer Sexualitätsdarstellung wird hier zu einem selbstgewählten Teil des Skripts.

Die Farbgestaltung des Videos verstärkt die visuelle Isolation. Kühle Farbtöne wie Blau, Grau und Violett dominieren die Szenerie und erzeugen eine Atmosphäre der Distanz und Melancholie. Auch die ruhige Kameraführung und die langen Einstellungen unterstützen diesen Effekt. Die Kamera bleibt oft statisch oder begleitet Olivia in langsamen Bewegungen, wodurch das reduzierte Tempo die innere Schwere der Protagonistin widerspiegelt. Das Video folgt hier keinem klassischen visuellen Skript weiblicher Sexualität, das oft durch Bewegung, Offenheit und körperliche Nähe charakterisiert ist. Stattdessen wird ein alternativer visueller Raum

geschaffen, in dem Emotionalität und Rückzug im Vordergrund stehen. Olivia Rodrigo bleibt trotz der visuellen Fragmentierung und des emotionalen Schmerzes stets als zentrales Subjekt präsent. Sie gestaltet ihre Räume, steuert ihre Bewegungen und bleibt handlungsmächtig, auch wenn sie sich der Außenwelt entzieht. Die axiale Analyse zeigt, dass die weibliche Trauer nicht als Schwäche oder Kontrollverlust inszeniert wird, sondern als selbstbestimmter Rückzugsprozess, in dem das Subjekt seine eigenen Bildstrategien und Verarbeitungsmuster wählt. Die Vermeidung einer Sexualitätsinszenierung ist dabei kein passives Fehlen, sondern wirkt als aktiver Bestandteil dieses Prozesses (Kodierprotokoll: drivers licence, Anhang A).

Insgesamt wird die weibliche Trauer in *drivers license* (Rodrigo, 2021) als stiller, introspektiver Prozess dargestellt, der durch Rückzug, Rauman eignung und Bildwiederholungen eine subjektive Tiefe erhält. Olivia Rodrigo entzieht sich der Konfrontation, verweigert explizite Sexualitätsdarstellungen und gestaltet ihren Trauerprozess selbst – über Rituale, über stille Präsenz und über eine visuelle Sprache, die auf emotionale Intimität und Selbstverortung setzt. Das Video vermittelt dabei, dass weibliche Trauer nicht sichtbar laut oder dramatisch sein muss, um handlungsfähig zu sein – sie zeigt sich hier als leiser, aber visuell kraftvoller Prozess, in dem Sexualität bewusst ausgeblendet wird und alternative Bildräume geschaffen werden (Kodierprotokoll: drivers licence, Anhang A).

5.2.2 Männliche Verletzlichkeit und der visuelle Kontrollverlust

In den Musikvideos *The Door* von Teddy Swims (2024) und *Blinding Lights* von The Weeknd (2020) wird Männlichkeit nicht primär über Stärke und Dominanz inszeniert, sondern über Momente emotionaler Verletzlichkeit, visueller Instabilität und schrittweisen Kontrollverlusts. Beide Videos zeigen männliche Protagonisten, die sich im Verlauf der Handlung zunehmend in Situationen der Unsicherheit und der Entgleisung von Kontrolle befinden. Die Verletzlichkeit wird dabei nicht als einmaliger Bruch inszeniert, sondern als visueller Zustand, der sich konsequent über die Raumgestaltung, die Bildführung und die Körperinszenierung entfaltet.

Im Musikvideo *The Door* wird Teddy Swims (2024) zunächst als aktiv handelnde Figur gezeigt. Er bewegt sich durch verschiedene Räume, spricht, gestikuliert und scheint die Situation in der Beziehung kontrollieren zu wollen. Zu Beginn folgt das Video einem klassischen männlichen Skript: Handlungsmacht, räumliche Dominanz und sprachliche Steuerung. Doch die axiale Kodierung zeigt, dass diese anfängliche Kontrolle zunehmend erodiert. Die Frau, die ihm gegenübersteht, bleibt wortlos, agiert körperlich dominant und kontrolliert das Geschehen durch subtile Gesten und Blickführung. Teddy Swims verliert schrittweise die Kontrolle –

sowohl emotional als auch räumlich. Besonders auffällig ist der visuelle Kontrollverlust, der sich in der Kameraführung und der Raumgestaltung widerspiegelt. Teddy wird immer wieder in fragmentierten Bildern gezeigt: Nahaufnahmen seiner Augen, Hände oder seines von der Kamera angeschnittenen Körpers verdeutlichen, dass er nicht mehr als souveräne, in sich geschlossene Figur erscheint. Die sich kippenden Perspektiven, schnellen Schnitte und häufigen Raumwechsel verstärken das Gefühl von Desorientierung. Teddy wird von einem Raum in den nächsten „geworfen“, ohne diese Wechsel sichtbar zu steuern. Die visuelle Unsicherheit wird durch sich schließende Türen und das labyrinthische Raumkonzept noch verstärkt. Der Protagonist verliert buchstäblich die Übersicht und seine räumliche Handlungsfähigkeit. Die emotionale Verletzlichkeit von Teddy Swims wird zusätzlich durch die Interaktion mit der weiblichen Figur verdeutlicht. Während sie sich sicher und strategisch auf dem Schachbrett bewegt, bleibt Teddy im symbolischen Spiel unterlegen. Die Schachfiguren, die von der Frau kontrolliert und verschoben werden, stehen für die emotionale Dynamik, die Teddy nicht beherrscht. Das visuelle Fokuspunkt des Videos lenkt die Aufmerksamkeit auf seinen ratlosen Blick, seine langsamen, zögerlichen Bewegungen und seine Unfähigkeit, die Beziehungssituation zu steuern. Die axiale Kodierung zeigt, dass sich sein Kontrollverlust nicht nur auf die Beziehung, sondern auch auf seine eigene Selbstwahrnehmung als männliches Subjekt erstreckt. Auch Sexualität wird in diesem Kontext sichtbar verhandelt: Die Steuerung von Nähe und Distanz, das körperliche Dominanzverhältnis und die symbolische Raumnutzung der Frau verweisen auf ein Sexualitätsmuster, in dem das klassische männliche Skript der Kontrolle und des aktiven Begehrens zunehmend gebrochen wird. Teddy Swims bleibt in dieser Dynamik emotional abhängig und körperlich unterlegen (Kodierprotokoll: The Door, Anhang C).

Auch im Musikvideo *Blinding Lights* von The Weeknd (2020) wird männliche Verletzlichkeit visuell inszeniert, allerdings in einer anderen Erzählstruktur. Bereits zu Beginn des Videos erscheint der Künstler blutverschmiert und angeschlagen. Der männliche Körper ist hier von Anfang an gezeichnet von Gewalt, Verletzung und Kontrollverlust. Anders als in klassischen Männlichkeitsbildern wird dieser Zustand nicht überwunden oder ausgeblendet, sondern bleibt als dauerhaftes visuelles Motiv präsent. Der Kontrollverlust des Protagonisten wird vor allem über das rastlose Fahren, die hohe Geschwindigkeit und die Orientierungslosigkeit in der nächtlichen Stadt transportiert. Die Kameraführung ist dynamisch, teils verwackelt, und verstärkt die innere Unruhe des Protagonisten. Die Stadt, durch die sich The Weeknd bewegt, erscheint anonym, leer und bedrohlich. Er läuft ziellos durch Straßen, wirkt gehetzt, sucht nach Halt – ohne dass ein Ziel erkennbar wird. Das wiederholte, beinahe manische Autofahren durch

rote Ampeln und das rücksichtslos riskante Verhalten verstärken das Gefühl eines selbstzerstörerischen Kontrollverlusts. Er übertritt bewusst Regeln und scheint sich selbst aktiv in Gefahr zu bringen, kann sich diesem Zustand jedoch nicht entziehen. Die axiale Kodierung des Videos verdeutlicht, dass sich diese rastlose Bewegungsdynamik als innere Flucht lesen lässt. The Weeknd entzieht sich stabilen Situationen, bleibt getrieben und ist visuell permanent in Bewegung. Das Auto wird dabei zum zentralen Symbol: Es suggeriert auf den ersten Blick Kontrolle, Status und Handlungsfähigkeit, steht im Verlauf des Videos jedoch für einen ziellosen, sich selbst verstärkenden Kontrollverlust. Sexualität wird in diesem Kontext nicht explizit ausgestellt, aber visuell mittransportiert: Die Verbindung von Geschwindigkeit, körperlicher Grenzüberschreitung, Verletzung und Machtdemonstration spiegelt ein männliches Sexualitätsmuster wider, das sich über Risikoverhalten, Status und physische Intensität ausdrückt. Das Video verweist auf ein männliches Skript, in dem Sexualität, Macht und Selbstgefährdung eng miteinander verknüpft sind – eine Verbindung, die hier jedoch zunehmend brüchig wird (Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D).

Die axiale Analyse zeigt, dass sich diese Form des visuellen Kontrollverlusts über mehrere Bildebenen hinweg aufbaut: fragmentierte Körperdarstellungen, instabile Kameraperspektiven, räumliche Desorientierung und wiederkehrende symbolische Überforderungen – etwa durch das Schachspiel in *The Door* (2024) oder das rücksichtslose Fahren in *Blinding Lights* (2020). Die männliche Verletzlichkeit wird nicht als kurzer Moment der Schwäche dargestellt, sondern als andauernder Zustand, der sich emotional und körperlich durchzieht. In beiden Musikvideos wird Männlichkeit über Instabilität, Kontrollverlust und visuelle Unsicherheit erzählt. Teddy Swims und The Weeknd verlieren im Verlauf der Erzählung die Kontrolle über Raum, Beziehung und sich selbst. Ihre Körper bleiben im Bild präsent, werden jedoch zunehmend fragmentiert, durch Bewegung entgrenzt oder visuell destabilisiert. Die klassischen männlichen Sexualskripts – Handlungsmacht, emotionale Unabhängigkeit, körperliche Kontrolle – werden in beiden Videos sichtbar unterlaufen. Sexualität ist in diesen Inszenierungen nicht mehr an Dominanz oder Steuerung geknüpft, sondern an emotionale Unsicherheit, Abhängigkeit und symbolische Selbstgefährdung. Insgesamt verdeutlichen die beiden Musikvideos, dass zeitgenössische Popinszenierungen männlicher Emotionalität zunehmend Raum für Unsicherheiten, Verletzlichkeit und Kontrollverlust eröffnen. Teddy Swims und The Weeknd sind keine souveränen, unantastbaren Figuren, sondern durchlaufen visuell erfahrbare Momente der inneren und äußeren Entgleisung. Männlichkeit wird damit nicht als statisches Machtbild reproduziert, sondern als emotional komplexer, verletzlicher und visuell instabiler Zustand erfahrbar gemacht, in dem klassische Sexualitätsmuster erodieren und alternative Darstellungen

männlicher Körperlichkeit sichtbar werden (Kodierprotokoll: Blinding Lights, Anhang D; Kodierprotokoll: The Door, Anhang C).

5.2.3 Ambivalente Selbstinszenierung zwischen Ohnmacht und Stärke

In den Musikvideos *drivers license* von Olivia Rodrigo (2021), *MONTERO* von Lil Nas X (2021), *The Door* von Teddy Swims (2024) sowie *Alles Gute* von Faber (2016) wird eine zentrale visuelle Spannung sichtbar: Die Selbstinszenierung der ProtagonistInnen bewegt sich beständig zwischen Momenten der Ohnmacht und Augenblicken der Stärke. Diese Ambivalenz wird nicht aufgelöst, sondern bleibt visuell präsent. Die Selbstbilder der Figuren oszillieren zwischen emotionaler Verletzlichkeit, visuellem Kontrollverlust, sexueller Sichtbarkeit, normabweichender Körperlichkeit und selbstbestimmten Handlungsakten. In den vier Videos zeigen sich unterschiedliche Bildstrategien, die diese Gleichzeitigkeit von Schwäche, Sexualität und Stärke verdeutlichen.

Im Musikvideo *drivers license* wird Olivia Rodrigo (2021) als verletzte, trauernde Figur inszeniert, die sich aus sozialen Situationen zurückzieht. Ihr Rückzug in intime Räume, das wiederholte Autofahren und die fragmentierte Darstellung ihres Körpers lassen sie zunächst als emotional ohnmächtig erscheinen. Die Inszenierung verzichtet vollständig auf eine Darstellung von Sexualität. Diese visuelle Leerstelle wird jedoch nicht als Defizit, sondern als bewusste Strategie inszeniert: Olivia verweigert klassische weibliche Sexualitätsbilder und entzieht sich aktiv einem Sexualskript, das den weiblichen Körper häufig in den Kontext von Begehren und Verfügbarkeit stellt. Gleichzeitig etabliert sie eine Form der Selbstbehauptung: Sie steuert die Kamera durch den direkten Blick, sie wiederholt aktiv ihre Bewegungsmuster und sie besetzt den emotionalen Raum vollständig. Besonders die Szenen, in denen sie am Keyboard sitzt, symbolisieren Momente der Selbstermächtigung und Rückgewinnung von Kontrolle. Die scheinbare Passivität und der Rückzug werden so nicht als Kontrollverlust, sondern als gewählte Strategie inszeniert – Rodrigo erscheint als Figur, die zwischen Ohnmacht, sexueller Verweigerung und subtiler Stärke pendelt (Kodierprotokoll: drivers licence, Anhang A).

In *MONTERO* von Lil Nas X (2021) wird diese Ambivalenz auf zugespitzte Weise inszeniert. Lil Nas X stellt sich offen als sexualisierte Figur dar, die sich aktiv in verschiedene mythologische Räume bewegt und sich scheinbar der Bewertung und dem Blick anderer ausliefert. Besonders in der ikonischen Pole-Dance-Sequenz und in der Begegnung mit dem Teufel wird eine Inszenierung der Hingabe und Unterwerfung sichtbar. Lil Nas X scheint sich körperlich und emotional auszuliefern und übernimmt dabei gestisch weiblich konnotierte Bewegungsmuster. Doch die axiale Analyse zeigt, dass diese Inszenierung der Unterwerfung

nicht als reale Ohnmacht zu verstehen ist. Lil Nas X steuert die visuelle Erzählung aktiv, bricht klassische Macht- und Sexualitätsmuster auf und übernimmt in zentralen Momenten die Kontrolle – etwa indem er den Teufel am Ende stürzt und dessen Position selbst einnimmt. Die Inszenierung des Kontrollverlusts wird hier zum bewusst eingesetzten Mittel, um visuelle Stärke und Selbstermächtigung zu erzeugen. Sexualität ist dabei nicht das Objekt eines fremden Begehrens, sondern ein aktives Spiel- und Handlungselement, das Lil Nas X selbst steuert. Die Kamera unterstützt diesen Effekt, indem sie seinen Körper nah begleitet, dessen Sexualisierung bewusst betont und ihm dennoch die visuelle Handlungsmacht überlässt. Das Spiel mit klassischen und queeren Sexuelskripts erzeugt eine visuelle Ambivalenz, die gezielt mit den Vorstellungen von Passivität und Dominanz bricht (Kodierprotokoll: MONTERO, Anhang E).

Auch im Musikvideo *The Door* (2024) wird die Selbstinszenierung von Teddy Swims von einer vergleichbaren Ambivalenz geprägt. Teddy wirkt über weite Strecken des Videos emotional verloren, getrieben und zunehmend desorientiert. Die Räume, in denen er sich bewegt, scheinen ihn einzuschränken und seine Handlungsfähigkeit zu begrenzen. Besonders die Gegenüberstellung mit der weiblichen Figur, die das Schachspiel dominiert und Teddy immer wieder symbolisch „besiegt“, verdeutlicht seine visuelle Ohnmacht. In dieser Konstellation verhandelt das Video auch sexuelle Machtverhältnisse: Die Frau steuert Nähe, Blickführung und emotionale Dynamik. Teddy verliert zunehmend die Kontrolle über diese Beziehungssituation und wirkt abhängig von der symbolischen Präsenz der Frau. Dennoch gibt es Momente, in denen Teddy Swims sich aktiv gegen diese Ohnmacht inszeniert. Er singt laut, spricht, gestikuliert und sucht den direkten Blickkontakt mit der Kamera. Diese Bildführung lässt ihn immer wieder als Subjekt sichtbar werden, das trotz Kontrollverlust seine eigene Geschichte erzählt. Der Wechsel zwischen weiten, unsicheren Bewegungen und plötzlichen direkten Blicken in die Kamera zeigt, dass Teddy Swims in seinem Selbstbild zwischen Stärke, sexueller Unsicherheit und emotionaler Hilflosigkeit oszilliert. Auch die axiale Kodierung belegt, dass sich die Figur nie vollständig der Ohnmacht hingibt – immer wieder etabliert das Video Momente der Selbstbehauptung, auch wenn sie von emotionaler Verletzlichkeit überlagert sind. Sexualität wird hier nicht explizit ausgestellt, aber über körperliche Nähe, Beziehungsdynamiken und visuelle Abhängigkeiten sichtbar mitverhandelt (Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C).

Mit *Alles Gute* von Faber (2016) erweitert sich dieses Spannungsfeld um eine weitere Dimension: die performative Auseinandersetzung mit männlicher Verletzlichkeit und Normabweichung. Das Video zeigt intime Innenräume – Bett, Schminktisch, Umkleideraum – und fragmentiert den Körper des Protagonisten durch Close-Ups, Zeitlupen und unscharfe

Übergänge. Sichtbar wird eine Männlichkeit, die nicht hegemoniale Stärke reproduziert, sondern bewusst brüchig, prekär und transformativ inszeniert wird. Die Verwendung von Make-up, Silikonbrüsten und Kostümierungen verweist auf eine performative Neukonfiguration von Geschlecht jenseits binärer Muster. Verletzlichkeit wird hier nicht als Defizit, sondern als ästhetisch-kreativer Akt dargestellt. In Anschluss an Butler (Performativität) und Connell (hegemoniale Männlichkeit) lässt sich diese Bildstrategie als performative Verhandlung von Geschlecht lesen: Der Protagonist verkörpert eine beeinträchtigte bzw. nicht hegemoniale Männlichkeit, die nicht passiv bleibt, sondern gerade aus der Normabweichung Gestaltungsmacht gewinnt. Ohnmacht wird in *Alles Gute* (2016) zur produktiven Instabilität, aus der heraus neue Subjektivierungsformen sichtbar werden (Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F).

In allen vier Musikvideos wird deutlich, dass Selbstinszenierung kein stabiler, eindeutiger Zustand ist. Die ProtagonistInnen bewegen sich in einem ständigen Wechselspiel zwischen Ohnmacht, Sexualität, Normabweichung und Stärke. Die Inszenierung von Verletzlichkeit bedeutet nicht zwingend Kontrollverlust, und die Darstellung von Sexualität schließt emotionale Unsicherheit nicht aus. Ambivalenz wird durch visuelle Strategien wie fragmentierte Körperdarstellung, Kameranähe, wiederholte Bewegungsmuster, performative Transformationen und symbolische Raumgestaltung gestützt.

Die axiale Auswertung zeigt, dass sich diese ambivalente Selbstinszenierung übergreifend manifestiert: in *drivers license* (2021) durch Rückzug und die Verweigerung klassischer Sexualitätsdarstellungen; in *MONTERO* (2021) durch das aktive Spiel mit Rollenbildern, Begehren und Macht; in *The Door* (2024) durch den Wechsel zwischen Entgleisung und Selbstbehauptung; und in *Alles Gute* (2016) durch die performative Brechung hegemonialer Männlichkeit. Insgesamt wird sichtbar, dass zeitgenössische Pop-Videos kein eindeutiges Bild von Stärke, Schwäche oder Sexualität transportieren, sondern ein dynamisches Spannungsfeld entwerfen, in dem Unsicherheit, Brüchigkeit und bewusste Selbststeuerung gleichwertig nebeneinanderstehen (Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F; Kodierprotokoll: drivers licence, Anhang A; Kodierprotokoll: MONTERO, Anhang E; Kodierprotokoll: The Door, Anhang C)

5.3 Blickregime und visuelle Macht

Kapitel 5.3 widmet sich den Blickregimen in Musikvideos und fragt, wie visuelle Machtbeziehungen Geschlecht und Sexualität strukturieren. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie durch Blickführung, Kameraperspektiven und visuelle Rahmungen Macht verteilt, verschoben oder gebrochen wird. Abschnitt 5.3.1 beleuchtet den klassischen Male Gaze und zeigt anhand von *WAP* (2020), *The Door* (2024) und *Blinding Lights* (2020), wie er sowohl tradiert als auch unterlaufen werden kann. Abschnitt 5.3.2 untersucht, wie weibliche und queere Subjekte den Blick aktiv steuern, verweigern oder aneignen – sichtbar in *drivers license* (2021), *WAP* (2020), *MONTERO* (2021) und *Alles Gute* (2016). Schließlich zeigt Abschnitt 5.3.3, wie Kamera und Perspektive Subjektpositionen formen und Macht visuell zuschreiben oder entziehen.

5.3.1 Der klassische und gebrochene Male Gaze

Die Musikvideos *WAP* von Cardi B und Megan Thee Stallion (2020), *The Door* von Teddy Swims (2024) und *Blinding Lights* von The Weeknd (2020) zeigen unterschiedliche Inszenierungen des Blicks. Während sich die Videos teilweise klassischer Strategien des Male Gaze bedienen, brechen sie diese in zentralen Momenten gezielt auf. Der Blick wird dabei nicht nur als visuelles Steuerungselement genutzt, sondern als zentrales Machtmittel innerhalb der Inszenierung.

Im Musikvideo *WAP* (2020) ist die Nähe zum klassischen Male Gaze auf den ersten Blick erkennbar: Die Kamera fokussiert in Nahaufnahmen gezielt sexualisierte Körperteile der Performerinnen – etwa Po, Brüste oder Lippen. Die Choreografie betont diese Körperregionen, die in traditionellen Pop-Ästhetiken für männliche Blickmuster stehen. Doch die axiale Kodierung zeigt: Cardi B und Megan Thee Stallion steuern den Blick aktiv. Sie adressieren die Kamera direkt, bestimmen den Bildausschnitt und kontrollieren die Raumaufteilung. Die Performerinnen inszenieren sich nicht als passive Objekte, sondern als selbstbestimmte Subjekte ihrer Sexualität. In den Gruppenszenen wird diese Kontrolle besonders deutlich: Die Protagonistinnen choreografieren sich gegenseitig, agieren spielerisch miteinander und dominieren den Raum. Die Kamera folgt ihnen dabei nicht distanziert, sondern wird Teil ihrer performativen Selbstinszenierung. Die Künstlerinnen nutzen sexualisierte Bilder bewusst, um diese sichtbar und lustvoll für sich selbst zu beanspruchen. Der Blick des Publikums bleibt zugelassen, unterliegt aber den Regeln der Performerinnen. Die ironische Überhöhung, die Wiederholung expliziter Posen und die betonte Selbststeuerung brechen den klassischen Male Gaze auf und erzeugen eine alternative visuelle Machtposition (Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B).

Im Musikvideo *The Door* (2024) verschiebt sich das Blickregime deutlich. Die weibliche Figur bleibt sprachlos, steuert aber das Geschehen durch Blickführung, Körperhaltung und subtile Gesten. Teddy Swims wird dagegen häufig fragmentiert und in instabilen Perspektiven gezeigt. Die Frau verweigert ihm den stabilen Blickkontakt, bleibt kontrolliert und entzieht sich seinen Gesten. Besonders in den Schachbrett-Szenen wird die Blickasymmetrie sichtbar: Die Frau beobachtet Teddy Swims mit ruhiger Dominanz, während er zunehmend die Übersicht verliert. Der klassische Male Gaze – der männliche Zugriff auf den weiblichen Körper – wird hier umgekehrt: Die Frau kontrolliert das Blickgeschehen, Teddy bleibt emotional und visuell unterlegen (Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C).

Auch im Musikvideo *Blinding Lights* (2020) verliert der männliche Protagonist die Kontrolle über den Blick. Die Kamera begleitet The Weeknd eng, doch sein Blick in die Kamera wirkt hilfeschend, orientierungslos und instabil. Der männliche Blick kann weder das Geschehen steuern noch den Raum visuell dominieren. Die rasanten Fahrten, die Desorientierung in der nächtlichen Stadt und das wiederholte ziellose Umherirren verstärken diesen Kontrollverlust. Die axiale Kodierung zeigt, dass The Weeknd nicht der steuernde Blickgeber ist – er bleibt ein Getriebener, dessen Blick die Machtposition verloren hat (Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D).

In allen drei Musikvideos lassen sich klassische Elemente des Male Gaze identifizieren – gleichzeitig werden diese aber konsequent gebrochen. In *WAP* (2020) wird der sexualisierte Blick spielerisch angeeignet und von den Performerinnen selbst gesteuert. In *The Door* (2024) kontrolliert die Frau den Blickkontakt und entscheidet, wann sie sich dem Blick öffnet oder entzieht. In *Blinding Lights* (2020) verliert der männliche Protagonist vollständig die Kontrolle über Blick und Raum – sein Blick wird zum Zeichen der Desorientierung. Die axiale Analyse zeigt, dass Blickregime in den untersuchten Videos keine festen Machtstrukturen mehr abbilden. Die visuelle Kontrolle wird häufig von weiblichen oder queeren Subjekten übernommen, während männliche Figuren ihre Steuerungskompetenz verlieren oder in Frage stellen. Der Blick bleibt ein zentrales Machtmittel, aber seine Verteilung ist instabil, verhandelbar und wird bewusst verschoben. Der klassische Male Gaze wird aktiv gebrochen – durch Aneignung, durch Verweigerung oder durch visuelle Desorientierung. Blickregime erscheinen damit als dynamische Elemente innerhalb der Popästhetik, die Sexualität und visuelle Macht neu strukturieren (Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D; Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C; Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B).

5.3.2 Blickführung als Machttechnik des weiblichen und queeren Subjekts

In den Musikvideos *drivers license* von Olivia Rodrigo (2021), *WAP* von Cardi B und Megan Thee Stallion (2020), *MONTERO* von Lil Nas X (2021) und *Alles Gute* von Faber (2016) wird der Blick gezielt als visuelle Machttechnik eingesetzt. Weibliche und queere Subjekte steuern die Blickführung aktiv, gestalten den visuellen Zugang zu sich selbst und brechen klassische Blickmuster auf. Der Blick wird nicht nur zugelassen, sondern bewusst gelenkt, kontrolliert oder auch verweigert.

In *drivers license* steuert Olivia Rodrigo (2021) den Blick subtil, aber konsequent. Sie adressiert die Kamera direkt, entscheidet selbst, wann sie dem Publikum Einblicke in ihre Gefühlswelt gewährt. Die axiale Kodierung zeigt: Der Blick ist hier kein Zeichen von Ohnmacht, sondern eine Form der Selbstbestimmung. Auch wenn Olivia Rückzugsräume aufsucht, bleibt sie handlungsmächtig und behält die Kontrolle über die visuelle Erzählung. Sexualität bleibt im Video bewusst ausgeblendet – diese Verweigerung ist Teil ihrer aktiven Blickführung. Ihr Körper wird nicht zum Objekt des Begehrens, sondern zum emotionalen Subjekt (Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A).

In *WAP* (2020) ist die Blickführung deutlich offensiver. Cardi B und Megan Thee Stallion fordern den Blick aktiv ein, adressieren die Kamera direkt und steuern die Choreografie selbstbewusst. Die Performerinnen inszenieren Lust und Sexualität nicht passiv, sondern kontrollieren, wie diese dargestellt und gesehen wird. Die axiale Kodierung zeigt, dass das Publikum in das Spiel einbezogen ist – jedoch nach den Regeln der Performerinnen. Der Blick des Publikums bleibt erlaubt, aber die Kontrolle über die Sexualitätsinszenierung liegt vollständig bei den Künstlerinnen. Damit brechen sie das klassische Blickregime und etablieren ein selbstbestimmtes, weiblich gesteuertes Lustbild (Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B).

Lil Nas X (2021) nutzt in *MONTERO* den Blick als queeres Machtinstrument. Er steuert konsequent, wann er sich dem Blick öffnet und wann er sich entzieht. In der Pole-Dance-Sequenz, bei der Begegnung mit dem Teufel und in der finalen Emanzipation bleibt der Blickkontakt zur Kamera gezielt eingesetzt. Sexualität wird hier explizit inszeniert – doch Lil Nas X kontrolliert die visuelle Erzählung vollständig. Er präsentiert sich als begehrtes Subjekt und zugleich als lustvolles Objekt – stets unter seinen Bedingungen. Das Spiel mit Dominanz und Unterwerfung bleibt visuell und sexuell von ihm gesteuert. Die axiale Analyse zeigt: Der Blick in *MONTERO* ist integraler Bestandteil einer queeren Selbstinszenierung, die klassische Begehrenserwartungen bewusst unterläuft (Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E).

In *Alles Gute* von Faber (2016) wird der Blick zunächst weitgehend verweigert. Der Protagonist entzieht sich dem Publikum, wendet sich nicht der Kamera zu und bleibt emotional distanziert. Diese Verweigerung wird zur Strategie des Rückzugs und der Selbstbehauptung. Erst in der Schlusszene, als sich der Protagonist in eine Dragqueen verwandelt, wendet er den Blick – allerdings nicht nach außen, sondern nach Innen, in sein eigenes Spiegelbild. Die Kamera begleitet diesen Moment ruhig und überlässt dem Protagonisten die volle Kontrolle. Sexualität bleibt hier subtil präsent – weniger durch explizite Inszenierung, sondern durch die queere Transformation und den intimen Blick auf das eigene Selbst (Kodierprotokoll: *Alles Gute*, Anhang F).

In allen vier Musikvideos ist der Blick kein neutraler Mechanismus. Weibliche und queere ProtagonistInnen bestimmen, wann der Blick erwidert, wann er verweigert und wie er in die Erzählung eingebunden wird. Die axiale Analyse verdeutlicht: Der Blick wird aktiv genutzt, um emotionale Kontrolle, sexuelle Selbstbestimmung und visuelle Macht auszuüben. In *drivers license* (2021) wird der Blick zur Strategie der emotionalen Kontrolle und zur Verweigerung sexualisierter Fremdzuschreibungen. In *WAP* (2020) steuern die Performerinnen den Blick zur aktiven Inszenierung weiblicher Lust. In *MONTERO* (2021) wird der Blick als queeres Spiel mit Macht, Sexualität und Rollenbildern gestaltet. In *Alles Gute* (2016) dient die Blickführung der stillen Selbstvergewisserung und der queeren Selbstinszenierung (Kodierprotokoll: *Alles Gute*, Anhang F; Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A; Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E; Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B).

Insgesamt verschieben die Musikvideos die Macht des Blicks gezielt zugunsten weiblicher und queerer Subjekte. Der Blick bleibt nicht passiv, sondern wird als aktives Mittel der Selbstermächtigung genutzt – er bricht klassische Blickregime auf und eröffnet neue Räume für Sexualität, Selbstbestimmung und visuelle Kontrolle.

5.3.3 Kamera, Perspektive und Subjektpositionierung

Die untersuchten Musikvideos zeigen, dass Kameraarbeit und Perspektivführung zentrale Mittel zur Herstellung von Subjektpositionen sind. Über Kamerabewegung, Blickwinkel und Bildrhythmus wird nicht nur entschieden, wer im Zentrum des Bildes steht, sondern auch, wie Sexualität, Macht und Verletzlichkeit visuell verhandelt werden. Besonders in *drivers license* (2021), *WAP* (2020), *The Door* (2024), *Blinding Lights* (2020), *MONTERO* (2021), und *Alles Gute* (2016) wird deutlich: Die Kamera gestaltet aktiv, wem visuelle Kontrolle, sexuelle Sichtbarkeit oder Ohnmacht zugesprochen wird.

In *drivers license* (2021) begleitet die ruhige, statische Kamera Olivia Rodrigo respektvoll. Häufige Nahaufnahmen und Halbtotale lassen Raum für emotionalen Rückzug. Die axiale Kodierung zeigt: Olivia bleibt Subjekt, auch wenn sie sich dem Blick entzieht. Die Kamera wahrt ihre Distanz, Sexualität wird bewusst ausgeblendet – eine Verweigerung, die durch die ruhige Bildführung gestützt wird. Der Rückzug wird hier als selbstbestimmte Strategie inszeniert (Kodierprotokoll: drivers licence, Anhang A).

WAP (2020) arbeitet mit einer hochpräzisen, kontrollierten Kameraführung. Cardi B und Megan Thee Stallion bestimmen den Rhythmus, die Blickachsen und die Körperfokussierung. Die Nahaufnahmen auf sexualisierte Körperdetails sind kein Zufall, sondern Teil einer selbstbewussten Lustinszenierung unter der Kontrolle der Performerinnen. Die Kamera wird zum Bestandteil ihrer Strategie – das Publikum darf schauen, aber nur zu ihren Bedingungen. Die axiale Analyse belegt: Die Kamera folgt nicht distanziert, sondern wird aktiv von den Künstlerinnen geführt und gesteuert (Kodierprotokoll: WAP, Anhang B).

The Door (2024) arbeitet mit einer hektischen, oft instabilen Kameraführung. Die Perspektive kippt, Teddy Swims wird fragmentiert und desorientiert gezeigt. Die Kamera destabilisiert ihn systematisch und unterstreicht seinen emotionalen Kontrollverlust. Auch in Bezug auf Sexualität verliert Teddy die Steuerung: Nähe und Distanz, Körperpräsenz und Blickführung liegen nicht bei ihm, sondern werden von der weiblichen Figur und der Kamera kontrolliert (Kodierprotokoll: The Door, Anhang C).

Ähnlich in *Blinding Lights* (2020): Die Kamera bleibt unruhig, folgt The Weeknd rastlos durch die Stadt, ohne ihm Stabilität zu geben. Der männliche Körper wird als verletzlich und getrieben inszeniert – die Kamera verfolgt ihn, gibt ihm aber keine Kontrolle über Raum oder Perspektive. Sexualität wird hier über Geschwindigkeit, Exzess und Selbstgefährdung angedeutet – eine Dynamik, die sich der Steuerung des Protagonisten entzieht (Kodierprotokoll: Blinding Lights, Anhang D).

In *MONTERO* (2021) nutzt Lil Nas X die Kamera als Macht- und Sexualitätstechnik. Die Perspektiven sind ruhig, symmetrisch, oft in Zeitlupe. Die Kamera folgt ihm, wenn er es vorgibt – auch in den Szenen scheinbarer Unterwerfung. Die axiale Kodierung zeigt: Lil Nas X steuert die visuelle Regie und damit die Inszenierung seines queeren Körpers konsequent selbst. Die Kamera unterstützt ihn dabei, Sexualität aktiv zu präsentieren – als Subjekt, nicht als Objekt fremden Begehrens (Kodierprotokoll: MONTERO, Anhang E).

Alles Gute von Faber (2016) zeigt eine stille, beobachtende Kamera. Der Protagonist bleibt lange visuell unzugänglich, die Kamera wahrt Distanz, verfolgt ihn ruhig und respektiert seinen Rückzug. Sexualität wird nicht offen inszeniert, sondern entfaltet sich in der Schlusszene subtil, als sich der Protagonist in eine Dragqueen verwandelt. Erst hier sucht die Kamera bewusst seine Nähe, begleitet den Blick in den Spiegel und bleibt in diesem Moment still, ohne zu kommentieren. Die Subjektposition entsteht über die gezielte Blick- und Raumsteuerung des Protagonisten (Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F).

Die axiale Analyse zeigt: In *drivers license* (2021) und *Alles Gute* (2016) unterstützt die ruhige Kamera den Rückzug, die emotionale Selbstkontrolle und die Verweigerung sexualisierter Fremdzuschreibungen. In *The Door* (2024) und *Blinding Lights* (2020) destabilisiert die unruhige Kameraführung männliche Subjektpositionen und untergräbt ihre visuelle Kontrolle über Sexualität und Raum. In *MONTERO* (2021) und *WAP* (2020) wird die Kamera aktiv als Teil der Selbstermächtigung eingesetzt – Sexualität und Lust bleiben unter der Regie der ProtagonistInnen.

Die Kamera ist in allen Videos kein neutraler Beobachter. Sie gestaltet aktiv mit, wem Macht, Nähe, Sichtbarkeit und Kontrolle zugesprochen werden. Subjektpositionen entstehen nicht nur über Handlung, sondern vor allem über Kameraperspektiven. Die visuelle Technik der Kamera wird damit zu einem zentralen Werkzeug für die Verhandlung von Geschlecht, Sexualität und Macht in den untersuchten Musikvideos.

5.4 Raum, Setting und symbolische Geschlechterordnung

Dieses Kapitel untersucht, wie Räume in Musikvideos Geschlechterbilder, Machtverhältnisse, Begehren und Emotionen visuell strukturieren. Zunächst wird analysiert, wie emotionale Innenräume und gendercodierte Settings Rückzug, Verletzlichkeit und performative Aushandlungen von Geschlecht ermöglichen (5.4.1). Anschließend wird der Raum als Bühne für Status, Kontrolle und sexuelles Begehren untersucht, wobei Macht- und Lustinszenierungen sichtbar werden (5.4.2). Im letzten Abschnitt werden symbolische Architekturen von Macht, Abgrenzung und Intimität betrachtet, die normative Vorstellungen überschreiben oder neu verhandeln (5.4.3). Leitfrage ist, wie Räume im Popdiskurs als aktive Akteure Geschlechterrollen, Machtbeziehungen und Sexualität codieren, verschieben und performativ sichtbar machen.

5.4.1 Emotionale Innenräume und gendercodierte Settings

Die Inszenierung von Räumen in den analysierten Musikvideos dient nicht nur als Kulisse, sondern als zentrales Mittel, um Geschlechterbilder, Sexualität und emotionale Dynamiken sichtbar zu machen. Die Innenräume tragen eine symbolische Codierung und werden aktiv genutzt, um Rückzug, Verletzlichkeit und Sexualitätsverhandlungen auszudrücken. Die axiale Analyse zeigt, dass diese Räume geschlechtlich markiert, aber flexibel und wandelbar sind.

In *drivers license* von Olivia Rodrigo (2021) prägen Schlafzimmer, Auto und verlassene Straßen eine Atmosphäre des Rückzugs und der Melancholie. Die Räume wirken privat, fast hermetisch, und unterstreichen die Kontrolle der Protagonistin über ihre Gefühlswelt. Sexualisierte Zuschreibungen fehlen, was die Verweigerung eines männlichen Begehrensrahmens betont. Der Innenraum wird hier zur Bühne weiblicher Selbstkontrolle und emotionaler Selbstbehauptung (Kodierprotokoll: drivers licence, Anhang A).

In *Alles Gute* von Faber (2016) dominieren ebenfalls intime Settings – Bett, Schminktisch, Umkleieraum. Diese Räume sind nicht neutral, sondern markieren die Grenze zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Der Protagonist erscheint verletzlich, teilweise verborgen oder fragmentiert. Der spätere Drag-Auftritt verschiebt die Codierung der Räume: Was zunächst als Ort männlicher Verwundbarkeit erscheint, wird zum Schauplatz queerer Transformation. Innenräume dienen hier als Schutz- und Experimentierorte, in denen Geschlechtlichkeit performativ neu ausgehandelt wird (Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F).

Auch in *The Door* (2024) wird das Setting stark über Innenräume definiert, etwa den Schachraum oder die dunkle Wohnung. Diese Räume spiegeln den Machtverlust von Teddy

Swims, während die weibliche Figur die visuelle Kontrolle behält. Die gendercodierte Symbolik – das Schachbrett als Spielfeld von Strategie und Kontrolle – macht deutlich, dass Räume hier Machtbeziehungen inszenieren und männliche Dominanz infrage stellen (Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C).

In allen drei Musikvideos werden Innenräume als symbolisch aufgeladene Bühnen genutzt, auf denen Geschlecht und Sexualität nicht starr, sondern fluide und verhandelbar erscheinen. Weibliche Subjekte nutzen die Räume als Schutz- und Rückzugsorte, wobei Sexualität aktiv ausgeblendet oder umgedeutet wird. Männliche Subjekte bewegen sich zwischen Kontrolle, Verlust und sexueller Aushandlung. Die axiale Analyse verdeutlicht: Der Rückzug in den Innenraum ist kein Zeichen von Schwäche, sondern eine Strategie, um Geschlecht und Sexualität außerhalb klassischer Normbilder zu verhandeln. Die Räume sind flexible Arenen, in denen Geschlechterrollen, Machtverhältnisse und Sexualitätsmuster im Popdiskurs sichtbar verschoben und neu erzählt werden.

5.4.2 Räume als Bühne von Status, Begehren und Kontrolle

In den Musikvideos *WAP* von Cardi B und Megan Thee Stallion (2020), *Blinding Lights* von The Weeknd (2020) und *MONTERO* von Lil Nas X (2021) werden Räume aktiv als Bühnen genutzt, um Status, Sexualität, Begehren und Macht zu inszenieren. Die Räume sind dabei keine neutralen Kulissen, sondern performative Flächen, die Geschlechterrollen sichtbar strukturieren.

In *WAP* (2020) dominieren opulente Innenräume – weite Flure, symmetrische Hallen und luxuriöse Poolräume –, die gezielt weibliche Macht und sexuelle Selbstbestimmung inszenieren. Cardi B und Megan Thee Stallion steuern den Raum und die Blickführung aktiv. Die Räume unterliegen ihrer Kontrolle und werden durch ihre Bewegungen, Choreografien und lustvoll inszenierten Objekte wie Schlangen und exotische Tiere sexualisiert. Sexualität wird dabei offen, selbstbewusst und als Mittel weiblicher Lust- und Machtaneignung präsentiert. Die Performerinnen beanspruchen den Raum, um ihre Sexualität sichtbar und unmissverständlich als selbstbestimmtes Begehren zu positionieren (Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B).

In *Blinding Lights* von The Weeknd (2020) steht der urbane Außenraum im Fokus, doch anders als bei *WAP* (2020) wird er zum Ort des Kontrollverlusts. Die Stadt, das Hotel, die leeren Straßen – diese Räume entziehen sich dem Protagonisten. Die rasanten Autofahrten und das nächtliche Umherirren inszenieren emotionale Desorientierung. Sexualität bleibt hier unterschwellig präsent, etwa im verletzten, rastlosen Körper des Protagonisten, der klassisch männliche Souveränität verliert. Der urbane Raum wird zum Symbol der Instabilität – er

destabilisiert nicht nur Status, sondern auch das männliche Selbstbild und dessen erotische Lesbarkeit (Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D).

In *MONTERO* von Lil Nas X (2021) wird Raum zur expliziten Bühne queerer Selbstinszenierung. Lil Nas X bewegt sich durch symbolisch aufgeladene Räume wie Paradies, Gerichtssaal und Hölle, die er aktiv steuert und visuell kontrolliert. Die Pole-Dance-Sequenz in die Hölle wird zum Schauplatz lustvoller Selbstermächtigung – Lil Nas X entscheidet selbst über seinen Körper, sein Begehren und den Zugang zu seiner Sexualität. Auch der Gerichtssaal als Raum sozialer Bewertung wird von ihm umgedeutet. Sexualität wird hier nicht angedeutet, sondern visuell klar im Raum verankert. Der Protagonist schreibt queeres Begehren aktiv in die Raumstruktur ein (Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E).

Die axiale Analyse verdeutlicht: In *WAP* (2020) wird der Raum zur Bühne weiblicher Lust und sexueller Aneignung. In *Blinding Lights* (2020) wird der Raum zum Ort des männlichen Kontrollverlusts. In *MONTERO* (2021) wird der Raum zum Schauplatz queerer Selbstermächtigung und erotischer Selbstbestimmung. Die Räume sind in allen drei Videos keine passiven Hintergründe, sondern zentrale Akteure in der Geschlechter- und Sexualitätsinszenierung. Sie machen sichtbar, wie sich Status, Macht und Begehren im Popdiskurs über Raumverhältnisse aktiv verhandeln und verschieben.

5.4.3 Symbolische Architekturen von Macht, Abgrenzung und Intimität

Die in den untersuchten Musikvideos dargestellten Räume sind keine passiven Kulissen, sondern symbolische Architekturen, die Macht, Sexualität, Intimität und Geschlechterverhältnisse aktiv strukturieren. Die axiale Analyse zeigt: Räume erzeugen Bedeutung – als Orte der Kontrolle, des Rückzugs oder der sexuellen Selbstermächtigung.

In *drivers license* (2021) werden Innenräume – besonders das Auto und das Schlafzimmer – als Schutzräume inszeniert. Olivia Rodrigo steuert diese Räume aktiv, Sexualität wird bewusst ausgeblendet. Die Räume dienen nicht der Begrenzung, sondern der emotionalen Selbstbestimmung, abseits von Sexualskripts und klassischen Genderinszenierungen (Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A).

WAP (2020) nutzt luxuriöse Villen, Poolräume und symmetrische Flure als Bühnen weiblicher Lust und sexueller Selbstermächtigung. Die Performerinnen steuern den Raum lustvoll und ironisch. Sexualität ist hier zentrales Element – sichtbar, selbstbestimmt und bewusst gegen traditionelle male-gaze-Strukturen gerichtet (Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B).

In *The Door* von Teddy Swims (2024) spiegeln sich emotionale Abhängigkeit und Machtverlust in sich schließenden Türen, engen Raumstrukturen und dem Schachbrett. Die Frau kontrolliert Raum, Nähe und Blick, während Teddy zunehmend die Kontrolle verliert. Sexualität wird subtil verhandelt: Die Frau steuert, wann körperliche Annäherung möglich ist – Intimität bleibt ein verwehrtter Zugang (Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C).

In *Blinding Lights* (2020) wird die nächtliche Stadt zur symbolischen Bühne des Kontrollverlusts. Parkhäuser und Straßennetze wirken kalt und unzugänglich, der urbane Raum destabilisiert den Protagonisten. Sexualität bleibt unterschwellig präsent, sichtbar im verletzten, rastlosen Körper, der sich dem klassischen männlichen Begehren entzieht. Status und Kontrolle zerfallen im Raum (Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D).

In *MONTERO* von Lil Nas X (2021) werden überzeichnete symbolische Räume – Paradies, Gerichtssaal, Hölle – queer umgedeutet. Lil Nas X steuert diese Räume aktiv und schreibt Sexualität offensiv in sie ein. Die symbolischen Architekturen dienen als Bühne queerer Lust, Selbstermächtigung und Machtumkehr (Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E).

In *Alles Gute* von Faber (2016) werden einfache Wohnräume und das Badezimmer zu Orten der intimen Selbstverwandlung. Besonders das Badezimmer bietet Schutz für die Drag-Transformation. Sexualität bleibt leise, wird aber über die Annahme des eigenen Körpers und die queere Selbstinszenierung sichtbar. Der Raum ermöglicht stille Selbstermächtigung abseits öffentlicher Bewertung (Kodierprotokoll: *Alles Gute*, Anhang F).

In *The Door* (2024) und *Blinding Lights* (2020) verstärken Räume Kontrollverlust und emotionale Desorientierung. In *drivers license* (2021), *Alles Gute* (2016) und *WAP* (2020) werden Räume als Schutz, Bühne oder performative Lustfläche aktiv angeeignet. In *MONTERO* (2021) werden normative Machtarchitekturen queer und radikal überschrieben. Die axiale Analyse zeigt: Räume begrenzen, schützen oder destabilisieren nicht neutral – sie strukturieren und verhandeln Geschlechter- und Sexualitätsbilder visuell neu und machen sie im Popdiskurs sichtbar und veränderbar.

5.5 Inszenierte Geschlechterverhältnisse und Beziehungskonflikte

Während die vorhergehenden Kapitel die Darstellung von Körpern, Emotionen, Blickregimen und Räumen vorwiegend auf Ebene individueller Inszenierung analysieren, richtet sich der Fokus in diesem Abschnitt auf die Beziehungsebene. Kapitel 5.5 betrachtet Geschlecht als relationales Gefüge und untersucht, wie Interaktionen, Konflikte und Spannungsverhältnisse zwischen Figuren visuell inszeniert werden.

5.5.1 Toxische Beziehungen als visuelles Machtspiel

Das Musikvideo *The Door* von Teddy Swims (2024) inszeniert eine toxische Beziehung nicht über dramatische Auseinandersetzungen, sondern als visuelles Machtspiel, das sich über Raum, Blickführung und symbolische Objekte entfaltet. Im Zentrum steht ein fortwährender Konflikt zwischen Nähe und Abgrenzung, der sich weder emotional noch räumlich auflöst. Die Beziehung bleibt ein Spannungsfeld aus Anziehung, Kontrolle und Ohnmacht. Der männliche Protagonist versucht anfangs, die Beziehung zu steuern – er sucht Blickkontakt, er spricht, er bewegt sich aktiv durch die Räume. Doch die axiale Analyse zeigt, dass seine Handlungsmacht schnell erodiert. Die weibliche Figur bleibt präsent, verweigert jedoch jede verbale Reaktion und kommuniziert stattdessen über Blickentzug, körperliche Distanz und räumliche Dominanz. Sexualität wird dabei nicht offen ausgestellt, sondern subtil über das Spiel von Nähe und Abweisung mitverhandelt: Die Frau entscheidet, wann körperliche Annäherung überhaupt denkbar ist – ihre Distanz wird zur zentralen erotischen Spannung.

Die Raumdynamik verstärkt dieses Machtgefälle. Teddy Swims wird von einem Raum in den nächsten gedrängt, während die Frau scheinbar mühelos die Raumsituation kontrolliert. Besonders das Schachbrett wird zur symbolischen Bühne des Beziehungsgefüges: Die Frau bewegt die Figuren, während Teddy abseits steht – suchend, orientierungslos, ausgeschlossen. Die axialen Codes verdeutlichen: Das Schachbrett ist nicht nur Spielsymbol, sondern steht für emotionale Macht, Begehren und Regiehoheit. Die Frau lenkt nicht nur den Spielverlauf, sondern auch, ob und wann Teddy Zugang zu ihr oder zum Raum erhält. Sexualität bleibt hier ein subtiles, aber wirkmächtiges Moment: Die Frau entzieht sich nicht nur emotional, sondern auch körperlich und bleibt damit ein unerreichbares Begehrensobjekt, dessen Annäherung Teddy nie gelingt. Die axiale Analyse zeigt, dass die toxische Dynamik nicht in lauten Konflikten sichtbar wird, sondern über visuelle Details: sich schließende Türen, symbolisch besetzte Räume, fragmentierte Blicke. Das Esszimmer, ein klassischer Ort des Austauschs, bleibt kalt, die Kommunikation versiegt. Während Teddy sich in warmen, aber zunehmend beengenden Räumen verliert, bleibt die Frau visuell in kühleren, offenen Settings – eine subtile

Visualisierung der wachsenden Distanz. Sexualität wird in diesem Video nicht durch explizite Darstellungen thematisiert, sondern durch das gezielte Entziehen von Nähe und durch das Spiel mit unerreichbarem Begehren emotional wirksam gemacht (Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C).

Insgesamt zeigt *The Door* (2024), dass toxische Beziehungen im Popdiskurs auch als visuelles Machtspiel erzählt werden können. Die Frau steuert den Raum, den Blick und die Regeln, während der Mann erfolglos versucht, Nähe und Kontrolle zurückzugewinnen. Die toxische Struktur liegt nicht in Gewalt oder Aggression, sondern in subtiler, aber konsequenter Machtverschiebung. Die axiale Analyse verdeutlicht, dass das Video die Beziehung als unauflösbares Spannungsfeld inszeniert – ohne Lösung, ohne Versöhnung. Nähe und Distanz, Kontrolle und Ohnmacht bleiben im Wechsel, und genau dieses unaufgelöste Spiel macht die emotionale Schiefelage spürbar.

5.5.2 Schweigen, Asymmetrie und symbolische Kommunikationsformen

In den Musikvideos *drivers license* von Olivia Rodrigo (2021) und *The Door* von Teddy Swims (2024) wird Beziehung nicht über Sprache erzählt, sondern über symbolische Gesten, Blickführung und Raumordnung. Die axiale Analyse zeigt: Schweigen ist kein Mangel an Kommunikation, sondern eine Strategie – ein Mittel, mit dem Machtverhältnisse, emotionale Kontrolle und auch sexuelles Begehren subtil strukturiert werden.

In *drivers license* bleibt Olivia Rodrigo (2021) sprachlos. Ihre Kommunikation beschränkt sich auf Songtext und Körpersprache, während der männliche Gegenpart komplett abwesend bleibt. Seine Unsichtbarkeit verstärkt die symbolische Asymmetrie: Olivia spricht in einen Raum ohne Resonanz. Doch dieses Schweigen ist keine Schwäche. Die Protagonistin kontrolliert, wann sie sich Erinnerungen öffnet und wann sie sich davon abgrenzt. Die Kamera fokussiert sie konsequent, was ihre visuelle Dominanz trotz emotionaler Verletzlichkeit unterstreicht. Die Beziehung wird über Leerräume, wiederkehrende Orte (Auto, Schlafzimmer) und fragmentierte Erinnerungsbilder erzählt. Sexualität bleibt dabei ausgeklammert – ein bewusstes Auslassen, das die Emotionalität in den Vordergrund rückt und sich den klassischen Skripts weiblicher Begehbarkeit verweigert (Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A).

In *The Door* (2024) fungiert Schweigen als aktives Machtmittel. Die Frau steuert Interaktion über Blickachsen, Raumpositionen und Objektmetaphorik, ohne ein Wort zu sprechen. Gegenschnitte bleiben aus, was Teddy zum reagierenden Körper ohne Resonanz macht. Das Schachbrett ersetzt Sprache: Jede Bewegung ist Setzung, Ausschluss und Entscheidung über Nähe. Türen, Raumwechsel und Blickentzug erzeugen eine symbolische Ordnung, in der

Intimität nicht verweigert, sondern kontrolliert entzogen wird. Sexualität erscheint als reguliertes Begehren – sichtbar durch Distanz, nicht durch Körperlichkeit (Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C).

Beide Videos inszenieren Asymmetrie über das Ungesagte. In *drivers license* (2021) bleibt das Schweigen Ausdruck einer nicht beantworteten Emotionalität; in *The Door* (2024) wird es zum Instrument der Dominanz. Kommunikation verläuft über Raum, Objekte und Blick, nicht über Worte. Geschlecht zeigt sich damit als relationales Machtgefüge, das über symbolische Kontrolle und die Organisation von Sichtbarkeit verhandelt wird – still, aber eindeutig.

5.5.3 Beziehungskollisionen ohne Lösung: Geschlecht als visuelle Spannung

In den Musikvideos *The Door* von Teddy Swims (2024) und *MONTERO* von Lil Nas X (2021) werden Beziehungskonflikte inszeniert, die bewusst unaufgelöst bleiben. Diese Beziehungskollisionen entfalten ihre Wirkung nicht durch eine narrative Lösung, sondern durch die visuelle Gestaltung von Spannung, Distanz und Machtverschiebung. Die axiale Analyse zeigt, dass Geschlecht in diesen Videos nicht als stabiler Zustand erzählt wird, sondern als dynamisches Spannungsfeld, das im Beziehungsgeflecht aktiv verhandelt, aber nicht abschließend geklärt wird.

In *The Door* (2024) wird der Beziehungskonflikt zwischen Teddy Swims und der weiblichen Figur als fortlaufendes Spiel um Kontrolle, Zugang und emotionale Abhängigkeit dargestellt. Die Frau bleibt wortlos, steuert den Raum und entscheidet, ob Teddy Zugang zu ihr erhält. Das Schachspiel, die sich schließenden Türen und die Raumwechsel symbolisieren die ständige Bewegung zwischen Nähe und Abgrenzung. Die Beziehung bleibt in einer Kollision gefangen: Teddy strebt nach Verbindung, doch die Frau entzieht sich. Die axiale Kodierung macht deutlich, dass das Geschlechterverhältnis in dieser Konstellation nicht in einer klassischen Auflösung – wie Trennung oder Versöhnung – endet. Die Spannung bleibt visuell bestehen. Das Musikvideo verweigert ein klares Ende und inszeniert Geschlecht als nicht abschließbares Macht- und Beziehungsspiel (Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C).

In *MONTERO* (2021) wird die Beziehungskollision vor allem im Spannungsfeld zwischen Selbstbegehren und Fremdzuschreibung sichtbar. Lil Nas X bewegt sich durch symbolisch aufgeladene Räume – Paradies, Gerichtssaal, Hölle – und begegnet dort immer wieder seiner eigenen Bildprojektion. Die Kollision findet hier nicht mit einer externen Figur statt, sondern innerhalb des eigenen Subjekts. Lil Nas X inszeniert sich gleichzeitig als Objekt und Subjekt des Begehrens. Die axiale Analyse zeigt, dass die Beziehungskollision in *MONTERO* (2021) eine Selbstverhandlung ist: zwischen gesellschaftlicher Ablehnung, queerer

Selbstermächtigung und der Lust, sich selbst zu begehren. Auch hier bleibt die visuelle Spannung bestehen – es gibt keinen abschließenden Ausgleich zwischen den Polen. Das Video endet nicht mit einer klaren Lösung, sondern mit der bewussten Offenheit der Identitäts- und Beziehungsinszenierung (Kodierprotokoll: MONTERO, Anhang E).

Beide Videos verdeutlichen: Beziehungskollisionen müssen im Popdiskurs nicht gelöst werden. Die visuelle Spannung ist kein Übergangszustand, sondern das zentrale Inszenierungsmuster. Geschlecht wird dabei nicht als festgeschrieben, sondern als bewegliche, konflikthafte und permanent verhandelbare Kategorie sichtbar.

5.6 Zusammenfassung der Geschlechterdarstellungen

Kapitel 5.6 beantwortet die Frage, welche übergreifenden Muster, Spannungen und Strategien sich in den Geschlechterdarstellungen der analysierten Musikvideos zeigen und wie diese Darstellungen zwischen Stabilisierung und Verschiebung normativer Ordnung verortet sind. Während die vorherigen Kapitel einzelne Fallanalysen vertieft haben, bündelt dieses Kapitel die zentralen Ergebnisse und verdichtet sie zu vergleichenden Darstellungen. Im Fokus steht nicht die Einzigartigkeit einzelner Videos, sondern die Frage, wie Geschlecht visuell konstruiert, verhandelt und unterlaufen wird – durch Blickführung, Raumgestaltung, Körperinszenierung, Materialität, Beziehungsdynamiken und symbolische Objektwelten. So entsteht ein Gesamtbild der analysierten Musikvideos von Geschlecht und Sexualität im zeitgenössischen Popdiskurs.

5.6.1 Gemeinsame visuelle Strategien in der Darstellung von Geschlecht

Die Analyse der untersuchten Musikvideos zeigt, dass Geschlechterdarstellungen im zeitgenössischen Pop weniger über klassische Narrative, sondern primär über wiederkehrende visuelle Strategien konstruiert werden. Die axiale Auswertung macht deutlich: *Raumgestaltung, Blickführung, Körperinszenierung, Materialität und symbolische Objekte* fungieren als zentrale Mittel zur performativen Darstellung von Geschlecht und Sexualität. Diese Mittel werden nicht starr eingesetzt, sondern flexibel – um normative Geschlechterbilder zu stabilisieren, zu verschieben oder bewusst zu unterlaufen.

Ein zentrales Muster ist die strategische **Blickführung**. In fast allen Videos – ob *drivers license* (2021), *WAP* (2020), *The Door* (2024), *Blinding Lights* (2020), *MONTERO* (2021) oder *Alles Gute* (2016) – fungiert der Blick nicht als neutraler Wahrnehmungsmodus, sondern als machtvolles Gestaltungselement. Weibliche und queere ProtagonistInnen entscheiden selbst, wann sie gesehen werden, wie sie sich inszenieren und wann sie den Blickkontakt verweigern.

Besonders in *WAP* (2020) und *MONTERO* (2021) wird der Blick als Instrument sexueller Selbstermächtigung genutzt – nicht, um dem klassischen male gaze zu dienen, sondern um Begehren nach eigenen Regeln zu formulieren. Die Blickführung wird damit zur visuellen Technik, mit der Sexualskripts aktiv gesteuert oder neu geschrieben werden. Auch **Raumstrukturen** zeigen sich als wiederkehrendes Mittel zur Verhandlung von Geschlecht und sexueller Dynamik. Ob intime Rückzugsorte wie in *drivers license* (2021), symbolisch überformte Machtarchitekturen wie in *The Door* oder queere Bühnenräume wie in *MONTERO* (2021) – Räume sind nie bloß Kulisse, sondern Spiegel emotionaler und geschlechtlicher Positionierung. In *Alles Gute* (2016) wird der Innenraum zur Bühne stiller Transformation; in *WAP* (2020) zum überzeichneten Ort weiblicher Lustinszenierung. In allen Fällen wirken Räume als codierte Systeme, in denen Nähe, Distanz, Dominanz oder Kontrollverlust visuell verhandelt werden – oft auch mit sexuellen Konnotationen. Ein weiteres verbindendes Bildprinzip ist die **Fragmentierung des Körpers**. In *drivers license* (2021), *Blinding Lights* (2020), *The Door* (2024) und *Alles Gute* (2016) wird der Körper nicht als vollständiges Objekt gezeigt, sondern in Ausschnitten – Hände, Nacken, Lippen, Schultern. Diese Fragmentierung unterstützt emotionale Narrative von Trauer, Verletzlichkeit und Kontrollverlust, verweigert zugleich aber auch die vollständige Sexualisierbarkeit. In *WAP* (2020) wird Fragmentierung dagegen zur Inszenierung sexueller Selbstbestimmung: Nahaufnahmen weiblicher Körperpartien sind hier keine Objekte passiven Begehrens, sondern selbstbewusste Mittel der Lustregie.

Materialität tritt ebenfalls als zentrales Unterscheidungsmerkmal geschlechtlicher Performanz auf: Während in *WAP* (2020) Konsumästhetik gezielt überhöht und zur sexuellen Aneignung genutzt wird, verzichten *drivers license* (2021) und *Alles Gute* (2016) vollständig auf Statussymbole. Diese Gegenüberstellung macht deutlich: Popästhetik ist nicht bloß dekorativ, sondern konstitutiv für Genderdarstellungen – Luxus und Anti-Konsum markieren zwei entgegengesetzte Strategien, um sich in oder gegen bestehende Gender- und Sexualitätsnormen zu positionieren. Ein weiterer gemeinsamer Strukturmechanismus ist die **Wiederholung**: Wiederkehrende Räume, symbolische Objekte (Auto, Schachbrett, Spiegel), Bewegungsmuster oder Lichtstimmungen strukturieren die visuelle Erzählung. Diese Wiederholungen erzeugen Orientierung, Stabilität – oder gezielte Irritation. In *MONTERO* (2021) etwa transformiert sich die Bühne mehrfach: Vom Paradies zur Hölle, von Gericht zu Pole-Dance-Stange. In dieser performativen Wiederaufnahme und Umdeutung von Settings wird Geschlecht als fluide, widersprüchliche und nie endgültige Kategorie inszeniert – ebenso wie Sexualität, die sich nicht auf eine stabile Identität reduzieren lässt.

Die untersuchten Musikvideos nutzen ähnliche visuelle Strategien – Blick, Raum, Körper, Materialität, Wiederholung – zur Gestaltung von Geschlechterdarstellungen. Doch deren Ausgestaltung entscheidet über die politische Richtung: Während einige Inszenierungen traditionelle Rollenbilder stabilisieren, nutzen andere dieselben Mittel zur Subversion, Umkodierung oder queeren Selbstermächtigung. So entsteht eine Popästhetik, in der Geschlecht und Sexualität nicht statisch erzählt, sondern permanent verhandelt, performt und hinterfragt werden (Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F; Kodierprotokoll: Blinding Lights, Anhang D; Kodierprotokoll: drivers licence, Anhang A; Kodierprotokoll: MONTERO, Anhang E; Kodierprotokoll: The Door, Anhang C; Kodierprotokoll: WAP, Anhang B).

5.6.2 Geschlechterbilder zwischen Reproduktion und Subversion

Die vergleichende Analyse der Musikvideos zeigt: Geschlechterdarstellungen im zeitgenössischen Pop operieren selten eindeutig normativ oder progressiv – vielmehr überlagern sich reproduktive und subversive Strategien, wodurch ambivalente Bildräume entstehen. Die axiale Auswertung macht deutlich, dass in fast allen Videos klassische Geschlechterbilder aufgerufen werden, nur um im selben Moment gebrochen, unterwandert oder queer überschrieben zu werden. Auch Sexualität wird dabei nicht stabil erzählt, sondern als Spannungsfeld zwischen Begehren, Kontrolle und Lustinszenierung visuell verhandelt.

Besonders deutlich wird diese Dynamik in *WAP* von Cardi B und Megan Thee Stallion (2020). Die hypersexualisierte Darstellung weiblicher Körper, luxuriöse Räume und explizite Konsumcodes scheinen zunächst den male gaze zu bedienen. Doch die Performerinnen inszenieren sich nicht als passive Objekte, sondern als aktive Subjekte sexueller Selbstbestimmung. Sie steuern den Blick, choreografieren ihre Lustdarstellung und schreiben die heteronormativen Sexualskripts sichtbar um. Die Überzeichnung des Begehrens wird zur Strategie, um sich visuell vom klassischen Blickregime zu emanzipieren – Reproduktion und Subversion gehen hier eine produktive Spannung ein (Kodierprotokoll: WAP, Anhang B).

Blinding Lights von The Weeknd (2020) reproduziert anfangs typische Marker hegemonialer Männlichkeit: Statussymbole, Geschwindigkeit, urbane Dominanz. Doch je weiter das Video fortschreitet, desto brüchiger wird diese Fassade. Das schnelle Autofahren, das blutverschmierte Gesicht und die räumliche Orientierungslosigkeit verweisen auf inneren Kontrollverlust. Die männliche Figur kann ihre Position als sexuelles und soziales Subjekt nicht stabil halten. Die Inszenierung reproduziert also bekannte Männlichkeitsmuster – um sie visuell zu entleeren und zu destabilisieren (Kodierprotokoll: Blinding Lights, Anhang D).

In *drivers license* von Olivia Rodrigo (2021) liegt die Subversion subtiler. Das Video bricht mit glamourösen Popästhetiken: Es gibt keine sexualisierte Körperinszenierung, keine konsumästhetische Überhöhung. Stattdessen steht eine introspektive, zurückgezogene weibliche Figur im Zentrum. Zwar bedient das Video auf den ersten Blick ein kulturell vertrautes Skript weiblicher Liebeskummernarrative – die melancholische junge Frau im Auto – doch durch die visuelle Reduktion, das Fragmentieren des Körpers und die Ausblendung von Sexualität entsteht ein Bild, das klassische Skripts gezielt unterläuft: Weiblichkeit wird hier nicht als Objekt des Begehrens inszeniert, sondern als stilles Subjekt emotionaler Autonomie (Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A).

Alles Gute von Faber (2016) positioniert sich klar auf der Seite der Subversion. Der männliche Protagonist verweigert Konsumästhetik, performative Dominanz und heteronormative Geschlechtercodierungen. Besonders in der Drag-Transformation am Ende zeigt sich eine bewusste Öffnung hin zu queerer Selbstverortung – ohne Pathos oder visuelle Überhöhung. Die Transformation bleibt leise, intim, beinahe beiläufig – und durchbricht damit die Erwartungen an queere Sichtbarkeit im Pop. Auch Sexualität wird nicht explizit thematisiert, sondern erscheint als impliziter Teil einer fluiden Körper- und Identitätserfahrung (Kodierprotokoll: *Alles Gute*, Anhang F).

MONTERO von Lil Nas X (2021) kombiniert Reproduktion und Subversion besonders offensiv. Der Künstler bedient sich klassischer Ästhetiken – nackter Körper, Begehren, mythologische Räume – nur um sie queer umzucodieren. Die Pole-Dance-Szene, die erotische Inszenierung mit dem Teufel und die Aneignung von Höllen- und Gerichtsräumen zeigen: Sexualität ist hier nicht heteronormativ fixiert, sondern performativ, provokant und selbstbestimmt. Lil Nas X reinszeniert dominante Machtbilder – um sie queeren, lustvollen Alternativen entgegenzusetzen (Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E).

In allen analysierten Musikvideos wird Geschlecht nicht binär zwischen Reproduktion und Bruch dargestellt. Vielmehr entstehen hybride Bildwelten, in denen Sexualität, Begehren, Raum und Macht simultan stabilisiert und verschoben werden. Die Videos verhandeln Geschlechterbilder nicht als abgeschlossene Identitäten, sondern als performative Prozesse – stets in Bewegung, widersprüchlich und offen für Umdeutung. Genau diese visuelle Gleichzeitigkeit macht den zeitgenössischen Popdiskurs zu einem produktiven Raum der Auseinandersetzung mit Gender und Sexualität.

5.6.3 Vergleichende Spannungsachsen und offene Geschlechterbilder

Die vergleichende Analyse der Musikvideos zeigt, dass sich die dargestellten Geschlechterbilder systematisch entlang wiederkehrender offener Spannungsachsen bewegen. Geschlecht wird dabei nicht als festgeschriebene, binäre Kategorie erzählt, sondern als visuell verhandelbare Größe, die in Bewegung bleibt. Die axiale Auswertung macht deutlich: Die Inszenierungen operieren immer wieder zwischen Handlungsmacht und Kontrollverlust, Konsum und Anti-Konsum, Nähe und Distanz sowie Sexualität und deren bewusster Verweigerung.

Eine zentrale Spannungsachse verläuft zwischen Selbstkontrolle und Kontrollverlust. In *WAP* (2020) und *MONTERO* (2021) übernehmen die ProtagonistInnen aktiv die Kontrolle über Blick, Raum und Sexualitätsdarstellung. Sie steuern die Erzählung, inszenieren Lust sichtbar aus einer selbstbestimmten, sexuell aktiven Position und schreiben klassische Sexualskripts um (Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E; Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B).

In *The Door* (2024) und *Blinding Lights* (2020) dagegen verlieren die männlichen Protagonisten zunehmend die Kontrolle über Raum, Beziehung und sich selbst. Männlichkeit wird hier nicht als stabile, dominante Identität gezeigt, sondern als fragil und verletzlich. Die axiale Analyse verdeutlicht, dass Macht und Ohnmacht in der Geschlechterinszenierung flexibel bleiben – und nicht mehr fest an ein bestimmtes Geschlecht gebunden sind (Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D; Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C).

Ein weiteres Spannungsfeld zeigt sich im Umgang mit Konsumästhetik. *WAP* (2020) nutzt Materialität, Luxus und Konsumobjekte als Marker weiblicher Lust und Macht, während *drivers license* (2021) und *Alles Gute* (2016) eine bewusste Anti-Konsum-Ästhetik wählen. Diese Verweigerung konsumtypischer Bildmuster schafft Raum für emotionale Intimität und subtilere Geschlechterverhandlungen. Während in *WAP* (2020) Konsum lustvoll angeeignet und hypersexualisiert wird, dient die Reduktion in *drivers license* (2021) der Distanzierung von klassischen Sexualskripts und der Verweigerung des männlichen Blicks. Die axiale Analyse zeigt: Ob über Konsum oder dessen Abwesenheit – Materialität bleibt ein zentrales Mittel zur Geschlechter- und Sexualitätsinszenierung (Kodierprotokoll: *Alles Gute*, Anhang F; Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A; Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B).

Auch Raum- und Blickführung strukturieren die Spannungsachsen. In *WAP* (2020) und *MONTERO* (2021) werden Räume gezielt gestaltet und sexuell aufgeladen: Die ProtagonistInnen kontrollieren, wie Lust, Begehren und Selbstinszenierung visuell zugänglich sind. In *The Door* (2024) und *Blinding Lights* (2020) verlieren die männlichen Protagonisten

dagegen die räumliche Kontrolle – ihre Körper geraten buchstäblich in symbolische Enge oder visuelle Desorientierung. Die Blickführung übernimmt hier die Rolle eines Machtreglers: Wer den Blick steuert, kontrolliert auch das Sexualskript und die Geschlechterwahrnehmung (Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D; Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E; Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C; Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B).

In der Beziehungsinszenierung zeigen sich weitere Spannungsfelder. In *drivers license* (2021) und *The Door* (2024) bleiben Beziehungen visuell asymmetrisch, von Distanz, Schweigen und emotionaler Unerreichbarkeit geprägt. Die ProtagonistInnen verhandeln Nähe und Abgrenzung nicht durch klare Auflösungen, sondern durch symbolische Räume, Blickverweigerung und visuelle Fragmentierung. In *MONTERO* (2021) verschiebt sich die Beziehungskollision ins Innere: Hier wird der Konflikt zwischen gesellschaftlichen Zuschreibungen und queerer Selbstinszenierung als Lust- und Machtspiel auf der eigenen Körperbühne ausgetragen. Sexualität ist dabei explizit, queer codiert und entzieht sich konsequent heteronormativen Skripten (Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A; Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E; Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C).

Die axiale Analyse macht deutlich: Geschlechterdarstellungen in den untersuchten Musikvideos folgen keiner eindeutigen Linie, sondern entfalten sich entlang dynamischer Spannungsachsen, die bewusst offenbleiben. Konsum und Anti-Konsum, Kontrolle und Kontrollverlust, Nähe und Distanz, Sexualität und Verweigerung – all diese Gegensätze sind nicht auflösbar, sondern strukturieren die visuelle Erzählung als stabile Spannung. Geschlecht wird nicht fixiert, sondern als fluide, performative und situative Kategorie sichtbar gemacht. Die Musikvideos lassen Deutungsräume bewusst offen und fordern die ZuschauerInnen auf, sich innerhalb dieser Spannungsfelder selbst zu positionieren.

6 Diskussion der Ergebnisse

Im folgenden Kapitel werden die im vorhergehenden Kapitel dargestellten empirischen Ergebnisse in Beziehung zu den theoretischen Grundlagen dieser Arbeit gesetzt. Während Kapitel 5 eine deskriptive und analytische Darstellung der zentralen Befunde der visuellen Analyse bot, erfolgt nun ihre Einordnung in die theoretischen Konzepte von Judith Butler, Stuart Hall sowie Simon & Gagnon. Ziel dieses Kapitels ist es, die empirischen Beobachtungen mit den theoretischen Perspektiven der Performativität, Repräsentation und Sexualskripts zu verknüpfen und daraus ein vertieftes Verständnis der dargestellten Geschlechterbilder in Musikvideos zu gewinnen.

Die Diskussion ist in mehrere Unterkapitel gegliedert: Zunächst werden die Ergebnisse im Lichte der theoretischen Ansätze interpretiert (6.1), wobei gezeigt wird, wie die visuellen Muster der Musikvideos performative Prozesse der Geschlechterkonstruktion (Butler), kulturelle Kodierungen von Geschlecht (Hall) und normative Skripte von Sexualität (Simon & Gagnon) sichtbar machen. Anschließend erfolgt ein Vergleich mit dem bisherigen Forschungsstand (6.2), um Übereinstimmungen, Erweiterungen und Abweichungen zu identifizieren. Darauf aufbauend wird die gesellschaftliche Relevanz der Ergebnisse diskutiert (6.3), bevor in einer abschließenden Synthese (6.4) die theoretischen und empirischen Erkenntnisse zusammengeführt werden.

Dass die theoretische Einordnung in einem eigenständigen Kapitel erfolgt und nicht bereits im Rahmen der Ergebnisdarstellung integriert wurde, ist bewusst so angelegt. Die Trennung dient der methodischen Transparenz und der logischen Nachvollziehbarkeit des Forschungsprozesses: Kapitel 5 konzentriert sich ausschließlich auf die empirische Darstellung der visuellen Darstellungen, um den induktiven Charakter der Visuellen Grounded Theory zu wahren. Erst nachdem diese Ergebnisse aus dem Material heraus entwickelt wurden, erfolgt nun in Kapitel 6 ihre theoretische Rückbindung und Interpretation. Auf diese Weise bleibt die Analyse offen für unerwartete Befunde und verhindert eine vorschnelle theoretische Überformung der Daten. Damit erfüllt das Kapitel *Diskussion der Ergebnisse* die Funktion, Empirie und Theorie systematisch miteinander zu verschränken und die übergeordnete Forschungsfrage im Lichte beider Ebenen abschließend zu beantworten.

6.1 Theoretische Einordnung und Interpretation der Ergebnisse

Die in Kapitel 5 dargestellten Analysen der Musikvideos verdeutlichen, dass Geschlechterdarstellungen im Medium nicht als statische Abbildungen zu begreifen sind, sondern als dynamische Prozesse, die in einem komplexen Zusammenspiel aus Körperpraktiken, visuellen Codes und sozialen Erwartungen hervorgebracht werden. Um diese Ergebnisse angemessen zu deuten, ist eine theoretische Verortung notwendig, die verschiedene Dimensionen geschlechtlicher Konstruktion berücksichtigt.

Drei Konzepte bilden hierfür die Grundlage: Erstens die Performativitätstheorie von Judith Butler (1990, 1993, 2004), die Geschlecht als Effekt wiederholter Handlungen und Regulierungsnormen begreift. Zweitens Stuart Halls (1997) Ansatz der Repräsentation, der aufzeigt, wie Bedeutung über kulturelle Zeichen, Bilder und Codes hergestellt und stabilisiert wird. Drittens die Skript-Theorie von Simon & Gagnon (1986), die Geschlecht und Sexualität als durch soziale Drehbücher strukturierte Handlungsmuster versteht.

Die Kombination dieser theoretischen Zugänge ermöglicht eine mehrdimensionale Interpretation der Ergebnisse: Während Butler erklärt, wie Subjektivität durch performative Akte erzeugt wird (6.1.1), zeigt Hall, wie diese Akte in kulturelle Bedeutungsordnungen eingebettet sind (6.1.2), und Simon & Gagnon veranschaulichen, welche Skripte von Begehren und Körperlichkeit dabei reproduziert oder transformiert werden (6.1.3). Abschließend wird im letzten Kapitel (6.1.4) ein Versuch unternommen, die drei theoretischen Perspektiven in einem integrativen Modell darzustellen.

Auf dieser Basis versteht sich das folgende Kapitel als Versuch, die empirischen Ergebnisse in einen breiteren theoretischen Rahmen einzubetten und sichtbar zu machen, wie Musikvideos nicht nur Ausdruck individueller Kreativität, sondern auch Schauplätze der gesellschaftlichen Aushandlung von Geschlecht sind.

6.1.1 Performativität und Subjektivierung in Musikvideos (Judith Butler)

Judith Butler (1990, 1993, 2004) begreift Geschlecht nicht als inneres Wesen oder natürliche Identität, sondern als Ergebnis von performativen Akten, die sich nur scheinbar zu einer kohärenten Person verdichten. Die Vorstellung eines stabilen Subjekts geht ihrer Theorie zufolge aus einer Form von Regulierungsnormen hervor, die kulturell vorgeben, welche Körper als „lesbar“ gelten – und welche nicht. Diese Normen wirken nicht bloß äußerlich, sondern formen die Subjekte von innen heraus: Ein Individuum wird erst zum Subjekt, wenn es sich

unterwirft. Subjektivierung ist daher immer doppeldeutig – sie bedeutet sowohl Unterwerfung als auch eine Form von Möglichkeitsbedingung von Handeln (Butler, 1990, 1993, 2004).

Die analysierten Musikvideos zeigen diese Ambivalenz in unterschiedlichen Formen: In *WAP* von Cardi B und Megan Thee Stallion (2020) wird Weiblichkeit durch eine Überfülle an sexualisierten Körpergesten, Kameraführung und knappen Outfits inszeniert. Auf den ersten Blick erscheint dies als Reproduktion des bekannten „male gaze“. Doch im Sinne Butlers lässt sich diese Inszenierung als eine parodische Überschreitung der Norm lesen. Die hyperbolische Wiederholung hegemonialer Weiblichkeitscodes – übertriebene Posen, aufreizende Körperposen – legt die Konstruiertheit dieser Codes offen und kehrt die Blickordnung um: Nicht mehr das Publikum besitzt den Blick, sondern die Performerinnen inszenieren sich als Subjekte, die den Blick beherrschen. Diese bedeutungsverschiebende Strategie entspricht Butlers Auffassung, dass Subversion nicht außerhalb von Normen stattfindet, sondern durch die Überaffirmation derselben (Butler, 1993, 2004; Kodierprotokoll: WAP, Anhang B). Eine andere Form der normativen Wiederholung zeigt sich in *drivers license* von Olivia Rodrigo (2021). Hier erfolgt keine spektakuläre Performance von Weiblichkeit, sondern eine stille, introspektive Inszenierung. Die weibliche Figur erscheint verletzlich, zurückgezogen, in emotionaler Starre – und gerade dadurch zitiert sie traditionelle Skripte von Weiblichkeit als passiv und leidend. Doch auch diese Passivität ist nicht Ausdruck eines inneren Zustands, sondern eine performative Geste: Sie stabilisiert Weiblichkeit durch affektive Zurücknahme. Gleichzeitig lässt sich diese Form von Selbstinszenierung im Butler'schen Sinne als Verweigerungsperformance lesen – eine Subjektivierung durch das bewusste Nicht-Mitspielen in der erwarteten Logik des Begehrens (Butler, 1993, 2004; Kodierprotokoll: drivers licence, Anhang A).

Blinding Lights von The Weeknd (2020) und *The Door* von Teddy Swims (2024) hingegen zeigen eine Verschiebung männlicher Performativität. Die Figur des Künstlers The Weeknd (2020) erscheint taumelnd, verletzt, exzessiv – weit entfernt von der klassischen Norm hegemonialer Männlichkeit als rational, kontrolliert und undurchdringlich. Butler betont, dass auch Männlichkeit nur existiert, indem sie immer wieder reproduziert werden muss – sobald die Gesten der Kontrolle ins Wanken geraten, bricht ihre Aura des Natürlichen zusammen. Die in den *Blinding Lights* sichtbaren Kontrollverluste von The Weeknd (2020) lassen sich als Performanzen des Scheiterns lesen, die die Brüchigkeit männlicher Identität offenlegen. Wie auch bei *The Door* von Teddy Swims (2024) wird das Festsitzen in einer toxischen Beziehung als Brüchigkeit mit der männlichen Identität wahrgenommen. Auch hier wird erkennbar, dass die männliche Subjektposition nicht naturgegeben ist, sondern produziert – und damit

veränderbar (Butler, 1990, 2004; Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D; Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C). Noch deutlicher zeigt sich die bedeutungsverschiebende Kraft der Performativität in *MONTERO* von Lil Nas X (2021). Der Protagonist inszeniert seinen Körper bewusst in einer Überblendung religiöser Motive, erotischer Gesten und queerer Ästhetik. Nach Butler (1993) wird Normativität immer dann sichtbar, wenn ihre Grenzen überschritten werden – Drag, queere Inszenierung und parodische Verkörperung fungieren dabei als Übersteigerungen, die den imitierenden Charakter enthüllt. Lil Nas X wiederholt männliche und religiöse Symbole so überzogen, dass sie ihre Selbstverständlichkeit verlieren. Die Figur begehrt, was sie nicht begehren darf – und gerade dadurch wird das Begehren als normativ gesteuert entlarvt (Butler, 1993; Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E). Auch *Alles Gute* von Faber (2016) thematisiert diese Bedeutungsverschiebung: Die intersektionale Hauptfigur, verkörpert von einem kleinwüchsigen Mann mit Glasauge, bewegt sich zunächst leise, zurückgezogen, nahezu unsichtbar durch den Raum. Sein Körper weicht von der hegemonialen Norm ab – und so wird seine Unauffälligkeit zur performativ erzwungenen Anpassung. Nach Butler (2004) entsteht Subjektivität dort, wo der Körper den Normen gehorcht, um anerkannt werden zu können. Doch gegen Ende des Videos erfolgt eine radikale Wendung: Der Protagonist verwandelt sich in eine Drag Queen, tanzt, posiert, lebt eine expressive Körperlichkeit aus. Dieser Moment ist im Butler'schen Sinne eine Resignifikation der Norm, also eine Bedeutungsverschiebung: Der Körper weigert sich, im Rahmen der ihm zugeschriebenen Lesbarkeit zu verbleiben. Drag ist hier nicht bloß Performance, sondern ein existentieller Akt der Subjektwerdung durch Überbietung der Norm. Die Figur wird nicht „jemand anderes“, sondern zeigt, dass das Selbst schon zuvor ein Effekt normativer Zuschreibungen war. Erst im Akt der Parodie wird sichtbar, dass auch die vermeintlich „echte“ Identität zuvor performativ hergestellt war (Butler, 2004; Kodierprotokoll: *Alles Gute*, Anhang F).

Diese aufgeführten Musikvideos verdeutlichen gemeinsam die zentrale Einsicht Butlers: Geschlecht ist kein Sein, sondern ein Werden – ein ständiger Prozess der Wiederholung und Verschiebung. Subjektivierung erfolgt durch die Unterwerfung unter Normen, doch gerade diese Unterwerfung eröffnet Spielräume für Abweichung. In den analysierten Musikvideos wird Geschlecht nicht abgebildet, sondern produziert: mal affirmativ, mal überzeichnend, mal verweigernd, mal rebellisch. Doch in jedem Fall bleibt sichtbar, dass die Stabilität von Geschlecht nur durch performative Akte erzeugt wird – und dass jede Wiederholung zugleich die Möglichkeit ihrer Veränderung in sich trägt. Damit erweisen sich die visuellen

Inszenierungen nicht nur als Spiegel gesellschaftlicher Geschlechternormen, sondern als Schauplätze ihrer fortlaufenden Aushandlung im Sinne Butlers Theorie (Butler, 1990, 2004).

Über die Einzelbeispiele hinaus lässt sich im Vergleich der analysierten Videos erkennen, dass die performativen Modi, in denen Geschlecht hergestellt wird, nicht homogen sind. Vielmehr lassen sich – im Anschluss an Butler – mindestens drei unterschiedliche Strategien der Zitation und Subjektivierung unterscheiden: (1) *hyperaffirmative Performativität*, (2) *affektiv-fragile Performativität* und (3) *resignifikative Transformationsperformativität*. Diese Typologie ist keine willkürliche Einteilung, sondern ergibt sich aus der Weise, wie die Körper im Material an Regulierungsnormen gebunden sind – und wie sie sich innerhalb dieser Normen positionieren (Butler, 1990, 2004). *Hyperaffirmative Performativität* (1) zeigt sich vor allem in WAP, wo Weiblichkeit nicht nur reproduziert, sondern übererfüllt wird. Butler (1990, 2994) betont, dass Normen erst dann sichtbar werden, wenn sie überbetont oder gebrochen werden. Die Überaffirmation erotischer Posen und Gesten führt dazu, dass Weiblichkeit nicht mehr als „natürlicher Ausdruck“, sondern als gemachte Rolle erkennbar wird. Hier wird das Prinzip der Zitation – also der permanente Verweis auf kulturelle Codes – gerade dadurch offengelegt, dass es ins Extreme getrieben wird. Die Künstlerinnen verkörpern Weiblichkeit nicht, sie zitieren sie so laut, dass sie entlarvt wird. In dieser Hinsicht ist ihre Performativität nicht nur eine Form von Empowerment, sondern auch eine analytische Geste über Geschlechternormativität selbst (Butler, 1990, 2004; Kodierprotokoll: WAP, Anhang B). Demgegenüber steht *affektiv-fragile Performativität* (2) sichtbar in *drivers license* von Olivia Rodrigo (2021) und *Blinding Lights* von The Weeknd (2020). Hier wird Geschlecht nicht durch spektakuläre Präsenz, sondern durch Emotion und Verletzlichkeit inszeniert. Butler (2004) weist darauf hin, dass Subjektivierung nicht nur über Sichtbarkeit, sondern auch über Verletzbarkeit erfolgt: Nur wer als verletzlich anerkannt wird, kann als Subjekt gelten. Wenn Olivia Rodrigo (2021) Trauer und Passivität verkörpert, zitiert sie traditionelle Weiblichkeitsnormen, doch gerade in dieser Wiederholung liegt auch eine subtile Form von Resistenz – Nicht-Tätigkeit als performative Entscheidung gegen die Norm des permanenten Begehrens. Ähnlich verkehrt The Weeknd (2020) die Logik hegemonialer Männlichkeit: Statt Kontrolle zeigt er Kontrollverlust. Die Norm der Unerschütterlichkeit wird nicht gebrochen, sondern in ihrem Scheitern performiert. Diese Form der Performanz ist nicht spektakulär, sondern brüchig – und genau dadurch subversiv (Butler, 2004; Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D; Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A). Die dritte Kategorie, *resignifikative Transformationsperformativität* (3) manifestiert sich in *MONTERO* von Lil Nas X (2021) und *Alles Gute* von Faber (2016). Hier wird Geschlecht nicht über Affirmation oder Zurücknahme hergestellt, sondern durch Transformation. Lil Nas X

(2021) spielt nicht nur mit Symbolen, er besetzt sie neu: Der männliche Körper wird gleichzeitig erotisch, religiös und dämonisch inszeniert, wodurch er sich jeder eindeutigen Normierung entzieht. Und in *Alles Gute* (2016) führt die Drag-Transformation des Protagonisten nicht lediglich zur Sichtbarkeit eines „anderen“ Körpers, sondern zur Enthüllung, dass auch der zuvor „stille“ Körper bereits performativ konditioniert war. Mithilfe Butler (1993) kann Drag als „hyperbolische Imitation“ beschrieben werden, die durch Übersteigerung die Imitation sichtbar macht, die jeder Geschlechteridentität zugrunde liegt. Genau dies geschieht im Moment der Verwandlung – nicht: „Jetzt wird eine Rolle gespielt“, sondern: „Jetzt wird sichtbar, dass auch zuvor eine Rolle gespielt wurde.“ Transformation ist hier nicht Maskerade, sondern Entnaturalisierung (Butler, 1993, 2004; Kodierprotokoll: *Alles Gute*, Anhang F; Kodierprotokoll: MONTERO, Anhang E).

Diese drei Modi – Affirmation (1), Verletzlichkeit (2), Transformation (3) – spiegeln unterschiedliche Weisen wider, wie Subjektivierung bei Butler zu denken ist: Nicht als freier Akt der Selbstbestimmung, sondern als situierte Bewegung innerhalb der Norm. Manche Inszenierungen bewegen sich nah an der Norm, manche an ihrer Grenze, manche überschreiten sie. Doch gemeinsam ist ihnen, dass sie Geschlecht als fortlaufende Praxis sichtbar machen, nicht als Zustand. Die Musikvideos fungieren somit als Labor performativer Aushandlung: Sie zeigen, dass Subjekte nicht sind, sondern werden – in permanenter Wiederholung, Verschiebung und Neuverkörperung.

6.1.2 Repräsentation und kulturelle Kodierung in Musikvideos (Stuart Hall)

Während Butler die Frage stellt, wie Subjektivität durch die verkörperte Wiederholung normativer Akte erzeugt wird, rückt Hall (1997b) einen anderen, aber komplementären Aspekt in den Vordergrund: Nicht nur *was* verkörpert wird, ist entscheidend – sondern *wie* diese Verkörperung sichtbar gemacht und kulturell lesbar wird. Performative Akte allein besitzen keine Bedeutung an sich; sie gewinnen erst Bedeutung, indem sie in Zeichen übersetzt, codiert und in zirkulierenden kulturellen Bildern stabilisiert oder verschoben werden. Laut Hall können diese Prozesse als kulturelle Bedeutungsarbeit verstanden werden. D. h. Kultur produziert keine Abbilder einer bereits bestehenden Realität, sondern stellt Bedeutungen aktiv her, indem sie bestimmte Bilder, Symbole und Narrative auswählt, ordnet und mit Lesarten versieht (Hall, 1997b). Damit verschiebt sich der Fokus von der performenden Körperpraxis (Butler) zur semiotischen und diskursiven Ebene der Sichtbarkeit (Hall). Wo Butler fragt: *Wie wird Geschlecht gemacht?*, setzt Hall nach: *Wie wird dieses Getane lesbar gemacht?* Oder anders formuliert: Performativität erzeugt Handlungen, Repräsentation erzeugt Bedeutung. Die in den

Videos beobachteten Inszenierungen – ob hyperaffirmativ, verletzlich oder transformativ – wären ohne die ästhetischen und symbolischen Codes der Popkultur nicht als „feminin“, „maskulin“ oder „queer“ erkennbar. Erst die Verknüpfung von Körper und Zeichen, von Pose und Kameraperspektive, von Gestik und visuellen Metaphern, lässt eine geschlechtliche Position hervortreten (Butler, 1993, 2004; Hall, 1997b). In diesem Sinne bildet Hall die notwendige zweite Ebene der Diskussion: Wenn Butler erklärt, wie Geschlecht hervorgebracht wird, zeigt Hall, wie diese Hervorbringungen in kulturelle Bedeutungssysteme eingelagert und damit sozial wirksam werden. Im Kapitel (6.1.2) *Repräsentation und kulturelle Kodierung in Musikvideos* wendet sich daher der Frage zu, welche Zeichen, Symbole und Codes in den Musikvideos als „natürlich“ erscheinen, welche hegemonialen Bedeutungen sie transportieren – und an welchen Stellen sie gebrochen oder neu gerahmt werden.

Die analysierten Musikvideos greifen dabei auf ikonische visuelle Skripte zurück, die Weiblichkeit, Männlichkeit oder Queerness nicht zufällig, sondern durch klar codierte Bildstrategien markieren. So erscheinen etwa bestimmte Elemente wie luxuriöse Innenräume, High Heels, geschmeidige Kamerafahrten über den Körper (Kodierprotokoll: WAP, Anhang B) als scheinbar „natürliche“ Marker von Weiblichkeit. Ebenso fungieren dunkle Nachtlandschaften, schnelle Bewegung, physische Härte oder emotionale Abschottung (The Weeknd, 2020) als Signifikanten hegemonialer Männlichkeit. Diese Codes erscheinen so vertraut, dass sie nicht mehr als kulturell hergestellt erkannt werden, sondern als natürlich und selbstverständlich gelten – ein Vorgang, den Hall als Prozess der Verfestigung bzw. Selbstverständigung von Repräsentationen beschreibt. Genau hier liegt ihre Macht: Was wie eine neutrale Darstellung wirkt, ist in Wahrheit eine ideologisch strukturierte Bedeutungsordnung (Hall, 1997b). Doch die Musikvideos verhalten sich nicht alle affirmativ zu diesen Codes. An vielen Stellen lässt sich beobachten, wie hegemoniale Bedeutungen zwar zitiert, zugleich aber gebrochen oder verschoben werden. Wenn Lil Nas X religiöse Symbolik mit homoerotischer Ästhetik verbindet (Kodierprotokoll: MONTERO, Anhang E) oder wenn Faber eine scheinbar „ruhige“ Körperpräsenz in eine Drag-Geste verwandelt (Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F), dann wird sichtbar, dass auch kulturelle Codes nicht feststehen, sondern verhandelbar sind. Repräsentation ist damit nicht nur Spiegel, sondern Arena der Bedeutungsproduktion – sie kann stabilisieren oder irritieren, naturalisieren oder dekonstruieren (Hall, 1997b).

In den analysierten Musikvideos lassen sich auf Grundlage von Halls Konzept der Repräsentation drei zentrale Bildsemantiken identifizieren, die jeweils spezifische Bedeutungsordnungen von Geschlecht reproduzieren oder transformieren: (1) *Ästhetiken der*

Verführung, (2) *Ästhetiken der Distanz oder Verwundbarkeit* sowie (3) *Ästhetiken der Transformation und Bedeutungsverschiebung* (Hall, 1997b).

Die *Ästhetik der Verführung* (1) zeigt sich besonders deutlich in *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020), wo Weiblichkeit durch stark codierte visuelle Elemente markiert wird: glänzende Oberflächen, ornamentale Innenräume, choreografierte Körperbewegungen, Nahaufnahmen spezifischer Körperpartien. Hall zufolge wirken solche Symbolsysteme nicht neutral, sondern können als Weiblichkeitscodes verstanden werden, die tief in der kulturellen Ikonografie verankert sind. Dabei ist jedoch anzuführen, dass die Repräsentation hier nicht ausschließlich hegemonial bleibt: Die Kontrolle über Kamera, Blick und Körper wird umgekehrt. Während klassische Darstellungen weiblicher Sexualität im Popkulturkontext häufig auf Objektifizierung beruhen, wird hier der Blick selbst zum Gegenstand der Aneignung. Die Performerinnen repräsentieren sich nicht für den Blick des Anderen, sondern gegen ihn – und kodieren ihre Darstellung nicht als passives Angebot, sondern als performative Geste der Selbstbestimmung. Hall würde hier von einer Umkodierung des Bildfeldes sprechen, bei dem das Repräsentationsschema erhalten bleibt, aber die Bedeutung verschoben wird (Hall, 1997b; Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B). Eine zweite Bildsemantik – *Ästhetiken der Distanz und Verwundbarkeit* – zeigt sich etwa in *drivers license* (Rodrigo, 2021) und *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020). Die Darstellung von Einsamkeit, nächtlichen Fahrten, diffusen Lichtquellen und verlangsamten Bewegungen markiert Emotion und Innerlichkeit als zentrale BedeutungsCodes. Hall (1997) betont, dass Repräsentation nicht nur durch sichtbare Symbole funktioniert, sondern auch durch Affektstrukturen, die visuell vermittelt werden. Hier zeigt sich, wie Geschlecht durch rhythmische, räumliche und cinematografische Zeichen kommuniziert wird. Während Weiblichkeit in *drivers license* (Rodrigo, 2021) durch melancholische Ruhe codiert wird, erscheint Männlichkeit in *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020) als eine Form von emotionaler Dissoziation, die nur in Ausbrüchen sichtbar wird. Beide Darstellungen stabilisieren jeweils bekannte kulturelle Erzählungen – die leidende Frau, der verlorene Mann – und zugleich legen sie deren Fragilität offen. Die Repräsentation bleibt ambivalent: Sie wiederholt ein Muster, macht aber zugleich dessen Skript sichtbar (Hall, 1997b; Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D; Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A). Die dritte Semantik – *Ästhetiken der Transformation* – zeigt sich besonders stark in *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) und *Alles Gute* (Faber, 2016). Hier wird Repräsentation zum bewussten Akt der Umkodierung sozialer Bedeutungen. Lil Nas X (2021) überschreibt religiöse Ikonografie mit queerer Körperlichkeit, verschmilzt sakrale Bildsprache mit erotischer Selbstinszenierung. Hall würde diesen Vorgang als Rekodierung bezeichnen – die Zeichen bleiben dieselben, doch ihre

Bedeutung wird radikal verschoben. Ähnlich verhält es sich bei *Alles Gute* (Faber, 2016): Die Figur ist zunächst in eine Bildlogik eingeschrieben, die den beeinträchtigten Körper mit Unsichtbarkeit und Zurückhaltung assoziiert. Erst durch die Drag-Transformation erfolgt ein Bruch mit dieser Repräsentationslogik: Der Körper, der zuvor als „abweichend“ dezentralisiert wurde, wird nun zum Zentrum visueller Macht. Repräsentation funktioniert hier nicht nur als Spiegel, sondern als Werkzeug der Neubesetzung sozialer Bedeutung (Hall, 1997b; Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F; Kodierprotokoll: MONTERO, Anhang E).

Diese drei Semantiken verdeutlichen, dass Repräsentation im Sinne Halls stets zwischen Naturalisation und Bedeutungsverschiebung oszilliert. Manche Bilder wirken „selbstverständlich“, weil sie tief in kulturellen Mustern verankert sind. Andere irritieren, weil sie bekannte Codes neu besetzen. Doch in beiden Fällen wird deutlich: Geschlecht existiert nicht vor seiner Darstellung – es entsteht im Akt der Kodierung. Damit leisten die Musikvideos nicht nur Unterhaltung, sondern fungieren als diskursive Räume, in denen Geschlecht verhandelt, bestätigt oder infrage gestellt wird (Hall, 1997b).

6.1.3 Sexuelle Skripte in Musikvideos (Simon & Gagnon)

Während Hall (1997) somit aufzeigt, wie Bedeutungen durch visuelle und symbolische Codes erzeugt werden, stellt sich im nächsten Schritt die Frage, welche sozialen Handlungsmuster diesen Darstellungen zugrunde liegen. Repräsentationen funktionieren nicht nur über sichtbare Zeichen, sondern auch über implizite Erwartungen an Verhalten, Begehren und Rollenpositionen, die dem Publikum bereits eingeschrieben sind. Genau hier setzt die Skript Theory von Simon & Gagnon (1986) an: Sie betrachtet Geschlecht nicht nur als Bild oder Körperdarstellung, sondern als „kulturelles Drehbuch“, das vorgibt, *wie* Menschen in bestimmten Situationen zu handeln, zu fühlen und zu reagieren haben (Hall, 1997b; Simon & Gagnon, 1986).

Wenn Performativität nach Butler (1990, 2004) die Ebene des Tuns, und Repräsentation nach Hall (1997) die Ebene des Zeigens adressiert, dann fokussiert die Skript-Theorie (1986) auf die Ebene des sozial Erwartbaren. Sie fragt: Welche Rollen werden in den Videos nicht nur inszeniert, sondern als plausibel oder „richtig“ markiert? Welche Skripte von Intimität, Begehren oder Geschlechterinteraktion werden reproduziert – und wo werden sie bewusst umgeschrieben? Damit verschiebt sich die Perspektive erneut: Von der Sichtbarkeit der Bilder (Hall) hin zur Logik der Handlungen (Simon & Gagnon). Der folgende Abschnitt widmet sich daher der Analyse der in den Videos wirksamen Geschlechterskripte – und untersucht,

inwiefern sie tradierte Rollenerwartungen bestätigen oder unterlaufen (Simon & Gagnon, 1986).

Die Skript-Theorie von Simon & Gagnon (1986) bietet ein Instrumentarium, um die in den analysierten Musikvideos beobachteten Geschlechterperformanzen nicht nur als Ausdruck individueller Kreativität oder ästhetischer Stilmittel zu verstehen, sondern als Teil sozial organisierter Handlungsmuster. Simon & Gagnon argumentieren, dass Sexualität – und damit auch Geschlecht und Begehren – nicht als innerpsychische Wahrheit oder biologische Konstante zu betrachten ist, sondern als sozial erlerntes Handlungssystem, das sich in Form von kulturellen Drehbüchern manifestiert. Diese Skripte legen fest, wer begehren darf, wie Körper zu erscheinen haben und welche Formen von Intimität oder Sichtbarkeit als legitim gelten. Entscheidend ist, dass diese Skripte nicht zufällig entstehen: Sie strukturieren sich auf drei Ebenen – *Kulturelle Szenarien*, *Interpersonelle Skripts* und *Intrapsychische Skripts* – und durchziehen damit sowohl gesellschaftliche Makronarrative als auch individuelle Handlungsentscheidungen (Simon & Gagnon, 1986).

Die *Kulturellen Szenarien* bilden die übergeordneten Geschichten, die eine Gesellschaft über Geschlecht und Sexualität erzählt. Dazu zählen etwa die Vorstellung des aktiven männlichen Begehrens und der passiven weiblichen Verfügbarkeit, das Narrativ romantischer Hingabe als weiblicher Erfüllung oder die Idee, dass queere Lust nur in ironischer Brechung existieren dürfe. Die analysierten Musikvideos greifen diese Szenarien auf – doch sie folgen ihnen nicht einheitlich. *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) stellt ein Beispiel für eine radikale Umschrift dar: Das kulturelle Skript des männlich dominierten Begehrens wird nicht einfach negiert, sondern aggressiv gekapert. Die Künstlerinnen inszenieren sich nicht als Objekte, sondern als Sprecherinnen und Regisseurinnen des Begehrens. Dabei bedienen sie sich bewusst der Bildsprache erotischer Objektifizierung – nackte Haut, choreografierte Posen, Nahaufnahmen des Gesäßes –, allerdings nicht, um sich in das Skript einzufügen, sondern um es zu überzeichnen und umzudrehen. Der Körper bleibt sexualisiert, doch das Begehren verschiebt den Ursprung: Nicht der Blick des Mannes aktiviert die Szene, sondern die Frauen aktivieren ihren eigenen Blick. Im Sinne Simon & Gagnons ist dies eine Neuauthorisierung des Begehrensskripts, bei der die Rollenverteilung nicht aufgehoben, sondern von innen heraus verschoben wird (Kodierprotokoll: *WAP*, Anhang B; Simon & Gagnon, 1986). Kontrastierend dazu operiert *drivers license* (Rodrigo, 2021) auf einem nahezu gegenteiligen Skripttypus: Statt offensiver Sexualität dominiert hier die Melancholie des Wartens, ein klassisches Skript weiblicher Emotionalität. Die Protagonistin erscheint als Figur in einem kulturellen Szenario, das Weiblichkeit über Hingabe, Verlust und Sehnsucht definiert. Doch anders als in

traditionellen Pop-Balladen bleibt das Video nicht bei der Reproduktion dieses Skripts stehen – es überdehnt es. Die Figur verharrt nicht nur im Schmerz, sie brütet in ihm. Anstatt die narrative Auflösung – Versöhnung, neue Liebe, Selbstermächtigung – einzuleiten, verweilt *drivers license* (2021) im Stillstand des Begehrensskripts. Diese Überdehnung entlarvt das Skript als erstarrt, als Rollenangebot, das keine Handlungsmöglichkeit mehr bereithält. Indem das Video das Szenario nicht auflöst, sondern aushält, entsteht eine Störung im Erwartungsfluss: Die ZuschauerInnen erkennen das Muster – und merken zugleich, dass es keine befreiende Fortsetzung bietet (Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A; Simon & Gagnon, 1986). Auch *Blinding Lights* von The Weeknd (2020) zeigt ein Skript der Überdehnung, diesmal im Bereich der männlichen Körperskripte. Das klassische Kulturelle Szenario hegemonialer Männlichkeit – Kontrolle, Souveränität, physische Unversehrtheit – wird hier durch sein Scheitern inszeniert. Der Protagonist taumelt durch nächtliche Straßen, blutig, außer Atem, delirierend. Doch entscheidend ist: Sein Kontrollverlust ist nicht Bruch, sondern performativer Exzess des Skripts. Die Figur versucht, die Pose des Unverwundbaren aufrechtzuerhalten – und je mehr sie scheitert, desto sichtbarer wird das Skript selbst. Simon & Gagnon (1986) zufolge sind Skripte nicht nur durch erfolgreiche Ausführung, sondern auch durch ihr Scheitern erkennbar. Wo Butler den Zusammenbruch der Norm als Möglichkeit der Subversion beschreibt, deutet die Skript-Theorie diesen Zusammenbruch als Aufdeckung der Regieanweisung, die sonst unsichtbar blieb (Kodierprotokoll: *Blinding Lights*, Anhang D; Simon & Gagnon, 1986).

Eine noch radikalere Form der Skriptverschiebung zeigt sich in *MONTERO* (Lil Nas X, 2021). Hier wird das Kulturelle Szenario religiöser Moralität – Sünde, Fall, Bestrafung – nicht abgelehnt, sondern in eine queere Erlösungsgeschichte umgeschrieben. Die ikonischen Bilder des christlichen Jenseits werden nicht parodiert, sondern begehrt. Damit wird das Skript nicht lächerlich gemacht, sondern umgelegt. Der Körper des Protagonisten bewegt sich nicht gegen das Kulturelle Skript, sondern tanzt darin, bis es nicht mehr wiederzuerkennen ist. Dies entspricht exakt dem, was Simon & Gagnon (1986) als Skript-Verschiebung beschreiben: Die Szene bleibt dieselbe, doch die Rollen werden neu verteilt. Das alte Drehbuch wird nicht verbrannt – es wird umcodiert (Kodierprotokoll: *MONTERO*, Anhang E; Simon & Gagnon, 1986).

Schließlich liefert *Alles Gute* von Faber (2016) die deutlichste Manifestation eines intrapsychischen Umschlags in ein neues Interaktionsskript. Die Hauptfigur verkörpert zu Beginn ein Körperskript der Anpassung: Der kleinwüchsige Mann mit Glasauge tritt ruhig auf, weicht Blicken aus, verweigert jede Auffälligkeit. Sein Körper wird nicht gefeiert, sondern

neutralisiert – das Kulturelle Szenario schreibt ihm Unsichtbarkeit als Tugend zu. Doch im Verlauf des Videos wird sichtbar, dass unter dieser Anpassung ein anderes Skript existiert: ein Intrapyschisches Skript des Ausdrucks, der Unangepasstheit, der Exponiertheit. Wenn die Figur sich in einer Drag-Performance offenbart, ist dies kein „Wechsel der Rolle“, sondern ein Auftritt des inneren Skripts an der Oberfläche der Interaktion. Simon & Gagnon (1986) beschreiben genau diesen Moment als Peripetie der Skripttransformation: Ein innerer Wunsch kollidiert mit dem Kulturellen Szenario – und zwingt das soziale Feld, sich mitzubewegen (Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F; Simon & Gagnon, 1986).

Was alle Musikvideos gemeinsam haben, ist die Erkenntnis, dass Skripte nicht nur Handlung strukturieren, sondern durch Handlung verschoben werden. Die Musikvideos zeigen nicht bloß Rollen – sie verhandeln sie in Echtzeit. Manche Skripte werden zementiert (*drivers license*), andere entgleisen (*Blinding Lights*), wieder andere werden aggressiv gekapert (*WAP*), poetisch überschrieben (MONTERO) oder von innen herausgesprengt (*Alles Gute*). Dies verdeutlicht die zentrale Idee Simon & Gagnons: Skripte sind Weder Zwang noch Freiheit – sondern die Zone dazwischen. Sie ermöglichen Handlung, indem sie sie begrenzen; und sie ermöglichen Veränderung, indem sie immer wieder gespielt werden müssen (Simon & Gagnon, 1986).

Damit bildet die Skript Theory einen Übergangspunkt zwischen normativer Strenge und kreativem Eigensinn – und schafft zugleich die Brücke zur Frage, unter welchen Bedingungen solche Verschiebungen als Befreiung gelten dürfen, oder ob sie sich nur als neue Form der Vermarktung tarnen (Simon & Gagnon, 1986).

Zusammenfassung

Die theoretische Einordnung der Ergebnisse hat gezeigt, dass die analysierten Musikvideos Geschlecht nicht als feste Identitätskategorie darstellen, sondern als laufend verhandelten Prozess. Aus der Perspektive von Butler (1990, 2004) wird Geschlecht primär durch die wiederholte Verkörperung normativer Akte hervorgebracht – und gerade in Momenten der Überaffirmation, des Kontrollverlusts oder der parodischen Überzeichnung sichtbar irritiert. Mit Hall (1997) wird deutlich, dass diese Performanzen nicht isoliert wirken, sondern durch visuelle Codes und symbolische Ordnungen lesbar gemacht werden, die als kulturelle Bedeutungsrahmen fungieren. Die Skript-Theorie nach Simon & Gagnon (1986) schließlich zeigt, dass hinter diesen Darstellungsformen wiedererkennbare Muster des Begehrens und der Körperinszenierung liegen, die zugleich reproduziert, überdehnt oder neu besetzt werden können. In ihrer Gesamtheit deuten die Ergebnisse auf ein Spannungsfeld hin, in dem Stabilisierung und Verschiebung geschlechtlicher Normen nicht getrennt voneinander

aufzutreten, sondern häufig gleichzeitig. Die Videos zeigen weder reine Reproduktion noch reine Subversion, sondern hybride Formen der Skriptverhandlung, in denen Subjektivität als ein Aushandlungsprozess zwischen Anpassung und Aneignung sichtbar wird. Diese Ambivalenz bildet die Grundlage für den folgenden Vergleich mit bestehenden Forschungsarbeiten.

6.1.4 Eigene theoretische Perspektive: Ein integrativer Ansatz zur Analyse von Geschlechterdarstellungen in Musikvideos

Die bisherigen Unterkapitel haben gezeigt, dass die Theorien von Butler (1990, 1993, 2004), Hall (1997) sowie Simon & Gagnon (1986) jeweils spezifische Dimensionen der Geschlechterdarstellung in Musikvideos sichtbar machen. Butlers Konzept der Performativität verweist auf die Herstellung von Subjektivität durch die Wiederholung normativer Akte (Butler, 1990, 1993, 2004); Halls Ansatz der Repräsentation verdeutlicht, wie diese Akte durch visuelle Codes und kulturelle Ordnungen Bedeutung erlangen (Hall, 1997b); und die Skript-Theorie von Simon & Gagnon zeigt, dass hinter diesen Darstellungen tief verwurzelte soziale Drehbücher stehen, die Handlungen strukturieren (Simon & Gagnon, 1986). Dennoch bleibt die Frage offen, wie diese unterschiedlichen Ebenen zusammengedacht werden können, um die gesellschaftliche Relevanz der analysierten Ergebnisse zu erfassen.

Im Folgenden wird daher ein integrativer Ansatz entwickelt, der die drei Perspektiven in Beziehung setzt. Dabei soll gezeigt werden, dass Musikvideos nicht nur performative Räume der Subjektconstitution, nicht nur visuelle Texte der Repräsentation und nicht nur Spiegel sozialer Skripte sind, sondern zugleich Laboratorien hybrider Geschlechterinszenierungen, in denen sich kulturelle Normen bestätigen, überformen oder transformieren.

Verflechtung von Performativität, Repräsentation und Skriptlogik

Zunächst ist zu betonen, dass die drei theoretischen Konzepte keineswegs isoliert nebeneinanderstehen, sondern in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander operieren. Performative Akte (Butler, 1990) – etwa eine Pose, ein Tanzschritt oder eine Geste der Zurückweisung – entfalten ihre gesellschaftliche Wirkung nur, wenn sie repräsentierbar und damit kulturell lesbar sind (Hall, 1997b). Erst durch die Verknüpfung von Körper und Symbolsystem entsteht ein „erkennbares“ Geschlecht. Zugleich sind diese Darstellungen in übergeordnete Skripte eingebettet, die Erwartungen an Begehren, Rollen und Beziehungsmuster formulieren (Simon & Gagnon, 1986).

Anhand der analysierten Musikvideos lässt sich diese Verflechtung exemplarisch illustrieren. In *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) etwa erzeugt die hyperaffirmative

Körperperformance nicht nur eine performative Subjektposition, sondern greift auf visuelle Codes der Übersexualisierung zurück, die im Sinne Halls als Weiblichkeitsmarker kulturell verankert sind. Gleichzeitig wird damit das kulturelle Skript des männlich dominierten Begehrens umgeschrieben: Die Künstlerinnen beanspruchen nicht nur die Rolle des Subjekts, sondern definieren die Spielregeln neu (Hall, 1997b; Kodierprotokoll: WAP, Anhang B; Simon & Gagnon, 1986). In *drivers license* (Rodrigo, 2021) dagegen wird durch die performative Inszenierung von Trauer und Passivität ein klassisches Weiblichkeitsskript zitiert. Die Repräsentation erfolgt hier über visuelle Codes der Einsamkeit – dunkle Straßen, Innenräume, melancholische Farben –, wodurch die affektive Lesart stabilisiert wird. Dennoch entsteht gerade durch die Überdehnung dieses Skripts eine Irritation: Die ZuschauerInnen erkennen die kulturelle Erwartung, ohne dass die narrative Auflösung (neue Liebe, Ermächtigung) eintritt. Performativität, Repräsentation und Skript greifen so ineinander, um sowohl Bestätigung als auch Infragestellung kultureller Normen sichtbar zu machen (Hall, 1997b; Kodierprotokoll: *drivers licence*, Anhang A). Aus dieser Perspektive können Musikvideos als hybride Diskursarenen verstanden werden. Sie verbinden körperliche Performanzen, visuelle Codes und soziale Skripte zu einem Geflecht, das sowohl normative Stabilität als auch Transformation ermöglicht. Butler (2004) weist darauf hin, dass Subjektivierung immer ambivalent ist: Sie bedeutet Unterwerfung unter Normen, eröffnet aber zugleich Spielräume der Subversion. Hall (1997) ergänzt, dass Repräsentationen niemals neutral sind, sondern hegemoniale Bedeutungen stabilisieren oder irritieren. Simon & Gagnon (1986) schließlich machen deutlich, dass Handlungen innerhalb von Drehbüchern stattfinden, die jedoch im Vollzug verschoben oder neu besetzt werden können.

Diese drei Perspektiven zusammengenommen eröffnen den Blick darauf, dass Musikvideos nicht nur passive Spiegelungen gesellschaftlicher Geschlechterbilder sind, sondern aktive Felder kultureller Aushandlung. Sie reproduzieren normative Skripte, transformieren sie aber zugleich in neue Formen, die in den öffentlichen Diskurs zurückwirken. Die starke gesellschaftliche Resonanz auf Videos wie *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) oder *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) zeigt, dass hier kulturelle Konfliktfelder sichtbar werden, die weit über den Unterhaltungswert hinausreichen.

Die eigenständige theoretische Argumentation dieses Kapitels besteht darin, die drei genannten Ansätze in ein integratives Modell zu überführen. Dieses Modell basiert auf der Annahme, dass die Analyse von Geschlechterdarstellungen in Musikvideos mindestens drei analytische Ebenen berücksichtigen muss:

Auf der Performativen Ebene (Butler) wird der Frage nachgegangen *Wie wird Geschlecht durch Körperakte, Gesten und Wiederholungen hervorgebracht?* Die Repräsentative Ebene (Hall) dagegen fokussiert sich auf die Frage *Welche kulturellen Codes und Zeichen lassen diese Performanzen als „männlich“, „weiblich“ oder „queer“ lesbar erscheinen?* Und die Skript-Ebene (Simon & Gagnon) befasst sich damit, *Welche kulturellen Drehbücher von Begehren, Intimität und Rollenverteilung werden dadurch reproduziert, überdehnt oder neu geschrieben?*

Das Besondere dieses Ansatzes liegt in der Verschränkung dieser drei Ebenen: Performanz ohne Repräsentation bleibt unsichtbar, Repräsentation ohne Skript bleibt bedeutungslos, und Skripte ohne performativen Vollzug bleiben abstrakt. Erst die Verbindung ermöglicht eine differenzierte Analyse, die der Komplexität moderner Musikvideos gerecht wird.

Mit diesem integrativen Modell wird in dieser Arbeit versucht, einen Beitrag zur Forschung über Musikvideos und Geschlechterdarstellungen beizutragen, indem sie theoretische Perspektiven zusammenführt, die bislang häufig getrennt angewendet wurden. Während frühere Studien entweder den Fokus auf Objektifizierung (Aubrey & Frisby, 2011), auf die Rolle visueller Codes (Railton & Watson, 2011) oder auf gesellschaftliche Skripte (Simon & Gagnon, 1986) legten, zeigt dieser Ansatz, dass eine umfassende Analyse alle drei Dimensionen berücksichtigen muss. Nur so wird verständlich, warum Musikvideos trotz persistenter Normmuster auch Räume für kreative Verschiebungen und neue Formen der Geschlechterinszenierung eröffnen.

Darüber hinaus macht das Modell sichtbar, dass Musikvideos in besonderer Weise als gesellschaftliche Resonanzkörper fungieren. Ihre visuelle und emotionale Dichte erlaubt es, ambivalente Bedeutungen von Geschlecht nicht nur abzubilden, sondern zugleich zu problematisieren. Sie sind damit Katalysatoren gesellschaftlicher Diskurse, in denen sich normative Stabilität und kulturelle Veränderung gleichermaßen artikulieren.

6.2 Vergleich mit dem Forschungsstand

Die in Kapitel 6.1 herausgearbeiteten Ergebnisse zeigen, dass Geschlechterdarstellungen in den untersuchten Musikvideos weiterhin stark durch normative Skripte von Begehren und Körperlichkeit geprägt sind. Gleichzeitig deuten sie auf eine zunehmende Pluralisierung und Neuverhandlung dieser Skripte hin. Im Vergleich mit dem bestehenden Forschungsstand bestätigt sich damit einerseits die Persistenz zentraler Muster, wie sie in der Medien- und Geschlechterforschung seit den frühen 2000er-Jahren beschrieben wurden (Andsager & Roe, 2003; Aubrey & Frisby, 2011; Connell, 2005). Andererseits offenbaren die Ergebnisse auch Entwicklungen, die über frühere Forschung hinausweisen, etwa in Bezug auf hyperaffirmative Selbstsexualisierung, fragmentierte Männlichkeitsperformanzen oder queere Resignifikationen religiöser und körperlicher Codes (Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F; Kodierprotokoll: Blinding Lights, Anhang D; Kodierprotokoll: drivers licence, Anhang A; Kodierprotokoll: MONTERO, Anhang E; Kodierprotokoll: The Door, Anhang C; Kodierprotokoll: WAP, Anhang B). Im Folgenden werden Parallelen zu bestehenden Studien aufgezeigt, bevor Brüche, Erweiterungen und kontextabhängige Differenzen erläutert werden.

Zentrale Übereinstimmungen bestehen vor allem im Bereich der Objektivierung und Sexualisierung weiblicher Körper. Bereits Wallis (2011) sowie Aubrey & Frisby (2011) zeigten, dass Frauen in Musikvideos signifikant häufiger sexualisiert dargestellt werden – etwa durch provokative Kleidung, suggestive Gesten oder fragmentierende Kameraperspektiven. In der quantitativen Untersuchung von Aubrey & Frisby (2011) etwa trugen 35 % der Frauen provokative Kleidung, gegenüber nur 5 % der Männer; 31 % der Frauen führten sexualisierte Tänze aus, bei Männern hingegen nur 4 %. Auch Andsager & Roe (2003) betonten, dass Männer überproportional als aktive Beobachter oder Kontrollinstanzen erscheinen, während Frauen in dekorative Rollen gedrängt werden (Andsager & Roe, 2003; Aubrey & Frisby, 2011). Diese Muster lassen sich auch in den hier analysierten Videos finden – selbst dann, wenn Künstlerinnen wie Cardi B oder Megan Thee Stallion (2020) in *WAP* durch Lyrics die diskursive Kontrolle beanspruchen. Damit bestätigt sich Gills (2008, 2012) These, dass zeitgenössische Darstellungen weiblicher Sexualität zugleich Elemente von Objektivierung und vermeintlicher Befreiung miteinander verflechten aufweisen: Sie sind sowohl Ausdruck von Empowerment als auch eingebettet in marktförmige Schönheitsnormen. Die in *WAP* (2020) gezeigte hyperaffirmative Inszenierung weiblicher Lust kann somit zugleich als Befreiungsgeste und als visuelle Ökonomisierung gelesen werden (Gill, 2008, 2012; Kodierprotokoll: WAP, Anhang B).

Auch im Bereich der Männlichkeitsdarstellungen bestehen starke Kontinuitäten. Connell (1995) und Connell & Messerschmidt (2005) beschreiben hegemoniale Männlichkeit als Formation von Dominanz, Distanz und physischer Stärke, die durch kulturelle, institutionelle und soziale Dimensionen erweitert werden. Diese Beobachtung wird durch Studien zu Musikvideos bestätigt: Männer werden in Musikvideos häufig als dominante Akteure dargestellt, die Kontrolle über Frauen ausüben und oft in aggressiven Rollen erscheinen (Andsager & Roe, 2003), deren Status oft über Gewalt oder sexuelle Durchsetzungsmacht markiert wird (Kubrin, 2005). *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020) knüpft zunächst daran an, indem The Weeknd (2020) als souverän, unantastbar und cool inszeniert wird. Doch sein anschließender Kontrollverlust verweist auf eine Öffnung: In Anlehnung an Pascoe (2007) lässt sich von hybrider Männlichkeit sprechen – einer Form, die traditionelle Stärke mit Momenten von Verletzlichkeit kombiniert, ohne jedoch die hegemoniale Struktur vollständig aufzubrechen (Pascoe, 2012).

Noch deutlicher wird dieser Bruch im Video *The Door* (Teddy Swims, 2024). Hier steht nicht körperliche Dominanz, sondern emotionale Verletzlichkeit im Zentrum. Der Protagonist wird in einem Setting gezeigt, das stark auf Intimität und innere Zerrissenheit verweist: dunkle Räume, verlangsamte Kamerafahrten und der Fokus auf Mimik und Gestik verdeutlichen, dass Männlichkeit hier nicht über Kontrolle, sondern über das Eingeständnis von Schmerz performt wird (Kodierprotokoll: *The Door*, Anhang C). Damit greift das Video auf eine Darstellung zurück, die sich von den hegemonialen Mustern der Aggression und physischen Unantastbarkeit entfernt. Während Kubrin (2005) Männlichkeit in Hip-Hop-Videos primär mit Gewalt und Dominanz verknüpft, zeigt *The Door* (2024), dass Popvideos alternative Skripte eröffnen können, in denen emotionale Offenheit und Verwundbarkeit nicht als Schwäche, sondern als zentrales Ausdrucksmittel gelten. Dieses Ergebnis entspricht den Beobachtungen von Scheibelhofer et al. (2019), die betonen, dass Männlichkeit zunehmend auch über fürsorgliche, verletzte und queere Ausdrucksformen medial verhandelt wird – wenn auch weiterhin am Rand hegemonialer Darstellungsweisen. *The Door* (2024) verdeutlicht zudem die Relevanz von Butlers Performativitätstheorie (1990, 2004): Auch Männlichkeit ist kein fixierter Wesenskern, sondern wird durch wiederholte Praktiken hervorgebracht. Teddy Swims' Darstellung emotionaler Überforderung zeigt, dass diese Wiederholung nicht auf Dominanz und Stärke fixiert ist, sondern durch alternative Performanzen verschoben werden kann. Damit wird die „hegemoniale Matrix“ nicht vollständig aufgehoben, aber punktuell unterwandert (Connell, 2005).

Deutlichere Differenzen zur bisherigen Forschung ergeben sich dort, wo ältere Studien mit dichotomen Kategorien operierten. Aubrey & Frisby (2011) untersuchten die Darstellung von Frauen in Musikvideos und stellten fest, dass weibliche Passivität häufig durch sexualisierte und dekorative Rollen vermittelt wird, was als Ausdruck kultureller Geschlechterstereotype interpretiert werden kann. Das Video *drivers license* (Rodrigo, 2021) hingegen zeigt, dass selbst scheinbar „passive“ Bildstrategien performativ übersteigert und damit reflexiv gebrochen werden können. Diese Selbstreferenzialität verdeutlicht, dass Weiblichkeit nicht statisch, sondern situativ codiert und überzeichnet werden kann – ein Ergebnis, das an Butlers Performativitätstheorie anschließt (Butler, 1990, 1993).

Ein weiteres Beispiel ist *MONTERO* von Lil Nas X (2021). Railton & Watson (2011) beschrieben queere Repräsentationen noch als marginales Stilmittel. Lil Nas X (2021) dagegen setzt Queerness ins Zentrum der Narration: Die queere Ästhetik ist nicht Beiwerk, sondern Ausgangspunkt des Begehrens. Damit überschreitet das Video ältere Muster und knüpft an neuere Studien zu Diversität und Intersektionalität an, die betonen, dass Popvideos zunehmend alternative Körper- und Identitätsbilder sichtbar machen (Kehrer, 2022).

Während die Studie von Tiggemann & Slater (2013) dass die Internalisierung normativer Schönheitsideale maßgeblich zu Körperbildsorgen beiträgt, zeigen Videos wie *Alles Gute* (Faber, 2016), dass auch Körper jenseits hegemonialer Normen Subjektpositionen einnehmen können (Kodierprotokoll: *Alles Gute*, Anhang F; Tiggemann & Slater, 2013). Allerdings werden diese häufig durch affektive Rahmungen (Melancholie, Ironisierung) oder stilistische Überhöhungen sichtbar gemacht. Diese Beobachtung verweist auf eine Forschungslücke: Wie lassen sich nicht-konforme Körper ästhetisch inszenieren, ohne sofort exotisiert oder romantisiert zu werden? Hier könnte die Arbeit an frühere Diskussionen über die gesellschaftliche Aushandlung von Körpern und deren symbolische Bedeutung anschließen und ein Feld für zukünftige Analysen öffnen (Collins, 2000; Hooks, 1992).

Gill (2007, 2017) hat in Ihren Schriften thematisiert, dass postfeministische Medienkulturen weibliche Selbstinszenierungen häufig als Zeichen von Wahlfreiheit und Empowerment rahmen, während sie zugleich an neoliberale Logiken gebunden bleiben (Gill, 2007b, 2017). In *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) zeigt sich dieses Spannungsfeld exemplarisch: Die Künstlerinnen beanspruchen die visuelle und lyrische Kontrolle, bewegen sich aber innerhalb der Grenzen eines hochgradig sexualisierten, kommerzialisierten Ästhetiksystems. Die Selbstermächtigung ist hier zugleich subversiv und normkonform – ein Paradox, das bereits Gill (2012) als neoliberale Gouvernamentalität beschrieben hat (Gill, 2012).

Die Studie von Wallis (2010) analysierte Musikvideos aus verschiedenen Genres wie Pop, Rock und Hip-Hop, um eine breite Stichprobe zu gewährleisten. Die hier analysierten Musikvideos zeigen dabei, dass sich visuelle Codes auch genreübergreifend verschränken: *drivers license* (Rodrigo, 2021) nutzt die Pathoslogik der Ballade, *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) bereichert sich der Battle-Rhetorik aus dem Hip-Hop, *The Door* (Teddy Swims, 2024) eine intime, balladenhafte Visualität der Verletzlichkeit, *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020) eine Film-noir-ähnliche Ästhetik, *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) mythologische Überhöhungen, und *Alles Gute* (Faber, 2016) eine melancholisch-ironische Stilistik, die nicht-normative Körper ins Zentrum rückt. Trotz dieser Unterschiede bleiben die zugrundeliegenden Fragen vergleichbar: Wer spricht, wer schweigt, wer initiiert, wer entzieht sich? Dies bestätigt Simon & Gagnons (1986) Modell der Sexualskripts: Die Oberfläche wechselt, doch die Handlungsmuster sind stabil – es sei denn, sie werden bewusst sabotiert.

Ein Aspekt, der im Vergleich mit früherer Forschung besonders hervorsteht, betrifft die Wirkungsperspektive. Grabe et al. (2008) haben gezeigt, dass sexualisierte Darstellungen in Musikvideos mit Körperunzufriedenheit und internalisierten Schönheitsnormen korrelieren. Für Männer gilt Ähnliches im Hinblick auf Normen hegemonialer Stärke und emotionale Restriktion (Kistler & Lee, 2009). Dass die hier untersuchten Videos diese Muster teils fortschreiben, teils unterlaufen, verweist darauf, dass Musikvideos nicht nur kulturelle Produkte sind, sondern zugleich soziale Lernorte, in denen normative Skripte stabilisiert oder infrage gestellt werden.

Insgesamt zeigt der Vergleich mit dem Forschungsstand weder eine lineare Bestätigung noch eine klare Gegenbewegung. Vielmehr lassen sich drei Tendenzen festhalten: Erstens bestehen zentrale Objektifizierungs- und Machtstrukturen fort. Zweitens werden sie zunehmend überaffirmiert, verschoben oder narrativ ausgehöhlt. Drittens entstehen neue Zwischenformen, in denen Skripte nicht verschwinden, sondern in Bewegung geraten. Die Ergebnisse sprechen daher für eine Übergangslogik: Geschlecht wird in Musikvideos nicht nur dargestellt, sondern reflektiert, überperformt und resignifiziert – und damit selbst zum Gegenstand kultureller Aushandlung.

6.3 Gesellschaftliche Relevanz der Ergebnisse

Die Ergebnisse dieser Arbeit haben eine gesellschaftliche Bedeutung, weil Musikvideos in hohem Maße an der Konstruktion und Zirkulation von Geschlechterbildern beteiligt sind. Sie wirken nicht nur als Unterhaltungsprodukte, sondern als kulturelle Texte, die Normen, Ideale und soziale Spannungen sichtbar machen. Gerade durch ihre visuelle und emotionale Dichte sind Musikvideos ein wirkungsmächtiger Ort, an dem gesellschaftliche Fragen von Geschlecht, Begehren und Körperlichkeit verhandelt werden (Hall, 1997a; Railton & Watson, 2011).

Die in Kapitel 6.1 analysierten Musikvideos machen deutlich, dass Geschlechterbilder in der Popkultur keineswegs „überwunden“ sind, sondern nach wie vor stark inszeniert werden – jedoch zunehmend in hybriden, reflektierenden oder queeren Formen. Diese Ergebnisse sind gesellschaftlich relevant, weil sie zwei zentrale Einsichten eröffnen:

Auch im Jahr 2020+ bleiben Körperobjektivierung, hegemoniale Männlichkeitsmuster und Schönheitsnormen zentrale Elemente – sichtbar etwa in *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) oder *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020). Diese Wiederholung zeigt, dass Medien nach wie vor maßgeblich an der Stabilisierung von Ungleichheiten beteiligt sind (Aubrey & Frisby, 2011; Connell & Messerschmidt, 2005). Gleichzeitig treten neue Spielarten auf, die frühere Forschung kaum abbildete: hyperaffirmative Selbstsexualisierung bei *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020), queere Re-Signifikationen in *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) verletzliche Männlichkeitsperformanzen in *The Door* (Teddy Swims, 2024), Körper abseits normativer Ästhetiken in *Alles Gute* (Faber, 2016). Diese Verschiebungen tragen dazu bei, alternative Subjektpositionen sichtbar zu machen und gesellschaftliche Möglichkeitsräume zu erweitern.

Die Ergebnisse dieser Arbeit sind damit relevant, weil sie den Übergang zeigen: Musikvideos verharren nicht nur in alten Mustern, sondern sind Orte, an denen neue Ausdrucksformen erprobt werden, die gesellschaftliche Wahrnehmungen von Geschlecht beeinflussen.

Popkulturelle Entwicklungen im Spiegel der Ergebnisse

Die analysierten Videos lassen sich direkt mit aktuellen Strömungen in der Popkultur verknüpfen. Vier Entwicklungen sind hier besonders zentral, die sich in den Musikvideos *WAP* (2020), *The Door* (2024), *MONTERO* (2021) und *Alles Gute* (2016) sichtbar machen:

WAP (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) steht exemplarisch für postfeministische Selbstinszenierungen, in denen weibliche Lust offensiv beansprucht wird. Die Inszenierung weiblicher Lust in postfeministischen Kontexten wird oft als Ausdruck von Selbstermächtigung dargestellt, wobei diese Darstellungen eng mit popfeministischen Diskursen verknüpft sind, die

zunehmend in die Popkultur integriert wurden. Allerdings wird in den Texten kritisch hinterfragt, ob diese Entwicklungen tatsächlich emanzipatorisch sind oder vielmehr bestehende Machtstrukturen reproduzieren, indem sie feministische Errungenschaften in individualistische und konsumorientierte Narrative umwandeln (Gill, 2017; McRobbie, 2009). *The Door* (Teddy Swims, 2024) illustriert eine popkulturelle Tendenz, Männlichkeit nicht nur über Stärke, sondern auch über emotionale Verletzlichkeit zu erzählen. Dies deckt sich mit Debatten um *caring masculinities* (Elliott, 2016) oder *hybride Männlichkeiten* (Bridges & Pascoe, 2014). Damit wird eine kulturelle Öffnung sichtbar: Männer dürfen zunehmend Gefühle zeigen, ohne ihre Subjektposition zu verlieren. Mit *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) wird ein queeres Begehren nicht nur angedeutet, sondern ins Zentrum gestellt. Dies entspricht einem breiten popkulturellen Trend, in dem queere KünstlerInnen im Mainstream sichtbar werden. Die Relevanz besteht darin, dass solche Darstellungen das „Normale“ verschieben: Heterosexualität verliert ihre Selbstverständlichkeit als einzig legitimer Ausdruck (Kehrer, 2022; Lieb, 2018). *Alles Gute* (Faber, 2016) verdeutlicht, dass Körper abseits normativer Idealvorstellungen zunehmend Sichtbarkeit erlangen. Dies steht im Einklang mit der Body-Positivity-Bewegung, die insbesondere auf Social Media an Bedeutung gewonnen hat und dort ein großes Potenzial zeigt, Schönheitsnormen zu erweitern. Relevanz erhält dies durch die verstärkte Sichtbarkeit vielfältiger Körperbilder (Stein et al., 2024). Relevanz erhält dies durch das Potenzial, Schönheitsnormen zu erweitern – auch wenn die Darstellungen im Video zeigen, dass diese Sichtbarkeit oft an stilistische Rahmungen gebunden bleibt (Kodierprotokoll: Alles Gute, Anhang F)

Die Ergebnisse der Analyse sind somit nicht isoliert zu betrachten, sondern lassen sich in einen breiten popkulturellen Wandel einordnen, in dem Diversität, Selbstermächtigung und Reflexivität zentrale Leitmotive geworden sind.

Relevanz von Geschlechterbildern in Musikvideos

Geschlechterbilder in Musikvideos sind hochrelevant, weil sie drei zentrale gesellschaftliche Funktionen erfüllen, die sich in Soziale Orientierung, Kulturelle Normierung und Diskursive Aushandlungen differenzieren lassen:

Durch die soziale Orientierung wird deutlich, dass Musikvideos Einfluss darauf haben können, wie Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ geformt werden. Sie können insbesondere für Jugendliche als Orte der Sozialisierung und des Lernens dienen (Grabe et al., 2008; Zurbriggen et al., 2007). Durch die visuelle Dominanz der Musikvideos werden bestimmte Schönheitsideale, sexuelle Skripte und Beziehungsmuster idealisiert, wobei eine

Kulturelle Normierung geprägt wird. Selbst wenn diese Muster ambivalent sind, wirken sie normierend, indem sie bestimmte Körper, Wünsche oder Begehren sichtbarer machen als andere (Aubrey & Frisby, 2011; Connell & Messerschmidt, 2005). Zugleich können Musikvideos als Arenen verstanden werden, in denen Bedeutungen umkämpft sind und diskursive Aushandlungen entstehen. Die Reaktionen auf *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) oder *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) zeigen, wie intensiv gesellschaftlich über Darstellungen von Lust, Religion oder Queerness gestritten wird. Musikvideos sind also nicht nur passive Produkte, sondern Katalysatoren gesellschaftlicher Diskurse (Hall, 1997a; Railton & Watson, 2011).

Die Relevanz von Geschlechterbildern in Musikvideos liegt somit gerade in ihrer Ambivalenz: Sie stabilisieren bestehende Machtverhältnisse, können aber zugleich auch Räume für Widerstand, Subversion und Neuorientierung eröffnen.

Die Ergebnisse dieser Arbeit sind gesellschaftlich relevant, weil sie eine Phase des Übergangs dokumentieren: Musikvideos bestätigen einerseits die Persistenz klassischer Geschlechternormen, öffnen andererseits aber Räume für queere, feministische und körperdiverse Perspektiven. In einer Kultur, in der visuelle Medien zunehmend identitätsstiftend wirken, kommen Musikvideos eine Schlüsselrolle zu: Sie sind Spiegel, Verstärker und Diskursarena zugleich. Ihre gesellschaftliche Bedeutung liegt darin, dass sie nicht nur Bilder von Geschlecht reproduzieren, sondern diese Bilder selbst zum Gegenstand öffentlicher Aushandlung machen.

6.4 Synthese der Diskussion

Die leitende Forschungsfrage dieser Arbeit lautete: *Wie werden Geschlechterbilder in Bezug auf Sexualität in Musikvideos der zeitgenössischen Popkultur visuell dargestellt?* Die bisherigen Diskussionen in Kapitel 6 haben diese Frage aus drei Perspektiven entfaltet: erstens durch die theoretische Einordnung und Interpretation der Ergebnisse (6.1), zweitens durch den Vergleich mit dem bestehenden Forschungsstand (6.2) und drittens durch die Diskussion ihrer gesellschaftlichen Relevanz (6.3). Die Synthese bündelt nun diese Stränge und fasst die zentralen Ergebnisse so zusammen, dass die Forschungsfrage in ihrer ganzen Breite beantwortet wird.

Die Ergebnisse haben gezeigt, dass Musikvideos ein zentrales Medium sind, in dem Geschlecht nicht einfach abgebildet, sondern aktiv produziert wird. Diese Produktion erfolgt durch drei ineinandergreifende Dimensionen:

Aufbauend auf Butler (1990, 2004) konnte gezeigt werden, dass Geschlecht durch wiederholte Gesten, Posen, Blicke und Bewegungen hergestellt wird. Die Beispiele verdeutlichen, dass Weiblichkeit oft durch sexualisierte Überaffirmation inszeniert wird (*WAP*), während Männlichkeit zwischen souveräner Kontrolle und Brüchigkeit oszilliert (*Blinding Lights*, *The Door*). Auch Passivität (*drivers license*) oder Transformation (*Alles Gute*, *MONTERO*) erscheinen als performative Strategien, die Subjektpositionen markieren. Nach Hall (1997) erhalten diese Performanzen ihre Bedeutung erst durch visuelle Codes und Symbolsysteme. Weibliche Körper werden durch fragmentierende Kameraperspektiven, luxuriöse Räume und ornamentale Ästhetik codiert, männliche Figuren durch Dunkelheit, Härte oder Distanz. Gleichzeitig zeigen queere Inszenierungen wie *MONTERO* (Lil Nas X, 2021), dass diese Codes resignifiziert werden können: Symbole religiöser Reinheit werden in queere Erotik überführt und damit umgeschrieben. Die Skript-Theorie (Simon & Gagnon, 1986) zeigte, dass die dargestellten Körper und Handlungen in kulturelle Drehbücher eingebettet sind. Weiblichkeit erscheint in klassischen Skripten der Sehnsucht und Hingabe, wie in *drivers license* (Rodrigo, 2021), oder wird in *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) als aktives Begehrensskript neu verteilt. Männliche Skripte der Kontrolle werden in *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020) oder *The Door* (Teddy Swims, 2024) überdehnt, bis ihre Brüchigkeit sichtbar wird. Besonders deutlich verschieben *Alles Gute* (Faber, 2016) und *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) die kulturellen Szenarien, indem sie nicht-normative Körper und queere Lust ins Zentrum rücken.

Über diese drei Dimensionen hinaus wird im Vergleich mit der bestehenden Forschung (Kapitel 6.2) deutlich, dass zentrale Muster wie die Objektivierung weiblicher Körper fortbestehen

(Aubrey & Frisby, 2011; Tiggemann & Slater, 2013). Gleichzeitig erweitern die untersuchten Musikvideos das bisherige Bild: Sie zeigen hybride Figuren, die hegemoniale Muster zitieren und zugleich transformieren. Besonders die Ambivalenz zwischen Objektifizierung und Agency, Passivität und Handlungsmacht, Kontrolle und Kontrollverlust erweist sich als Grundstruktur zeitgenössischer Musikvideos.

In der gesellschaftlichen Perspektive (Kapitel 6.3) wurde deutlich, dass Musikvideos nicht bloße Unterhaltung sind, sondern zu Diskursarenen werden. Die Darstellung von *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) und *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) zeigen, dass sie gesellschaftliche Auseinandersetzungen um Feminismus, Queerness, Körpernormen und Religion bündeln. Damit tragen Musikvideos zur Konstruktion, aber auch zur Veränderung kultureller Normen bei.

Die Forschungsfrage lässt sich nach diesem kurzen Überblick folgendermaßen beantworten: Geschlechterbilder in Bezug auf Sexualität werden in Musikvideos der zeitgenössischen Popkultur als ambivalente visuelle Konstruktionen dargestellt. Sie entstehen in einem Spannungsverhältnis von Persistenz und Transformation: Einerseits stabilisieren die Videos bekannte Muster, indem sie weibliche Körper sexualisieren, männliche Figuren über Distanz und Härte definieren und nicht-normative Körper oft nur in ästhetisch gebrochener Form sichtbar machen. Andererseits verschieben sie diese Muster, indem sie Sexualität als Ressource der Aneignung nutzen (*WAP*), Passivität überdehnen und damit als Skript sichtbar machen (*drivers license*), männliche Verletzlichkeit in Szene setzen (*Blinding Lights*, *The Door*) oder queere Körper ins Zentrum stellen (*MONTERO*, *Alles Gute*).

Die Darstellung von Geschlecht in Musikvideos ist somit weder rein reproduktiv noch rein subversiv. Vielmehr zeigt sich ein hybrides Modell: Sexualität dient als Schlüssel, um Geschlecht gleichzeitig zu stabilisieren und neu zu verhandeln. Musikvideos fungieren damit als Spiegel gesellschaftlicher Normen, aber ebenso als deren Labor der Transformation.

Das Fazit von Kapitel 6 lautet daher: Musikvideos stellen Geschlechterbilder in Bezug auf Sexualität nicht als abgeschlossene Identitäten dar, sondern als Aushandlungsprozesse, in denen Normen zitiert, übersteigert, gebrochen oder verschoben werden. Sie tragen zur Persistenz traditioneller Muster bei, eröffnen aber zugleich neue Räume für deren Irritation und Verschiebung. Diese Doppelbewegung – Reproduktion und Transformation zugleich – bildet die zentrale Erkenntnis dieser Arbeit.

7 Fazit

Die vorliegende Arbeit unternahm den Versuch, die Forschungsfrage: *Wie werden Geschlechterbilder in Bezug auf Sexualität in Musikvideos der zeitgenössischen Popkultur visuell dargestellt?* zu beantworten. Anhand der Analyse von sechs Fallbeispielen (*WAP*, *drivers license*, *Blinding Lights*, *The Door*, *MONTERO*, *Alles Gute*) und unter Rückgriff auf zentrale theoretische Perspektiven (Performativität, Repräsentation, Skript-Theorie) konnte gezeigt werden, dass Musikvideos nicht nur Spiegel bestehender Geschlechternormen sind, sondern aktive Arenen, in denen diese Normen stabilisiert, überzeichnet und transformiert werden.

Im Zentrum steht die Erkenntnis, dass Geschlechterbilder in Musikvideos durch Sexualität produziert und sichtbar gemacht werden. Sexualität fungiert dabei als Scharnier, an dem sich Macht, Begehren und Körperpolitik verdichten. Die Ergebnisse zeigen, dass Darstellungen weder eindeutig reproduktiv noch eindeutig subversiv sind, sondern sich durch Ambivalenz und Hybridität auszeichnen. Weibliche Körper erscheinen zugleich als sexualisierte Objekte und als selbstbestimmte Subjekte, männliche Figuren zeigen sich sowohl in hegemonialer Stärke als auch in emotionaler Brüchigkeit, und queere Darstellungen verschieben tradierte Symbole und Bedeutungen.

Die Arbeit versucht damit einen Beitrag zur Medien- und Geschlechterforschung zu leisten, indem sie Musikvideos als zentrale Orte der Aushandlung kultureller Normen analysiert und zugleich aufzeigt, dass gerade ihre Ambivalenz produktiv für das Verständnis zeitgenössischer Popkultur ist.

7.1 Implikationen

Die Ergebnisse dieser Arbeit haben mehrere Implikationen, die sich auf unterschiedliche Bereiche beziehen: die wissenschaftliche Forschung, die gesellschaftliche Diskussion und die mediale Praxis:

Wissenschaftliche Implikationen: Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Popkultur zeigt diese Arbeit, dass es sinnvoll ist, verschiedene theoretische Ansätze miteinander zu kombinieren. Weder die Performativitätstheorie allein noch Halls Repräsentationsmodell oder die Skript-Theorie können das Phänomen Musikvideo vollständig erfassen. Erst die Zusammenschau macht deutlich, wie eng Körperpraktiken, visuelle Codes und soziale Drehbücher ineinandergreifen. Damit liefert die Arbeit einen integrativen theoretischen Rahmen, der auch auf andere audiovisuelle Formate – etwa Serien, TikTok-Clips oder

Werbespots – übertragen werden kann. Darüber hinaus wird deutlich, dass Ambivalenz und Hybridität als analytische Kategorien stärker in den Fokus der Forschung rücken sollten. Musikvideos zeigen, dass Reproduktion und Subversion nicht als Gegensätze verstanden werden dürfen, sondern häufig gleichzeitig auftreten. Dies eröffnet neue Perspektiven für die Diskussion um postfeministische und queere Popkultur.

Gesellschaftliche Implikationen: Musikvideos sind nicht bloß Unterhaltungsprodukte, sondern einflussreiche Medien, die Diskurse über Geschlecht und Sexualität prägen. Die Ergebnisse legen nahe, dass sie einerseits bestehende Schönheitsideale und Machtstrukturen fortschreiben, andererseits aber auch neue Sichtbarkeiten für marginalisierte Körper und queere Begehrensformen eröffnen. Damit sind sie nicht nur Spiegel, sondern auch Verstärker gesellschaftlicher Transformationen. Die Kontroversen um *WAP* (Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020) oder *MONTERO* (Lil Nas X, 2021) verdeutlichen, wie stark Musikvideos öffentliche Debatten anstoßen können. Sie machen sichtbar, dass Fragen von Feminismus, Queerness und Körperpolitik längst im Mainstream angekommen sind und dort ausgehandelt werden. Für die Gesellschaft bedeutet dies, dass Musikvideos als Orte kultureller Bildung und als Impulse für gesellschaftliche Diskussionen ernst genommen werden sollten.

Praktische Implikationen: Auch für die Medienpraxis ergeben sich Konsequenzen. KünstlerInnen und ProduzentInnen von Musikvideos bewegen sich in einem Spannungsfeld: Einerseits sind sie Teil einer stark marktförmigen Popindustrie, die Normen und Ideale reproduziert; andererseits können sie durch visuelle Strategien neue Räume der Sichtbarkeit eröffnen. Die Analyse zeigt, dass bewusste Entscheidungen über Bildästhetik, Symbolik und Inszenierung direkte Auswirkungen darauf haben, wie Geschlecht und Sexualität gesellschaftlich verhandelt werden. Damit eröffnet die Arbeit auch Impulse für eine kritisch-reflexive Medienproduktion.

7.2 Limitationen

Neben diesen Implikationen weist die Arbeit auch klare Begrenzungen auf, die bei der Einordnung der Ergebnisse berücksichtigt werden müssen.

Methodische Begrenzungen: Die Arbeit basiert auf einer qualitativen Auswahl von sechs Musikvideos. Diese Fallstudien erlauben eine tiefe Analyse, sind aber nicht repräsentativ für alle Musikvideos oder die gesamte Popkultur. Die Auswahl war notwendig, um eine detaillierte Diskussion zu ermöglichen, schließt aber viele andere Genres, KünstlerInnen und Stilrichtungen aus. Eine breitere, auch quantitative Untersuchung könnte andere Muster sichtbar machen. Darüber hinaus lag der Fokus der Analyse auf der visuellen Ebene. Aspekte wie die Produktion, die ökonomische Vermarktung oder die Rezeption durch unterschiedliche Publika konnten nicht berücksichtigt werden. Gerade die Frage, wie verschiedene ZuschauerInnen die dargestellten Geschlechterbilder deuten und verarbeiten, bleibt offen. Ebenso unbeantwortet ist die Frage nach der Rolle der Songtexte, insbesondere danach, wie die visuellen und textlichen Ebenen zusammenwirken oder sich widersprechen.

Empirische Begrenzungen: Die untersuchten Musikvideos stammen überwiegend aus westlichen Kontexten. Dadurch konnte nicht analysiert werden, wie Geschlechterbilder in anderen kulturellen Räumen – etwa in K-Pop, Latin-Pop oder afrikanischer Popmusik – dargestellt werden. Ebenso beschränkte sich die Arbeit auf erfolgreiche Mainstream-Produktionen. Alternative, experimentelle oder subkulturelle Videos blieben außen vor, könnten aber ganz andere Formen der Darstellung eröffnen. Zudem wurden ausschließlich aktuelle Musikvideos der letzten Jahre analysiert. Historische Entwicklungen oder der Vergleich mit älteren Videos (z. B. aus den 1980er- oder 1990er-Jahren) konnten nicht berücksichtigt werden. Dadurch bleibt unklar, ob sich bestimmte Muster erst jüngst herausgebildet haben oder ob sie schon länger bestehen. Auch konnte in dieser Arbeit der biografische und soziale Hintergrund der beteiligten KünstlerInnen nicht einbezogen werden. Fragen nach Herkunft, sozialen Kontexten oder persönlichen Selbstverständnissen der Performerinnen bleiben daher außen vor, obwohl sie für das Verständnis mancher Darstellungen relevant sein könnten.

Theoretische Begrenzungen: Die Arbeit stützte sich auf drei zentrale Theorien – Butler, Hall, Simon & Gagnon. Diese sind fruchtbar, aber nicht vollständig. Andere Perspektiven, etwa Intersektionalität, Postkolonialismus oder medienökonomische Ansätze, hätten zusätzliche Einsichten ermöglichen können. Damit ist die Analyse bewusst eingegrenzt, um Tiefe zu gewinnen, auf Kosten einer breiteren theoretischen Vielfalt.

7.3 Ausblick

Die Arbeit versteht sich als Versuch, Geschlechterbilder in Musikvideos zu untersuchen – nicht als abschließende Antwort. Vielmehr zeigen die Ergebnisse, dass zahlreiche Fragen offenbleiben, die in künftiger Forschung aufgegriffen werden könnten:

Wie werden Musikvideos von unterschiedlichen Publika rezipiert? Es wäre relevant zu untersuchen, wie junge Frauen, Männer und/oder queere Personen die dargestellten Geschlechterbilder wahrnehmen, ob sie sich bestärkt oder ausgeschlossen fühlen, und welche Diskussionen in sozialen Medien dazu entstehen.

Wie unterscheiden sich Darstellungen in verschiedenen kulturellen Kontexten? Ein Vergleich von westlicher Popkultur mit K-Pop, Latin-Pop oder afrikanischen Musikvideos könnte zeigen, wie unterschiedlich Normen und Skripte von Sexualität weltweit gestaltet sind.

Wie haben sich Geschlechterbilder im Laufe der Zeit verändert? Ein historischer Vergleich mit älteren Musikvideos könnte aufzeigen, ob die heute sichtbare Ambivalenz und Hybridisierung ein spezifisch zeitgenössisches Phänomen ist oder schon früher angelegt war

Wie verändert die Plattformlogik die Darstellung von Geschlecht? Kurze Clips auf TikTok oder Instagram folgen anderen ästhetischen Regeln als klassische Musikvideos. Hier wäre zu fragen, ob Geschlechterbilder dort ähnlich ambivalent dargestellt werden oder andere Muster dominieren.

Wie wirken Produktions- und Marktmechanismen? Schließlich wäre es wichtig, stärker auf die ökonomischen Rahmenbedingungen einzugehen. Welche Rolle spielen Labels, Streaming-Plattformen oder Werbepartner bei der Gestaltung der Videos? Inwiefern begrenzen oder erweitern sie die Darstellbarkeit von alternativen Körper- und Geschlechterbildern?

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Diese Arbeit hat aufgezeigt, dass Geschlechterbilder in Musikvideos ambivalent, hybrid und umkämpft sind. Sie entstehen durch ein Zusammenspiel von Performanz, Repräsentation und Skriptlogiken und werden im Medium Musikvideo sichtbar und verhandelbar. Die Ergebnisse sind nicht endgültig, sondern verstehen sich als Versuch und Beitrag zu einer offenen Diskussion. Gerade darin liegt ihr Mehrwert: Sie eröffnen Perspektiven für Forschung, Gesellschaft und Praxis und machen deutlich, dass Musikvideos nicht nur Unterhaltung, sondern auch politische Texte sind.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Andsager, J. & Roe, K. (2003). "What's your definition of dirty, baby?": Sex in music video. *Sexuality and Culture*, 7(3), 79–97.
- Aubrey, J. S. & Frisby, C. M. (2011). Sexual Objectification in Music Videos: A Content Analysis Comparing Gender and Genre. *Mass Communication and Society*, 14(4), 475–501.
- Benhabib, S., Butler, J., Cornell, D. & Fraser, N. (1994). *Der Streit um Differenz: Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Fischer.
- Beyoncé. (2016, 9. Dezember). *Formation [Official Video]*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=WDZJPJV__bQ&list=RDWDZJPJV__bQ&start_radio=1
- Blumer, H. (1954). What is Wrong with Social Theory? *American Sociological Review*, 19(1), 3–10.
- Bourdieu, P. (2010). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Routledge.
- Breuer, F., Muckel, P. & Diers, B. (2019). *Reflexive Grounded Theory: Eine Einführung für die Forschungspraxis* (4. Aufl.). Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Bridges, T. & Pascoe, C.-J. (2014). Hybrid Masculinities: New Directions in the Sociology of Men and Masculinities. *Sociology Compass*, 8(3), 246–258.
- Bucher, H.-J. (2018). Multimodalität als Herausforderung für die Visuelle Kommunikationsforschung. In K. Lobinger (Hrsg.), *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung* (S. 1–28). Springer VS.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender* (1st ed.). Routledge.
- Cardi B & Megan Thee Stallion. (2020, 2. August). *Cardi B - WAP feat. Megan Thee Stallion [Official Music Video]*. YouTube.

- https://www.youtube.com/watch?v=hsm4poTWjMs&list=RDhsm4poTWjMs&start_radio=1
- Collins, P. H. (2000). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment* (2nd ed.). Routledge Taylor & Francis Group.
- Connell, R. (2005). *Masculinities* (2nd ed.). University of California Press.
- Connell, R. & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity. *Gender & Society*, 19(6), 829–859.
- Daryan, N. & Althans, B. (2017). Transkulturelle Bildung im Musikvideo. In G. Weiß (Hrsg.), *Kulturelle Bildung - Bildende Kultur: Schnittmengen von Bildung, Architektur und Kunst* (S. 355–368). transcript Verlag.
- Elliott, K. (2016). Caring Masculinities. *Men and Masculinities*, 19(3), 240–259.
- Emerson, R. A. (2002). "Where My Girls At?": Negotiating Black Womanhood in Music Videos. *Gender and Society*, 16(1), 115–135.
- Faber. (2016, 28. Oktober). *Alles Gute (Offizielles Musikvideo)*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=GCG6-DNXOZY&list=RDGCG6-DNXOZY&start_radio=1
- Flick, U. (2022). Gütekriterien qualitativer Sozialforschung. In N. Baur & J. Blasius (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung* (3. Aufl., S. 533–547). Springer VS.
- Foucault, M. (1977). *Der Wille zum Wissen*. Suhrkamp.
- Foucault, M. (2010). *The birth of biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*. Palgrave Macmillan.
- Foucault, M. (2019). *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (21. Aufl.). *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft: Bd. 184*. Suhrkamp.
- Fredrickson, B. L. & Roberts, T.-A. (1997). Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21(2), 173–206.

- Frith, H. & Kitzinger, C. (2001). Reformulating Sexual Script Theory. *Theory & Psychology*, 11(2), 209–232.
- Garcia, J. R., Reiber, C., Massey, S. G. & Merriwether, A. M. (2012). Sexual Hookup Culture: A Review. *Review of General Psychology*, 16(2), 161–176.
- Gill, R. (2007a). *Gender and the media*. Polity.
- Gill, R. (2007b). Postfeminist media culture. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147–166.
- Gill, R. (2008). Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising. *Feminism & Psychology*, 18(1), 35–60.
- Gill, R. (2009). Beyond the 'Sexualization of Culture' Thesis: An Intersectional Analysis of 'Sixpacks', 'Midriffs' and 'Hot Lesbians' in Advertising. *Sexualities*, 12(2), 137–160.
- Gill, R. (2012). Media, Empowerment and the 'Sexualization of Culture' Debates. *Sex Roles*, 66(11-12), 736–745.
- Gill, R. (2017). The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on. *European Journal of Cultural Studies*, 20(6), 606–626.
- Godlewsky, T. (2017). Visuelle Geschlechterinszenierungen von Musikerinnen. *Gender*(3), 45–64.
- Grabe, S., Ward, L. M. & Hyde, J. S. (2008). The role of the media in body image concerns among women: a meta-analysis of experimental and correlational studies. *Psychological bulletin*, 134(3), 460–476.
- Hall, S. (1980). Cultural studies: two paradigms. *Media, Culture & Society*, 2(1), 57–72.
- Hall, S. (1997a). Chapter 1: The work of representation. In S. Hall (Hrsg.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (S. 15–64). Sage.
- Hall, S. (Hrsg.). (1997b). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Hall, S. (2013). *Representation: Cultural representations and signifying practices* (2nd ed.). Sage.

- Helms, D. & Phleps, T. (2003). *Clipped Differences: Geschlechterrepräsentationen Im Musikvideo* (1. Aufl.). *Beiträge Zur Populärmusikforschung Series*. transcript Verlag.
- Hooks, B. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.
- Hooks, B. (2004). *We real cool: Black men and masculinity*. Routledge.
- Jackson, S. & Scott, S. (2010). *Theorizing sexuality. Theorizing society*. Open University Press.
- Kehrer, L. J. (2022). *Queer Voices in Hip Hop: Cultures, Communities, and Contemporary Performance*. University of Michigan Press.
- Kistler, M. E. & Lee, M. J. (2009). Does Exposure to Sexual Hip-Hop Music Videos Influence the Sexual Attitudes of College Students? *Mass Communication and Society*, 13(1), 67–86.
- Kress, G. R. & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2nd ed.). Routledge.
- Kubrin, C. E. (2005). Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music. *Social Problems*, 52(3), 360–378.
- Kyrölä, K. (2017). Music Videos as Black Feminist Thought – From Nicki Minaj’s Anaconda to Beyoncé’s Formation. *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, 1(1), 1–13.
- Lieb, K. (2018). *Gender, branding, and the modern music industry: The social construction of female popular music stars* (2nd ed.). Routledge.
- Lil Nas X. (2021, 26. März). *MONTERO (Call Me By Your Name) (Official Video)*. https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k&list=RD6swmTBVI83k&start_radio=1
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. Sage.
- Mead, G. H. & Morris, C. W. (Hrsg.). (1934). *Mind, self, and society: From the standpoint of a social behaviorist*. Univ. of Chicago Press.
- Mey, G. & Dietrich, M. (2016). Vom Text zum Bild – Überlegungen zu einer visuellen Grounded-Theory-Methodologie. *Forum Qualitative Sozialforschung* (17) 2.

- Mey, G. & Mruck, K. (2011). Grounded-Theory-Methodologie: Entwicklung, Stand, Perspektiven. In G. Mey & K. Mruck (Hrsg.), *Grounded theory reader* (2. Aufl., S. 11–48). VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH Wiesbaden.
- Muhammad, K. G. (2010). *The condemnation of blackness: Race, crime, and the making of modern urban America*. Harvard University Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Nicki Minaj. (2014, 20. August). *Anaconda [Music Video]*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs&list=RDLZX4ooRsWs&start_radio=1
- Nussbaum, M. C. (1999). The Professor of Parody: The hip, defeatist feminism of Judith Butler. *The New republic*, 220(8), 37-45.
- Pascoe, C. J. (2012). *Dude, you're a fag: Masculinity and sexuality in high school; with a new preface* (2. Aufl.). Univ. of California Press.
- Pechriggl, A. & Schober, A. (Hrsg.). (2013). *Hegemonie und die Kraft der Bilder* (Bd. 3). Herbert von Halem Verlag.
- Railton, D. & Watson, P. (2011). *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh University Press.
- Reitsamer, R. & Liebsch, K. (Hrsg.). (2015). *Musik. Gender. Differenz: Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten* (1. Aufl.). Westfälisches Dampfboot.
- Rivadeneira, R. & Lebo, M. J. (2008). The association between television-viewing behaviors and adolescent dating role attitudes and behaviors. *Journal of adolescence*, 31(3), 291–305.
- Rodrigo, O. (2021). *drivers license (Official Video)*. https://www.youtube.com/watch?v=ZmDBbnmKpqQ&list=RDZmDBbnmKpqQ&start_radio=1

- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Scheibelhofer, P., Sulzenbacher, S. & Sengelin, J. (2019). Kritische Männlichkeitenforschung und Medien. *Handbuch Medien und Geschlecht*, 1–13.
- Simon, W. & Gagnon, J. H. (1986). Sexual scripts: permanence and change. *Archives of Sexual Behavior*, 15(2), 97–120.
- Stein, J.-P., Scheufen, S. & Appel, M. (2024). Recognizing the Beauty in Diversity: Exposure to Body-Positive Content on Social Media Broadens Women's Concept of Ideal Body Weight. *Journal of experimental psychology. General*, 153(11), 2642–2656.
- Storey, J. (2012). *Cultural theory and popular culture: An introduction* (6th ed.). Pearson.
- Strübing, J. (2021). *Grounded Theory: Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung eines pragmatistischen Forschungsstils* (4. Aufl.). Springer VS.
- Tchernokojeva, E. (2018). In The Age of Hybridization: Music - Media - Minorities. *The Art and Science of Television*(14(4), 88–122.
- Teddy Swims. (2024, 16. Juni). *The Door (Official Music Video)*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VSXT4a2kRHA&list=RDVSXT4a2kRHA&start_radio=1
- Tiggemann, M. & Slater, A. (2013). NetGirls: the Internet, Facebook, and body image concern in adolescent girls. *The International journal of eating disorders*, 46(6), 630–633.
- Truschkat, I., Kaiser-Belz, M. & Volkmann, V. (2011). Theoretisches Sampling in Qualifikationsarbeiten: Die Grounded-Theory-Methodologie zwischen Programmatik und Forschungspraxis. In G. Mey & K. Mruck (Hrsg.), *Grounded Theory Reader* (2. Aufl., S. 353–379). Springer VS.
- Turner, J. S. (2011). Sex and the Spectacle of Music Videos: An Examination of the Portrayal of Race and Sexuality in Music Videos. *Sex Roles*, 64(3-4), 173–191.
- Villa, P.-I. (2019). Judith Butler und die Kulturosoziologie. In S. Moebius, F. Nungesser & K. Scherke (Hrsg.), *Springer Reference Sozialwissenschaften. Handbuch Kulturosoziologie* (S. 409–419). Springer VS.

Wallis, C. (2011). Performing Gender: A Content Analysis of Gender Display in Music Videos. *Sex Roles*, 64(3-4), 160–172.

The Weeknd. (2020, 21. Januar). *Blinding Lights (Official Video)*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=4NRXx6U8ABQ&list=RD4NRXx6U8ABQ&start_radio=1

Weitbrecht, M. H. (2020). *Starke Kinoheldinnen: Weibliche Figuren im zeitgenössischen Mainstreamkino [Doctoral dissertation, Universität Hamburg]*. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.

Zurbriggen, E.-L., Collins, R.-L., Lamb, S., Roberts, T.-A., Tolman, D. L., Ward, L. M. & Blake, J. (2007). Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls. *American Psychological Association*.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Rodrigo, 2021, Min. 0:19	36
Abb. 2: Rodrigo, 2021, Min. 0:23	36
Abb. 3: Rodrigo, 2021, Min. 0,26	36
Abb. 4: Rodrigo, 2021, Min. 0:43	36
Abb. 5: Rodrigo, 2021, Min. 0:50	36
Abb. 6: Rodrigo, 2021, Min. 1:30	36
Abb. 7: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 0:27	37
Abb. 8: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 0:43	37
Abb. 9: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 1:39	37
Abb. 10: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 2:14	37
Abb. 11: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 2:34	37
Abb. 12: Cardi B & Megan Thee Stallion, 2020, Min. 3:13	37
Abb. 13: Teddy Swims, 2024, Min. 0:04	38
Abb. 14: Teddy Swims, 2024, Min. 0:31	38
Abb. 15: Teddy Swims, 2024, Min. 0:43	38
Abb. 16: Teddy Swims, 2024, Min 1:30	38
Abb. 17: Teddy Swims, 2024, Min 1:40	38
Abb. 18: Teddy Swims, 2024, Min 3:19	38
Abb. 19: The Weeknd, 2020, Min. 0:02.....	39
Abb. 20: The Weeknd, 2020, Min. 0:32.....	39
Abb. 21: The Weeknd, 2020, Min. 0:45.....	39
Abb. 22: The Weeknd, 2020, Min 1:05.....	39
Abb. 23: The Weeknd, 2020, Min. 1:15.....	39
Abb. 24: The Weeknd, 2020, Min. 3:05.....	39
Abb. 25: Lil Nas X, 2021, Min. 0:27	40
Abb. 26: Lil Nas X, 2021, Min. 0:50	40
Abb. 27: Lil Nas X, 2021, Min. 1:27	40
Abb. 28: Lil Nas X, 2021, Min. 2:19	40
Abb. 29: Lil Nas X, 2021, Min. 2:39	40
Abb. 30: Lil Nas X, 2021, Min. 3:09	40
Abb. 31: Faber, 2016, Min. 0:18	41
Abb. 32: Faber, 2016, Min. 0:34	41
Abb. 33: Faber, 2016, Min. 1:03	41

Abb. 34: Faber, 2016, Min 1:15 41
Abb. 35: Faber, 2016, Min 2:38 41
Abb. 36: Faber, 2016, Min. 2:58 41

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Auszug Kodierprotokoll drivers licence – Anhang A1, offenes Kodieren 33
Tabelle 2: Auszug Kodierprotokoll drivers licence – Anhang A2, axiales Kodieren 33
Tabelle 3: Auszug Kodierprotokoll drivers licence – Anhang A3, selektives Kodieren 34
Tabelle 4: Die Musikvideos im Überblick, eigene Darstellung 42
Tabelle 5: Kodierprotokoll drivers licence - Anhang A1, offenes Kodieren 124
Tabelle 6: Kodierprotokoll drivers licence - Anhang A2, axiales Kodieren 125
Tabelle 7: Kodierprotokoll drivers licence - Anhang A3, selektives Kodieren 126
Tabelle 8: Kodierprotokoll WAP - Anhang B1, offenes Kodieren 129
Tabelle 9: Kodierprotokoll WAP - Anhang B2, axiales Kodieren 131
Tabelle 10: Kodierprotokoll WAP - Anhang B3, selektives Kodieren 131
Tabelle 11: Kodierprotokoll The Door - Anhang C1, offenes Kodieren 138
Tabelle 12: Kodierprotokoll The Door - Anhang C2, axiales Kodieren 139
Tabelle 13: Kodierprotokoll The Door - Anhang C3, selektives Kodieren 140
Tabelle 14: Kodierprotokoll Blinding Lights - Anhang D1, offenes Kodieren 147
Tabelle 15: Kodierprotokoll Blinding Lights - Anhang D2, axiales Kodieren 148
Tabelle 16: Kodierprotokoll Blinding Lights - Anhang D3, selektives Kodieren 149
Tabelle 17: Kodierprotokoll MONTERO - Anhang E1, offenes Kodieren 151
Tabelle 18: Kodierprotokoll MONTERO - Anhang E2, axiales Kodieren 152
Tabelle 19: Kodierprotokoll MONTERO - Anhang E3, selektives Kodieren 153
Tabelle 20: Kodierprotokoll Alles Gute - Anhang F1, offenes Kodieren 158
Tabelle 21: Kodierprotokoll Alles Gute - Anhang F2, axiales Kodieren 159
Tabelle 22: Kodierprotokoll Alles Gute - Anhang F3, selektives Kodieren 160

Anhang

Im Anhang werden zu allen sechs Musikvideos die jeweiligen Kodierprotokolle angeführt, welche sich in offenes Kodieren (1), axiales Kodieren (2) und selektives Kodieren (3) unterteilen – Anhang A-F. Im Anhang G sind die angeführten Hilfsmittel aufgelistet.

Anhang A: Kodierprotokoll *drivers licence* (Olivia Rodrigo, 2021)

Im Folgenden sind die Kodierprotokolle zu *drivers licence* (Olivia Rodrigo, 2021) angeführt:

Anhang A1: *drivers licence* – Offenes Kodieren

Offenes Kodieren - Szenenbasiertes Protokoll								
Szene	Zeit	Raum/Szene	Körperhaltung Körpersprache	Farb/Licht	Kleidung, Objekte	Bewegung, Kamera	Mimik-Musik Synchronität	offene Codes
1	00:00	Anfangsszene: leere, dunkle Straße	-	Dunkelblau, schwarz	Auto auf verlassener Straße	Kamera zoomt langsam zum Auto	Startgeräusch des Autos, Piepsen	Verlassene Umgebung als Ausdruck von Isolation; visuelle Leere; Übergangsmoment durch Zoom und Startgeräusch
2	00:12	Auto Innenraum	Olivia sitzt ruhig am Steuer	Dunkelblau, schwarz, violett	kurze Bluse mit Puffärmel, offene Haare	statisches Kamerabild	Musik setzt ein, Olivia singt, Lippen synchron	Introvertierte Präsenz; kontrollierte Ruhe; Übergang in emotionale Selbstäußerung durch Musikbeginn
2	00:19	Nahaufnahme: Hände am Lenkrad	Hände sind locker am Lenkrad	Dunkelblau, schwarz, violett	An den Händen sind viele Ringe	Zoom zu den Händen		Schmuck als Identitätsmarker; subtile Inszenierung von Weiblichkeit; Fokusverschiebung von Gesicht auf Hände
3	00:21	leere Straße in einem Vorort	Olivia läuft auf der Straße, Blick nach unten. Arme um den Körper, offene Haare	blasse Farben (grün, grau, rostrot)	Sneakers, Jeans, Bluse mit Puffärmel, offene Haare	Kamera bewegt sich mit der laufenden Olivia mit	melancholisch, traurig, Lippen synchron	Rückzugsgeste; introvertierte Körperhaltung; Verlassenheit im Vorortmilieu; Schutzsuche durch Armhaltung

4	00:25	Im Zimmer, auf dem Fußboden	liegt gemütlich auf dem Boden, Beine verschränkt, Arme abgestützt, spielt auf dem Keyboard	dunkel, draußen hell, innen düster	rotes kleines Keyboard. Top mit Latzhose, Schuhe	Kamera statisch, einzige Bewegung von Olivia	ruhig, ernst, Lippen Synchron	Intime Selbstpräsentation; häusliche Innenszene als Rückzugsort; Musikmachen als Form von Verarbeitung
1	00:28	Auto auf dunkler, leerer Straße in einem Vorort	-	dunkel, düster, schwarz	helles Auto fährt durch die dunkle Straße	Kamera zoomt von oben vom Auto weg		Wiederaufnahme von Einsamkeitssymbolik; visuelles Echo der Anfangsszene; Bewegung in dunklem Raum
2	00:29	Innenraum vom Auto. Nahaufnahme von Olivia	traurig, melancholisch	Dunkelblau, schwarz, violett	nur Gesicht zu sehen	ruhig	traurig, ernst	Traurigkeit als zentrales Ausdrucksmittel; emotionale Nahaufnahme; Blickverlorenheit
5	00:32	Flashback: Olivia lehnt sich an jemanden. Sie dreht sich um und geht weg	Blick nach unten gerichtet, ernst. Umschlingt ihren Körper beim Weggehen	vorne im Bild dunkel, der Horizont wird hell	Hintergrund als verschwommene Landschaft	Olivia läuft weg	traurig, Blick nach unten gerichtet.	Erinnerungsbild mit Distanz; emotionale Loslösung; symbolischer Bruch durch Weggehen
4	00:36	Wiederh. Olivia spielt auf dem Fußboden auf dem Keyboard	liegt gemütlich auf dem Boden, Beine verschränkt, Arme abgestützt, spielt auf dem Keyboard	dunkel, draußen hell, innen düster	rotes kleines Keyboard. Top mit Latzhose, Sneakers	Kamera statisch, einzige Bewegung ist die von Olivia	Lippen synchron, Blick nach unten gerichtet. Text <i>you're probably with this blond girl</i>	Repetitive Selbstverarbeitung durch Musik; Rückzug auf den Boden als Symbol für Verletzlichkeit
2	00:38	Wiederh. Olivia sitzt im Auto und fährt	Gesicht in Nahaufnahme: traurig	Dunkelblau, schwarz, violett. Am Ende wird das Bild heller	nur Gesicht zu sehen	ruhig	traurig, ernst, Lippen synchron	Emotionale Kontinuität; zurückhaltende Melancholie; visuelle Wiederholung stärkt das Narrativ
6	00:42	Flashback: Zimmer von oben. Er liegt quer über dem Bett, sie legt sich dazu	Olivia hält mit ihren Armen ihren Körper. Er liegt ausgestreckt, sein Gesicht ist nicht zu erkennen	gedämpftes Licht. Rotes Bettlaken	Bettlaken und Olivias Jacke sind rot. Er ist in blau, weiß, grau gekleidet	Intimität. Kamerabild ist statisch		Intimität ohne Blickkontakt; körperliche Distanz trotz räumlicher Nähe; Unsichtbarkeit männlicher Figur

6	00:45	Perspektivenwechsel: Olivia schaut vorsichtig zu ihm auf, beobachtet ihn	Olivias Augenlieder flattern, sie wirkt unsicher. Sein Kopf ist unscharf	dunkel, gedämpft	Bild ist eher dunkel, obwohl im Hintergrund die Fenster hell sind	kaum Bewegung	keine Lippenbewegung	Unsicherheit und vorsichtige Annäherung; asymmetrische Blickkonstellation; Unscharfer Mann = Kontrollverlust
7	00:49	Esstisch und im Hintergrund große Fenster, die ein schönes Panorama ins Grüne zeigen	er sitzt am Kopfanfang des Tisches, sie läuft herum, lehnt sich an die Wand, spricht mit ihm. Er bewegt sich nicht. Ihre Hände sind vor ihren Körper gelegt	seine und Olivias Silhouetten sind zu sehen. Draußen ist es farbig, drinnen schwarz-weiß	Das Esszimmer ist schmal, hoch und mit großen Fenstern ausgestattet. Der Esstisch lang mit vielen Stühlen	Kamera ist statisch. Es wird vom Dunkeln ins helle gefilmt	Lippen sind asynchron	Kommunikationsversuch ohne Reaktion; Isolation trotz Gegenwart; Raum als symbolische Trennung
4	00:52	Wiederh. Olivia spielt auf dem Fußboden auf dem Keyboard	liegt gemütlich auf dem Boden, Beine verschränkt, Arme abgestützt, spielt auf dem Keyboard	dunkel, draußen hell, innen düster	rotes kleines Keyboard. Top mit Latzhose, Schuhe	Kamera statisch, nur Olivia bewegt sich	Lippen synchron, Blick nach unten gerichtet. Text <i>how could I ever love someone else?</i>	Rückzug ins Kreative; musikalischer Selbstbezug; Blick nach unten als Zeichen innerer Zerrissenheit
1	00:56	Anfangsszene: leere, dunkle Straße	-	Dunkelblau, schwarz	Auto auf verlassener Straße	Kamera zoomt langsam zum Auto	Musik wird intensiver	Wiederaufnahme dunkler Szenerie; Steigerung der Musik = emotionale Eskalation
8	00:59	Olivia steht in der Straße, rundherum sind dunkle Autos und gedämpfte Lichter	Olivia steht gerade, hält sich an ihrem Körper fest, der Blick schweift herum	Dunkel, ein paar wenige Lichter im Hintergrund. Olivia ist leicht beleuchtet	Olivia trägt ein großes grau-braunes Shirt. Um sie herum sind viele dunkle Autos	Kamera bewegt sich um Olivia herum	Musik wird intensiver, Lippen sind synchron, Olivia verzieht das Gesicht	Umzingelt von Dunkelheit; Selbstschutz durch Körperhaltung; Desorientierung durch Kamerabewegung
9	01:06	Auf den Nackenbereich wird ein Video projiziert, auf dem Olivia glücklich in die Kamera lacht	der Nacken ist leicht gebückt	alles in dunkel, dunkelblau, grau gehalten, bis auf das Video, das farbig ist	ein Top mit einem Rückenausschnitt, die Haare nach vorne gelegt	die einzige Bewegung ist im projizierten Video zu sehen	nur Musikklänge zu hören	Erinnerung an Glück projiziert auf Nacken = visuelle Fragmentierung des Selbst; Kontrast von Farben

10	01:09	Olivia liegt auf dem Holzboden auf dem Rücken und sieht nach oben	es sind Olivias Kopf und Brustkorb zu sehen. Mit ihrer Hand greift sie sich an den Kopf	gedämpftes Licht. Durch die Fenster kommt helles Licht	Latzhose, Metallkette, an den Finger viele Ringe	Kamera ist statisch und von unten gefilmt. Das Bild ist etwas schräg	Lippen sind synchron zur Musik	Rückzug in sich selbst; körperliche Erschöpfung; Hand an Kopf als Ausdruck von mentalem Schmerz
11	01:16	Die Umgebung ist kaum zu erkennen - dunkel und unscharf	Olivia ist draußen und sieht nach unten, es ist dunkel. Ihr Blick ernst	dunkel	dunkel, Hintergrund verschwommen	langsames Blinzeln	keine Lippenbewegung	Dunkelheit und Unschärfe als Spiegel von Verwirrung; nach Innen gerichteter Blick
2	01:18	Wiederh. Olivia sitzt im Auto und fährt	Olivia sitzt am Steuer und singt	Dunkelblau, schwarz, violett	kurze Bluse mit Puffärmel, offene Haare	statisches Kamerabild	Olivia singt emotional mit	Kontinuität der Trauer; Selbstvergewisserung durch Autofahrt; innere Wiederholung
7	01:24	Wiederh. Esstisch und im Hintergrund große Fenster, die ein schönes Panorama ins Grüne zeigen	er sitzt am Kopfanfang des Tisches, Olivia sitzt rechts an der Tischlänge, den Kopf in die Arme gestützt	seine und Olivias Silhouetten sind zu sehen. Draußen ist es farbig, drinnen schwarz-weiß	Das Esszimmer ist schmal, hoch und mit großen Fenstern ausgestattet. Der Esstisch lang mit vielen Stühlen	Kamera ist statisch. Es wird vom Dunkeln ins helle gefilmt	Lippen sind asynchron	Distanz und emotionale Starre; Tischszene als Symbol für Trennung; Stillstand trotz Präsenz
7	01:23	Wiederh. Esstisch und im Hintergrund große Fenster, die ein schönes Panorama ins Grüne zeigen	er ist weg, nun sitzt Olivia am Kopfanfang des Tisches	es ist nur Olivias Silhouette zu sehen. Draußen ist es Farbig, drinnen dunkel	Das Esszimmer ist schmal, hoch und mit großen Fenstern ausgestattet. Der Esstisch lang mit vielen Stühlen	Kamera ist statisch. Es wird vom Dunkeln ins helle gefilmt		Alleinsein am selben Ort; Leerstelle durch Abwesenheit des Gegenübers; emotionale Dominanz durch Einsamkeit
12	01:27	der Raum ist mit rotem Hintergrund und weißer Schrift projiziert, auf der steht <i>YOU SAID FOREVER</i>	Olivia stützt ihren Kopf in die Hände und schaut nach unten. Die Schriftzüge werden auf ihren Körper projiziert	Schrift weiß, Hintergrund rot. Olivia ist mit diesen Farben eingefärbt	Haare sind offen, Olivia trägt Ringe, T-Shirt, roter Lippenstift, an der Wand hängt etwas, das wie eine Uhr aussieht	statisches Kamerabild	keine Lippenbewegung	Text als emotionale Externalisierung; Rot als Farbe der Wut oder Leidenschaft; Projektion auf Körper = Subjektverlust

4	01:32	Wiederh. Olivia spielt auf dem Fußboden mit dem Keyboard	liegt gemütlich auf dem Boden, Beine verschränkt, Arme abgestützt, spielt auf dem Keyboard	dunkel, draußen hell, innen düster	rotes kleines Keyboard, Top mit Jeans Latzhose, Schuhe	Kamera statisch, einzige Bewegung ist die Frau	Lippen synchron, Blick nach unten gerichtet.	Wiederholung als Trauerarbeit; Ruhe als Ausdruck von Verletzlichkeit
3	01:32	Olivia läuft auf der Straße entlang, im Hintergrund sind Vorgärten und Häuser	läuft in zügigem Schritt, streicht sich mit der Hand eine Haarsträhne aus dem Gesicht	gedämpftes Licht (grün, braun, grau)	Olivia trägt die Bluse mit den Puffärmeln, hat Ringe an den Fingern	Die Kamera schwenkt von hinten zu Olivias Seite	ernst	Selbstreflexiver Gang; Vorstadtszene als Realitätsanker; Hand im Gesicht = Unruhe
13	01:37	dunkle Straße, Olivia läuft unter einer Laterne. Die Arme in die Jacke gesteckt	Olivia schlendert passiv herum, den Blick nach unten gerichtet.	dunkel, das Licht kommt von der Straßenlaterne	lange Hose, lange Jacke. Im Hintergrund sind Häuser zu sehen, in denen Licht brennt	Kamera fährt mit Olivias Bewegungen mit	Lippenbewegung synchron	Passiver Zustand; Isolation unter künstlichem Licht; Schutz durch Kleidung
10	01:42	wiederh. Olivia liegt mit dem Rücken auf dem Holzboden und sieht nach oben	es sind nur Olivias Kopf und ihr Brustkorb zu sehen.	gedämpftes Licht. Durch die Fenster kommt helles Licht	Latzhose, um den Hals ist eine Metallkette, viele Ringe an den Fingern	Kamera ist statisch und von unten gefilmt. Das Bild ist etwas schräg	Lippen sind synchron zur Musik	Rückkehr zur Bodenperspektive; körperlicher Rückzug = emotionale Rückkopplung
13	01:44	wiederh. dunkle Straße, Olivia läuft unter einer Laterne. Die Arme in die Jacke gesteckt	Olivia schlendert passiv herum, den Blick nach unten gerichtet.	dunkel, das Licht kommt von der Straßenlaterne	lange Hose, lange Jacke. Im Hintergrund sind Häuser zu sehen, in denen Licht brennt	Kamera fährt mit Olivias Bewegungen mit	Lippenbewegung synchron	Passivität in dunkler Umgebung wiederholt; visuelle Wiederholung stützt innere Unverändertheit
10	01:45	leere Straße in einem Vorort	Olivia läuft auf der Straße, Blick nach unten. Arme um den Körper, offene Haare. Aufnahme zuerst von hinten (läuft weg), dann von vorne (läuft her)	blasse Farben (grün, grau, rostrot)	Jeans, Bluse mit Puffärmel	Kamera bewegt sich mit der laufenden Olivia mit	melancholisch, traurig, Lippen synchron	Wechsel von Rück- zu Frontalperspektive; Entfremdung trotz Nähe
1	01:48	Anfangsszene: leere, dunkle Straße	-	Dunkelblau, schwarz	Auto auf verlassener Straße	Kamera zoomt langsam zum Auto	Musik wird intensiver	Dunkle Straße als Motiv der Wiederholung; Intensivierung der Stimmung durch Musikaufbau

2	01:50	Wiederh. Olivia sitzt im Auto und fährt	Olivia sitzt am Steuer und singt	Dunkelblau, schwarz, violett	kurze Bluse mit Puffärmel, offene Haare	statisches Kamerabild	Olivia singt emotional mit	Fahrende Bewegung = Vorwärtskommen trotz innerem Stillstand; emotionale Kontinuität
1	01:52	Auto fährt in der Mitte der Straße, trotz doppelter Sperrlinie	-	dunkel, nur Scheinwerfer erhellen die Straße, Bäume und Felsen	Auto auf verlassener Straße	Kamera zoomt vom Auto weg		Regelbruch (Sperrlinie) als visuelle Metapher für Grenzüberschreitung
14	01:54	es folgt eine schnelle Abfolge der Erinnerungen		dunkel			Musik wird intensiver	Flashback-Flut = mentale Überwältigung; visuelle Überlagerung von Erinnerungen
8	01:59	Nahaufnahme: Olivia ist auf der Straße und singt	Körperhaltung gerade	dunkel, im Hintergrund leuchten Lichter	neben Olivia sind dunkle Autos zu sehen	Kamera bewegt sich um Olivia herum	Musik intensiv. Lippen synchron	Starker emotionaler Ausdruck; Olivia in Zentrum der Bildkomposition; körperliche Spannung
1, 2, 4	02:05	Wechsel zwischen dunkler Straße, Innenraum des Autos, Zimmer, verlassene Straße	Olivia wirkt leidend, die Hände sind oft vor den Kopf geschlagen, es werden viele Gesichtsausdrücke gezeigt	dunkel gehalten, im Hintergrund sind Lichteinflüsse zu erkennen	die Kleidung wechselt zwischen den Szenen, jedoch sind keine neuen Outfits dabei	Kameraführung geht meist mit Olivia mit. Die Bewegungen umkreisen Olivia meist	Mimik und Musik passen zusammen. Die Lippen sind synchron zur Musik	Gesichter als Ausdrucksflächen der Erinnerung; schnelle Schnitte = emotionale Unruhe
14	02:26	Das Bild fällt zur Seite, es steht Kopf. Die Flashbacks werden als Erinnerungen gezeigt. Olivia läuft viel herum	teilweise tanzend, dann wieder mit vor dem Gesicht geschlagenen Händen. Darstellungen sind teilweise auf dem Kopf	dunkel, kurzes Aufblitzen von rot	die Kleidung wechselt zwischen den Szenen, jedoch sind keine neuen Outfits dabei	Kameraführung geht meist mit Olivia mit. Die Bewegungen umkreisen Olivia. Die Kamera kippt zur Seite, Olivia ist umgekehrt dargestellt	Mimik und Musik passen zusammen. Die Lippen sind synchron zur Musik	Umgedrehte Bilder = Desorientierung, Kontrollverlust; Identitätskrise

13	03:23	Wiederh. Olivia ist auf einer dunklen Straße, im Hintergrund brennt ein Licht im Fenster. Aus ihrem Mund kommen kalte Wolken	Olivia steht auf der Straße und singt zur Musik. Ihr Blick geht ins Leere	dunkel, düster	ein dunkles Oberteil ist zu sehen. Eine Straßenlaterne ist im Hintergrund	Die Kamera bewegt sich mit Olivia mit	Mimik und Musik passen zusammen. Die Lippen sind synchron zur Musik	Stimme sichtbar im Dampf; kalte Außenwelt; emotionale Vereinsamung
14	03:31	Szenen wechseln ab.	Olivia singt, Olivia steht, Olivia läuft, Olivia in Nahaufnahme. Blicke gehen ins Nichts	Licht ist düster und blass gehalten.	Kleidung ist je nach Szene unterschiedlich, es kommen keine neuen Outfits dazu	Kamerabewegung geht mit Olivia mit	Mimik und Musik passen zusammen. Die Lippen sind synchron zur Musik	Wiederholung der Motive (Lauf, Stillstand, Blick) als symbolische Wiederaufarbeitung
	03:55	Abschlusszene: Olivia steht auf der dunklen Straße unter der Laterne. Im Hintergrund sind dunkle Häuser zu sehen, in denen Licht brennt	Olivia steht nur da. Ihre Hände halten sich locker vor dem Körper. Sie singt. Ihr blick ist erst nach unten gerichtet und am Ende der Szene direkt in die Kamera	dunkel, düster	Olivia trägt eine blaue Jacke und eine karierte Hose	die Kamera ist auf Olivia gerichtet und wackelt ganz leicht.	Lippen synchron zur Musik.	Direkter Blick in Kamera = Kontaktaufnahme mit RezipientIn; Abschluss mit Selbstbehauptung

Tabelle 5: Kodierprotokoll drivers licence - Anhang A1, offenes Kodieren

Anhang A2: drivers licence – Axiales Kodieren

Axiales Kodieren - Kategorienbeziehungen pro Thema / Phänomen					
Phänomen (Was?)	Ursache (Warum?)	Kontext (Wo/Wann?)	Strategie (Wie?)	Konsequenz (Was folgt?)	Kategorie
Emotionale Rückgezogenheit und Verletzlichkeit	Beziehungskonflikt, Verlust, innere Leere	Autofahrt, leere Straße, Zimmer, Boden	zusammengekauerte Haltung, Blick nach unten, introvertierte Körpersprache, Wiederholungen, dunkle Farben	Sichtbarmachung weiblicher Verletzlichkeit und innerer Zerrissenheit	Verletzliche Weiblichkeit

Fragmentierung des Körpers und der Identität	Erinnerung an vergangene Beziehung, mentale Desorientierung	Projektion auf Nacken, schnelle Schnitte, schräger Kamerawinkel	visuelle Fragmentierung (z. B. Hände, Nacken), Überlagerung durch Text oder Bild, Kamerakippen	Entgrenzung des weiblichen Subjekts, Darstellung von Kontrollverlust	Fragmentiertes weibliches Subjekt
Subjektverlust durch Objektprojektion	Schmerz, Trennung, Vorwürfe	Schriftzug <i>YOU SAID FOREVER</i> , Projektion auf Körper	Text auf Körper, Rot als Wutfarbe, Kamera bleibt distanziert, Olivia schaut weg	Verlust von Selbstbestimmung – visuelle Kodierung weiblicher Körper als Projektionsfläche	Weiblicher Körper als Projektionsfläche
Verlorene Beziehung als Raumordnung	emotionale Trennung, Kommunikationsversagen	Esstisch, Schlafzimmer, Auto	asymmetrische Blickführung, männliche Figur bleibt unsichtbar oder reglos, Olivia bewegt sich	Raum wird zum Symbol emotionaler Isolation	Emotional isolierte Weiblichkeit
Kontrollverlust und Orientierungslosigkeit	Erinnerung an Verletzung, psychischer Schmerz	Flashbacks, Umkehrung der Kameraperspektive, zerschnittene Szenen	körperliche Desorientierung (Kopfhaltung, Blinzeln), schnelle Kamerabewegungen, Verlassenheit	Weiblichkeit als innerlich zerrissenes, instabiles Subjekt	Innere Desorientierung als weibliche Erfahrung
Symbolische Wiederholung und Rückzug	Trauerprozess, fehlender Abschluss	wiederholte Szenen: Keyboard, Straße, Auto	ruhiges Liegen auf dem Boden, Musik als Selbstvergewisserung, Monotonie der Räume	Weibliches Subjekt verarbeitet Schmerz durch Rückzug, Wiederholung und Selbstinszenierung	Rückzug als weibliche Trauerarbeit
Visualisierung stiller Stärke am Ende	Überwindung der Krise, Re-Subjektivierung	Letzte Szene: Olivia steht unter Laterne, Blick in Kamera	Aufrechte Haltung, direkter Blick in Kamera, leichte Körperöffnung, stimmliche Kontrolle	Transformation des leidenden Subjekts zur selbstbewussten Erzählerin	Re-Souveränisierung durch Blickkontakt
Emotionale Performanz in geschlechtlich kodierten Räumen	Genreästhetik (Pop), weiblicher Erzählraum	Straßen, Innenräume, Schlafzimmer	Dunkelheit, Lichtachsen auf Gesicht und Hände, Nähe zur Kamera, leise Stimme	Musikvideo als Raum der emotionalisierten Weiblichkeit	Gendered Space of Emotion

Tabelle 6: Kodierprotokoll drivers licence - Anhang A2, axiales Kodieren

Anhang A3: drivers licence – Selektives Kodieren

Selektives Kodieren - Verdichtung zur zentralen Kategorie	
Kernkategorie	Begründung/Bezug zu axialen Kategorien
Visuelle Inszenierung weiblicher Subjektivität zwischen Verletzlichkeit und Fragmentierung	Viele Szenen zeigen Olivia isoliert, traurig, introspektiv. Die Achsenkategorien „Verletzliche Weiblichkeit“, „emotionale Rückgezogenheit“ und „körperlicher Rückzug“ verbinden sich hier. Auch Requisiten (z. B. Keyboard, Auto), Räume (Straße, Zimmer) und die Körpersprache deuten auf ein empfindsames Selbst.
Weiblicher Körper als symbolische Projektionsfläche für Verlust, Erinnerung und Vorwurf	Die Kategorien „Körperfragmentierung“, „Schrift auf Körper“, „Unsichtbarkeit des Mannes“ zeigen: Die Kamera schreibt dem weiblichen Körper Bedeutungen zu, die über ihn hinausweisen (<i>YOU SAID FOREVER</i> , Projektionen). Der Körper wird zum Ort der Aushandlung von Beziehungskonflikten.
Räume als Spiegel innerer Zustände weiblicher Figuren	Leere Straßen, stillstehende Autos, verlassene Zimmer, Küchen – diese Settings korrespondieren mit den innerpsychischen Zuständen Olivias. Axiale Kategorien wie „Raum als Symbol emotionaler Isolation“ oder „Gendered Space of Emotion“ zeigen eine enge Kopplung von Innen- und Außenwelt.
Repetitive Bildkompositionen als Symbol für verarbeitende Weiblichkeit	Wiederkehrende Bildmotive (Straße, Auto, Keyboard) zeigen einen Trauerprozess, der nicht durch Handlung, sondern durch visuelles Wiederholen ausgedrückt wird. Die „Trauerarbeit durch Wiederholung“ stellt eine weiblich konnotierte Bewältigungsstrategie dar.
Ambivalente Selbstinszenierung zwischen Ohnmacht und Kontrolle	Olivia ist meist passiv, traurig – aber die Bildregie (Nahaufnahmen, gezielte Kameraachsen, Blick in Kamera am Schluss) gibt ihr eine visuelle Kontrolle. Die Spannung zwischen Passivität und Autonomie wird in Kategorien wie <i>Re-Souveränisierung</i> und <i>Direkter Blick</i> verdichtet.
Subjektive Repräsentation von Weiblichkeit ohne männlichen Blick	Der männliche Gegenpart bleibt weitgehend unsichtbar, stumm, diffus – Olivia wird nicht sexualisiert, sondern emotionalisiert. Diese Abkehr vom klassischen male gaze ermöglicht eine narrative Selbstaneignung durch das weibliche Subjekt.

Tabelle 7: Kodierprotokoll drivers licence - Anhang A3, selektives Kodieren

Anhang B: Kodierprotokoll WAP (Cardi B feat. Megan Thee Stallion, 2020)

Im Folgenden sind die Kodierprotokolle zu *WAP* (Cardi B feat. Megan Thee Stallion, 2020) angeführt:

Anhang B1: WAP – Offenes Kodieren

Offenes Kodieren - Szenenbasiertes Protokoll								
Szene	Zeit	Raum/Szene	Körperhaltung Körpersprache	Farb Licht	Kleidung, Objekte	Bewegung, Kamera	Mimik-Musik Synchronität	offene Codes
1	00:00	Anfangsszene: geschlossenes Eisentor mit der Schrift WAP öffnet sich. Ein pompöser Vorgarten mit bunten Blumen vor einer großen Villa	im Brunnen drehen sich zwei nackte Frauenstatuen Rücken an Rücken. Aus den Brüsten spritzt Wasser	hell, bunt, einladend	Blumenbögen, Hecken, Blumenbeete, Hollywoodschaukel, symmetrisch	Kamera fährt die Einfahrt zur Villa hinauf	Wasserge- plätscher, Bass	Sexualisierte Ikonografie durch weibliche Brunnenkulpturen; feminisierte Architektur; Mischung aus Luxusästhetik und Erotik; visuelle Einladung zur „weiblich kodierte Welt“
2	00:14	Haustür öffnet sich. Ein langer Korridor erstreckt sich. Körperbetonte Skulpturen an der Wand. Aus den Brüsten spritzt Wasser	Am Ende des Korridors kommen Cardi B und Megan um die Ecke. Selbstbewusster Gang, selbstbe- wusste Gesten	blau, weiß, gold, rosa, gelb	Cardi B: enger rosa Body. Megan: engem gelben Body. Lange Hand- schuhe mit langen Fingernägeln. Sehr Körperbetont, tiefer Ausschnitt, weiße Netz- strumpfhosen	Kameraperspek- tive ist schief und fährt den Frauen entgegen	Musik setzt ein. Mann singt: <i>There's some whores in this house</i>	Selbstbewusste weibliche Präsenz; sexuelle Selbstinszenierung durch Kleidung und Haltung; Dominanz durch Blick, Kleidung und Raumkontrolle; männlicher Off- Voice-Text als ironische Reibung
3	00:26	hinter einer Türe ist ein kopulierendes Tigerpärchen zu sehen. Dahinter ein Pool und Palmen. Ein dritter Tiger taucht auf	Cardi B und Megan trippeln neugierig durch die Gänge	blau, weiß, gold, rosa, gelb, Tigermuster	selbe Kleidung, auffallende Diamantohrringe, passend zum Outfit geschminkt	Kamera fährt mit den Bewegungen mit	teilweise synchrone Lippenbe- wegung	Tiermetaphorik als sexueller Hinweis; exotisierte Weiblichkeit; neugieriges, verspieltes Verhalten; weibliche Figuren als Entdeckerinnen
4	00:36	ein Türknauf mit einer Metallschlange, die sich bewegt und ins Bild beißt, als sie die Tür öffnen wollen	Cardi B und Megan öffnen neugierig die Türe	blau, weiß, gold, rosa, gelb, Tigermuster	selbe Kleidung, auffallende Diamantohrringe, passend zum Outfit geschminkt	Kamera fährt mit den Bewegungen mit	teilweise synchrone Lippenbe- wegung	Schlange als phallisches, biblisch- sexuelles Symbol; visuelle Bedrohung in weiblich kontrollierter Umgebung; spielerische Machtverhandlung

5	00:40	Im Raum ist ein Sandberg mit bunten Schlangen. Eine Schräge Säule ragt in den Raum	Cardi B und Megan liegen im Sand und sehen zur Decke. Sie halten sich an den Armen und liegen Kopf an Kopf. Die Haare sind ausgebreitet	Sandbraun, Türkis, Gelb, rot, Grün, gelb	Cardi B: türkiser Schlangenbody. Megan gelber Schlangenbody.	Kamera fährt von ihnen weg, zeigt den großen Raum	teilweise synchrone Lippenbewegung	Intimität und Weiblichkeit durch Nähe; visuelle Gleichstellung beider Künstlerinnen; Naturästhetik kombiniert mit körperlicher Posenhaftigkeit
6	00:57	Kamera fährt einen Raum tiefer. Bunte Röhren und tanzende Frauen sind zu sehen	selbstbewusste, aufreizende Tanzbewegungen	hell, grün, violett. Haare gefärbt und offen	Körperbetonte Kleidung, tiefe Ausschnitte	Kamera nimmt verschiedene Positionen im Raum ein	Lippen synchron zur Musik	Tänzerinnen als selbstbestimmte Sexualitätsträgerinnen; Tanz als Mittel der Sichtbarkeit; synchronisierte Bewegung erzeugt kollektive weibliche Präsenz
5	01:05	Wechsel zur Schlangenszene	selbstbewusst, aufreizend liegend. Handbewegungen im Gesicht	Sandbraun, Türkis, Gelb, rot, Grün, gelb	Cardi B: türkiser Schlangenbody. Megan gelber Schlangenbody.	Kamera von oben: fährt zuerst weg, kommt dann näher	Lippen synchron zur Musik	Sinnlichkeit und Erotik durch langsame Bewegungen; Fokus auf Gesicht und Körpersprache; Selbstinszenierung als „objektbewusste Subjekte“
6	01:08	Wechsel zum Röhrenraum, kurze Szenenwechsel in das Foyer und zu den Schlangen	selbstbewusste Gesten und Tanz. Gesten drücken Macht und Selbstbestimmung aus. Aufreizende Bewegungen am Boden	hell, grün, violett. Haare gefärbt und offen	Körperbetonte Kleidung, tiefe Ausschnitte	Kamera nimmt verschiedene Positionen im Raum ein	Lippen sind synchron <i>I don't cook, I don't clean.</i>	Empowerment durch explizite Lyrics (<i>I don't cook, I don't clean</i>); bewusste Subversion häuslicher Weiblichkeitsnormen; Körper als Ausdrucksmittel von Macht
7	01:40	Foyer: eine Frau von hinten mit Leopardenbekleidung schreitet den Gang entlang und öffnet selbstbewusst das Leopardenzimmer	Selbstbewusster Gang, Körperbetonung. Leopard schaut zu Kylie Jenner auf. Direkter sexy Blick in die Kamera. Leopard knurrt verführerisch Kylie an und schaut zu ihr auf	hell, blau, weiß, gold, Leopardenmuster	Langarmbody, Overknees Stiefel, langer Schleier. Tiefer Ausschnitt Alles in Leopardenstyle	Kameraposition beginnt von unten beim Schleicher und richtet sich auf	Musik setzt kurz aus, Geräusch von hohen Schuhen	Kylie Jenner als Symbol für luxuriöse, passive Weiblichkeit; Tier als Blickinstanz; Rückgriff auf männlichen <i>gaze</i> , aber visuell umgedeutet

8	02:04	Prunkvolle Stühle, Spiegel im Leopardenraum. Cardi B posiert im Raum in verschiedenen aufreizenden Positionen. Leoparden schleichen durch den Raum	selbstbewusste Positionen, beginnend mit Spagat auf zwei Stühlen, sehr körperbetont.	gedämpft, alles in gold und Leopardemuster	Langarmbody, mit Cut-Outs bei den Brüsten. Die Nippel sind mit Paches bedeckt. Frisur sehr extravagant in Ketten gelegt. Po und Brüste werden durch die betont	Kamerabewegung filmt Cardi B aus unterschiedlichen Perspektiven, sehr körperbetont	Lippen sind synchron	Körper als Bühne und Ausdrucksmittel; Sexualisierung als Selbstregie; ornamental aufgeladene Räume als Bühne weiblicher Machtinszenierung
9	02:33	Megan und zwei weiße Tiger und weiße Blumen sind im Zimmer zu sehen	beginnend mit Spagat, anschließend andere aufreizende und selbstbewusste Positionen	weiß und schwarz, in Tigermuster	aufreizender Body, der sehr Ausschnitt betont ist. Der Po wird stark in Szene gesetzt.	Kamera bewegt sich mit Megan mit, Perspektive teils von unten teils von oben	Lippen sind synchron	Machtvolle Körperhaltung (Spagat); Tierhafte Weiblichkeit; extreme Betonung von Po und Brüsten = Hypersexualisierung als Stilmittel
10	02:55	niedriges Poolbecken in einem großen Raum. Draußen ist es dunkel. Acht Frauen stehen knöcheltief im Wasser	gemeinsamer aufreizender Tanz, unterbrochen von sinnlichen Gesten nur von Cardi B und Megan, die sich gegenseitig berühren	rosa, blau, schwarz, draußen dunkel, innen gedämpft.	schwarze knappe Lack Bodys, Netzstrumpfhosen	Kamera nimmt verschiedene Positionen im Raum ein. Beim Szenenwechsel sind Cardi B und Megan groß zu sehen	Lippen sind synchron. Mann singt: <i>There's some whores in this house</i>	Körperlicher Kontakt zwischen Frauen; queere Codierung durch gegenseitige Berührungen; kollektive Sexualität; Kamera verstärkt sinnliche Spannung
11	03:24	Abschlusszene: Foyer: Cardi B und Megan laufen neugierig den Gang entlang und schauen in weitere Zimmer hinein	Cardi B und Megan sind neugierig, fast schon kindlich. In den verschiedenen Räumen sind weitere Frauen mit sexy Tanzbewegungen zu sehen	Foyer: blau, gold, rosa, gelb. Zimmer: schwarz-weiß/rot etc.	verschiedene aufreizende Kleidungen in rot, blau, schwarz/weiß sind zu sehen	Kamera schwenkt zwischen Cardi B/ Megan und den Räumen hin und her	Lippen sind nicht synchron.	Neugierige, fast kindliche Haltung – Kontrast zu sexueller Aufladung; Räume voller weiblicher Körper = weiblich dominierter Kosmos; Erotik als durchgängiges Motiv

Tabelle 8: Kodierprotokoll WAP - Anhang B1, offenes Kodieren

Anhang B2: WAP – Axiales Kodieren

Axiales Kodieren - Kategorienbeziehungen pro Thema / Phänomen					
Phänomen (Was?)	Ursache (Warum?)	Kontext (Wo/Wann?)	Strategie (Wie?)	Konsequenz (Was folgt?)	Kategorie
Hypersexualisierte weibliche Darstellung	Genreästhetik (Hip-Hop), Kulturtrend der expliziten Weiblichkeit	Tanzszenen, Bodys, Schlafzimmer, Pool, Pose mit Spagat	Fokus auf sekundäre Geschlechtsmerkmale, knappe Kleidung, Posen, Kamera aus körperbetonten Perspektiven	Betonung des Körpers als Mittel weiblicher Sichtbarkeit	Weiblichkeit als sexuelle Bildsprache
Selbstermächtigte Sexualität („Sexual Agency“) der Frauen	Aneignung sexistischer Begriffe und Gesten zur Umkehr von Machtverhältnissen	Songtext (<i>I don't cook, I don't clean</i>), ironisierte Männerstimme	Selbstbewusste Blicke, dominante Posen, eigene Regie über Körper und Räume	Sexualisierung wird nicht passiv erlitten, sondern aktiv inszeniert	Sexuelle Selbstermächtigung
Frauenkörper als kontrolliertes Spektakel	visuelle Logik der Popästhetik, visuelles Zitat des Male Gaze	Villa, Röhrenräume, Inszenierungsbühnen, Tiermetaphern	Körpersymmetrie, gezielte Bildachsen, Stilisierung des Körpers zu Ornamenten	Weiblichkeit erscheint stark, aber auch stilisiert und inszeniert – Balance zwischen Macht & Objektstatus	Inszenierter Körper als Machtinstrument
Ironisierung & Aneignung sexistischer Narrative	Bewusstes Spiel mit Codes der Pornokultur, Umgang mit männlicher Bewertung	Songintro: <i>There's some whores in this house</i> , Kleidung im Fetischstil	Übernahme beleidigender Begriffe, Umwertung durch Selbstinszenierung	Selbstermächtigung durch Provokation – aber auch Unklarheit über Grenzen zwischen Ironie und Reproduktion	Postfeministische Umkodierung sexistischer Darstellung
Tiermetaphorik als Zuschreibung wilder Weiblichkeit	Kulturelle Verbindung von Weiblichkeit & Natur/Trieb/Exotik	Tiger, Schlange, Leopard – jeweils in eigenen Räumen	Ästhetisierung des Tierischen; Übertragung von Wildheit auf Körperhaltung, Kleidung, Kameraeinstellungen	Weiblichkeit wird als unzähmbar, gefährlich, aber auch exotisierend kodiert	Naturalisierte Sexualisierung
Kameraführung als aktive Blickführung der Frauen (teilweise)	Subversion des klassischen male gaze	Blickführung durch Cardi B & Megan in Szenen mit zentraler Kamerakontrolle	direkte Blicke in Kamera, Perspektivwechsel, Wechsel von Nahaufnahme zu Aufsicht	Teilweise Aufhebung männlicher Bildkontrolle; aber nicht vollständig	Weiblicher Blick als Kontrollelement
Kollektivierte Weiblichkeit & queere Körperinszenierung	Strategien feministischer Solidarität & Repräsentation jenseits binärer Beziehungsstrukturen	Tanzszenen im Pool, gegenseitiges Berühren, weibliche Gruppenräume	Auflösung der Heteronorm durch Berührung, Synchronität, kollektive Erotik	Weiblichkeit wird nicht als Abhängigkeit vom Mann, sondern als gemeinsame Erfahrung unter Frauen inszeniert	Queere Kollektivität & Nähe

Ästhetisierung weiblich codierter Räume als Machtbühne	Feminisierung des Raums als visuelle Strategie	Villa, Pool, Räume mit Tierdekor, Farben wie Rosa, Gold, Türkis	Farbcodierung, räumliche Ordnung (symmetrische Korridore, thronähnliche Positionen)	Räume sind Bühne weiblicher Dominanz, nicht Rückzugsräume – Weiblichkeit erobert visuell den Raum	Raumaneignung durch feminisierte Ästhetik
--	--	---	---	---	--

Tabelle 9: Kodierprotokoll WAP - Anhang B2, axiales Kodieren

Anhang B3: WAP – Selektives Kodieren

Selektives Kodieren - Verdichtung zur zentralen Kategorie	
Kernkategorie	Begründung/Bezug zu axialen Kategorien
Postfeministische Selbstermächtigung durch hypersexualisierte Selbstinszenierung	Die Künstlerinnen übernehmen aktiv das Regie-Zepter über ihre Sexualität, Körper und Darstellung. Kategorien wie „sexuelle Selbstermächtigung“, „Ironisierung sexistischer Begriffe“ und „Inszenierter Körper“ verbinden sich hier. Der Körper ist Bildobjekt – aber durch eigenes Storytelling und visuelle Kontrolle.
Weiblicher Körper als kontrolliertes Spektakel – zwischen Empowerment und Ornamentik	Körpersprache, Pose, Kameraachsen, Raumkomposition und Requisiten (Schlangen, Spiegel, Tiere) machen den weiblichen Körper zum „sehenswerten“ Element – aber in kontrollierter Form. Er dient als Mittel der Selbstinszenierung und Macht, bleibt aber durch Ästhetik stilisiert.
Wiederaneignung sexistischer Narrative durch visuelle Überhöhung und Sprache	Die Aneignung von Begriffen wie „whore“ und das Überzeichnen von Weiblichkeitsbildern (z. B. über Körperbetonung, animalische Symbolik) dienen der Umwertung. Diese Strategien gehören zur Kategorie „Ironisierung sexistischer Darstellung“.
Kollektive Weiblichkeit und queere Beziehungsästhetik als Empowerment-Rahmen	Szenen mit weiblichem Körperkontakt, synchronisierten Tänzen und Blickbeziehungen zwischen Frauen lassen queere Codierungen entstehen. Emotionale und erotische Nähe geschieht ohne männliche Gegenfigur – Weiblichkeit wird kollektiv und fluide dargestellt.
Feminisierter Raum als Bühne weiblicher Kontrolle	Die stark stilisierten Räume (Villa, Foyer, Tierzimmer) sind feminisiert und ästhetisch übercodiert – sie dienen nicht der häuslichen Rückzugsfunktion, sondern der Inszenierung. Raum fungiert als visuelles Machtmittel.
Widerspruch zwischen Selbstermächtigung und medialer Verwertbarkeit	Trotz der Inszenierung von Macht und Eigenkontrolle bleiben Bilder anschlussfähig an männlich dominierte Sehgewohnheiten. Empowerment wird dadurch ambivalent. Diese Spannung ist grundlegend in Kategorien wie „kontrolliertes Spektakel“ und „ästhetisierte Sexualität“ sichtbar.

Tabelle 10: Kodierprotokoll WAP - Anhang B3, selektives Kodieren

Anhang C: Kodierprotokoll *The Door* (Teddy Swims, 2024)

Im Folgenden sind die Kodierprotokolle zu *The Door* (Teddy Swims, 2024) angeführt:

Anhang C1: *The Door* – Offenes Kodieren

Offenes Kodieren - Szenenbasiertes Protokoll								
Szene	Zeit	Raum/Szene	Körperhaltung Körpersprache	Farb, Licht	Kleidung, Objekte	Bewegung, Kamera	Mimik- Musik Syn- chronität	offene Codes
1	00:00	Anfangsszene: großer dunkler Raum. Boden mit Schachbrettoptik In der Mitte ein großer langer Esstisch, jeweils am Kopfende ein Stuhl.	Links: Frau lehnt gerade im Stuhl und isst. Leckt sich über die Lippen, nimmt einen Bissen mit der Hand Rechts: Teddy sitzt da, beobachtet und trinkt.	dunkel, düster, schwarz-weiß, braun	Kerzenständer, Sektflaschen, Obst- schale. Sie: Kleid, dunkle Schuhe. Teddy: dunkler Pulli. Tattoos, Ringe, schwarz-weiß Nagellack, Uhr	Kamera bewegt sich zum Tisch und zeigt gleich darauf Teddy beim Trinken. Kamera wechselt zu ihr. Kamera zeigt Teddy von vorne, wie er den Kopf auf die Hände stützt und schaut	Musik: Intro. Mimik: wirkt gedrückt, fast schon aggressiv bzw. passiv	Beziehung als Machtspiel; asymmetrisches Setting; Frau isst genüsslich – Mann beobachtet schweigend; unterschwellige Dominanz
2	00:12	oranger Raum - nur Teddy ist zu sehen	Teddy läuft herum, die Arme in den Manteltaschen	orange, rot, Lichteinflüsse	dunkle Schuhe, helle Hose, Schaf-mantel, große Sonnenbrille mit weißem Rand	zuerst statisches Bild von oben, dann zoomt es auf Augenhöhe zu Teddy	Intro	Männliche Isolation; emotionale Leere; Raum als Spiegel innerer Gefangenheit; gehemmte Körpersprache
1	00:15	Großer Raum mit Tisch	Teddy hält das Glas in einer Hand und beginnt zu singen. Er ist zurückgelehnt, die andere Hand ist unter dem Tisch. Sie wird kurz eingeblendet	dunkel, düster, schwarz-weiß, braun	dunkler Sweatshirt Pulli	Kamera fährt zu Teddy, Perspektive wird gedreht - Kamera fährt schräg zu ihr	Mimik und Gesang synchron	Er spricht/singt, sie bleibt stumm → einseitige Kommunikation; männlicher Versuch der Deutung; Frau als stille Kontrolle
2	00:19	oranger Raum - nur Teddy ist zu sehen	Teddy singt und bewegt seine Arme dabei - wie eine Erklärung	orange, rot, vorbeiziehende Lichteinflüsse	dunkle Schuhe, helle Hose, Schaf-mantel, große Sonnenbrille mit weißem Rand	Teddy wird eher von unten gefilmt	Mimik und Gesang synchron	Erklärende, gestische Männlichkeitsinszenierung

1	00:21	Großer Raum mit Tisch	schaut in ihre Richtung, hält das Glas fest		dunkler Sweatshirt Pulli	Teddy seitlich in Nahaufnahme	Mimik und Gesang synchron	Blickkontakt als Spannungsträger; Glas als Distanzobjekt; Macht durch Innehalten
2	00:23	oranger Raum	Teddy singt und bewegt seine Arme dabei - wie eine Erklärung	orange, rot, vorbeiziehende Lichteinflüsse	wiederh.	Teddy wird eher von unten gefilmt	Mimik und Gesang synchron	Wiederholung der Erklärgestik; männliches Bedürfnis nach Deutungshoheit
1	00:25	Perspektive beginnt hinter ihr - Bild ist schief. Beide sitzen noch am Tisch	Sie nimmt einen Schluck Wein und schaut zu Teddy. Sein Kopf ist zurückgelehnt, während er singt	dunkel, düster, schwarz-weiß, braun	wiederh.	Close-Ups zu ihrem Ausschnitt und zu Teddys Gesicht	Mimik und Gesang synchron	Sexualisierte Fragmentierung der Frau (Ausschnitt, Lippen); symbolisches Spiel mit Blicken; passive Provokation
2	00:30	oranger Raum - Teddy in der Vogelperspektive	Teddy singt zur Kamera, bewegt sich, hebt die Hände, legt sie zum Kopf	orange, rot, vorbeiziehende Lichteinflüsse	wiederh.	Kamera statisch von oben	Mimik und Gesang synchron	Symbolische Selbstkontrolle durch Gestik; emotionale Abwehrhaltung
3	00:32	Nahaufnahme: ihr Arm	sie streicht sich mit den langen Fingernägeln über den Arm. Teddy hat den Kopf an seine Hand gestützt und kratzt sich am Kopf	dunkel, düster, schwarz-weiß, braun	lange Fingernägel, Tattoos	zuerst ihre Hand, anschließend Teddy am Kopfende mit schräger Aufnahme	Mimik und Gesang synchron	Körperliche Selbstberührung der Frau als Machtmittel; Sinnlichkeit durch Selbstinszenierung; Mann als passiver Beobachter
2	00:36	oranger Raum	Teddy bewegt sich und bewegt seine Arme	orange, rot, vorbeiziehende Lichteinflüsse	wiederh.	Teddy von vorne, Teddy von der Seite	Mimik und Gesang synchron	Wiederholung männlicher Erklärungsmuster; starre Rollenzuschreibung
1	00:38	Großer Raum mit Tisch	sie schaut zu Teddy, ist ernst. Er schaut zurück, singt, isst. Sie schaut und verschränkt ihre Arme vor der Brust	dunkel, düster, schwarz-weiß, braun	wiederh.	sie von der Seite gefilmt - Teddy zuerst von vorne, dann seitlich. Beim Verschränken der Arme schiefes Bild	Mimik und Gesang synchron (außer als er isst)	Frau verschränkt Arme = Abwehrhaltung; er bleibt ruhig → emotionale Machtumkehr; körperlich nah, innerlich fern

2	00:44	oranger Raum	Teddy bewegt sich und bewegt seine Arme	orange, rot, vorbeiziehende Lichteinflüsse	wiederh.	Teddy von vorne - Bild ist schief	Mimik und Gesang synchron	Schiefe Kamera = emotionale Instabilität; Raum als Gefängnis; körperliche Spannung bei ihm
3	00:45	Teddys Gesicht	nur Auge, Augenbraue und etwas Wange zu sehen, blinzelt	düster	rotes Tattoo seitlich des Auges	Teddys Gesicht in Nahaufnahme	nicht synchron	Nahaufnahme seines Auges = Fokus auf Beobachtung; Mann wird objektiviert
4	00:46	Boden mit Schachbrettoptik in einem schwarzen Raum	sie liegt in der Mitte des Bodens und schaut Richtung Kamera	Schwarz-weiß, rot	rotes schulterfreies Kleid, schwarze Overknees Stiefel	Kamera fährt in ihre Richtung, hebt sich leicht	nicht synchron	Frau liegt auf dem Schachbrett = passive Position als Teil des Spiels; rotes Kleid = Gefahr/Sexualität
1, 2, 3, 4	00:49	Szenenwechsel zwischen orangem Raum, Schachbrettboden (mit ihr) und Esstisch. Teddy und sie getrennt in den Szenen	Sie: liegt mit dem Rücken passiv auf dem Boden, die Arme auf dem Bauch. Er: macht viele Armebewegungen.	Je nach Szene, schwarz-weiß, rot, dunkel	je nach Szene wiederh.	Kamera nimmt unterschiedliche Perspektiven ein und ist ständig in Bewegung	Mimik und Gesang synchron	Parallelmontage zeigt Trennung; er aktiv, sie passiv; Beziehung als Spiel mit ungleichen Zügen
5	01:00	Teddy steht auf dem Schachbrettboden	Teddy steht auf dem Schachbrettboden, die Hände in die Manteltaschen	Schwarz-weiß	dunkle Schuhe, helle Hose, Schafmantel, große Sonnenbrille mit weißem Rand	Kamera fährt Richtung Teddy	singt nicht mit	Mann allein auf dem Schachbrett = Isolation im Spielfeld; gefangen im Setting
1	01:01	Esstisch	er sitzt zurückgelehnt da, hat seinen linken Arm auf der Tischplatte abgestützt. Sie ist zurückgelehnt und isst	dunkel, düster, schwarz-weiß, braun	wiederh.	Kamera schwenkt zwischen Teddy und ihr hin und her - wie ein Gespräch	Mimik und Gesang synchron	Verbale Dominanz des Mannes, Frau bleibt reaktiv; emotionale Leerstelle
1, 2, 4	01:06	schnelle Abfolge der verschiedenen Szenen: Esstisch, oranger Raum, Schachbrettboden	die bisherigen Szenenbilder wiederholen sich	je nach Szene	wiederh.	die Szenen wiederholen sich in schneller Folge. Die Kamera fährt mit, bringt viel Bewegung ins Bild, Bild ist teilweise schief	Mimik und Gesang synchron	Schnelle Wechsel → emotionale Unruhe; Bilder kippen = Verlust der Stabilität

6	01:29	Zoom ins Auge - dahinter eröffnet sich ein neuer Raum: klein, eng, Gefängnisoptik	Teddy steht im Raum, bewegt sich, singt. Am Ende klopft er gegen ein Fischauge	hellblau, dunkles Blau, Metall,	dunkle Schuhe, helle Hose, Schafmantel, große Sonnenbrille mit weißem Rand	Kameraperspektive geht mit Teddy mit	Mimik und Gesang synchron	Zoom ins Auge → innerer Rückzug des Mannes; Gefängnisraum = klaustrophobische Beziehungserfahrung
7	01:34	Ausschnitt eines Schachbretts, sie spielt damit	Ihr Kopf ist auf ihren rechten Arm gelegt, mit der linken Hand bewegt sie den schwarzen König. Gelangweilt	Schwarz-weiß, rot	rotes Kleid, Ringe, lange Fingernägel	Kamera zoomt zu ihr hin		Frau spielt mit König = strategisches Machtspiel; sie lenkt Beziehung wie ein Spielbrett
1, 2	01:35	Szenenwechsel zwischen Esstisch (nur Teddy zu sehen) und orangem Raum	ernster Blick, Bewegung	wiedh.	wiedh.	Kamera zoomt zu Teddy	Mimik und Gesang synchron	Mann bleibt im Fokus; emotionaler Druck steigt durch wiederholte Präsenz
8	01:38	Teddy im schwarzen Raum	Teddy steht im schwarzen Raum, den Kopf leicht zur Seite gelegt, ernst	Schwarz-weiß	sein weißer Mantel und die weiße Brille stechen hervor	Kamera zoomt zu Teddy	Mimik und Gesang nicht synchron	Mann isoliert im schwarzen Raum; Rückzug als Schutz; emotionaler Zerfall
5	01:39	Raum mit Schachbrettboden - Schachbrett parallel zum Bild	sie steht auf einem schwarzen Feld und leicht verzögert stehen sechs Versionen da	Schwarz-weiß, rot	rotes schulterfreies Kleid, schwarze Overknees Stiefel	Kamera ist starr	nicht synchron	Vervielfachung der Frau = Übermacht; sie wird zur ungreifbaren Präsenz
2, 9	01:41	Szenenwechsel zwischen orangem, blauem Raum	nur Teddy zu sehen, er bewegt sich zur Musik	blau, orange	weiße Kleidung	Kamera bewegt sich	Mimik und Gesang synchron	Mann bewegt sich rastlos; Wechsel zwischen Selbstbeherrschung und Kontrollverlust
5	01:42	Raum mit Schachbrettboden - Schachbrett parallel zum Bild	sie steht auf einem schwarzen Feld und leicht verzögert stehen sechs Versionen da - Figuren verschwinden wieder	Schwarz-weiß, rot	rotes schulterfreies Kleid, schwarze Overknees Stiefel	Kamera ist starr	nicht synchron	Wiederholung des Kloneffekts = Kontrollverlust des Mannes; Frau als dominante Instanz
8	01:44	Teddy im schwarzen Raum	Teddy steht im schwarzen Raum, den Kopf leicht zur Seite gelegt, ernst	Schwarz-weiß	sein weißer Mantel und die weiße Brille stechen hervor	Kamera zoomt zu Teddy	Mimik und Gesang nicht synchron	Statischer Mann im dunklen Raum; Passivität, Eingeschlossen sein

1, 2, 9	01:44	Schneller Szenenwechsel: oranger, blauer Raum und Esstisch	nur Teddy zu sehen, er bewegt sich zur Musik	blau, orange	weiße Kleidung	Kamera bewegt sich	Mimik und Gesang synchron	Rhythmuswechsel; Repetition verstärkt psychische Belastung des Mannes
7	01:46	Schachbrett	sie verschiebt den weißen König mit ihrem Nagel um ein Feld	Schwarz-weiß, rot	rotes schulterfreies Kleid, schwarze Overknees Stiefel	Kamera ist starr	nicht synchron	Frau verschiebt weiße Figur → sie trifft Entscheidungen; er wird symbolisch manipuliert
1, 2, 4, 9	01:48	Schneller Szenenwechsel: oranger, blauer Raum, Schachbrett-boden, Esstisch	nur Teddy zu sehen, er bewegt sich zur Musik	blau, orange, schwarz, weiß, braun		Kamera bewegt sich	Mimik und Gesang synchron	Mann ist in sich bewegenden Räumen gefangen; Frau bleibt passiv und kontrollierend
7	02:00	Schachbrett	sie wirft mit dem schwarzen König den weißen König um und lächelt	schwarz-weiß, rot	rotes schulterfreies Kleid, schwarze Overknees Stiefel	Kamera ist starr	nicht synchron	Sie wirft König (ihn) um → endgültige Dominanz; sie lächelt = psychologische Kontrolle
1, 2, 9	02:00	schneller Szenenwechsel: Esstisch, oranger und blauer Raum	nur Teddy zu sehen, er bewegt sich zur Musik	schwarz, weiß, blau, orange		Kamera bewegt sich, fängt viele Bewegungen ein	Mimik und Gesang synchron	Mann verliert Kontrolle; Frau bleibt visuell dominant
4	02:03	Schachbrettboden - parallel zum Bild	Teddy steht auf dem weißen Feld, sie gegenüber auf dem schwarzen angrenzenden Feld.	schwarz, weiß, rot	Teddy: weiß. Sie: schwarz, rot	Kamera fährt langsam ins Bild	nicht synchron	Konfrontation auf Schachbrett: beide gegenüber – metaphorische Beziehungskollision
1, 2, 4, 9	02:05	schneller Szenenwechsel: Esstisch, oranger und blauer Raum, Schachbrettboden	Teddy bewegt sich zur Musik. Sie liegt auf dem Schachbrettboden	schwarz, weiß, blau, orange, rot		Kamera bewegt sich mit dem Bild. Kippt zur Seite, als sie auf dem Schachbrett liegt	Mimik und Gesang synchron	Kamera kippt; Welt verliert Ordnung; visuelle Spiegelung emotionaler Destabilisierung
9	02:12	blauer Raum, durch Fischauge zu sehen	sie sitzt mittig auf einem Stuhl, die Füße überschlagen. Es kommen noch zwei Versionen von ihr dazu	blau, schwarz, rot	rotes schulterfreies Kleid, schwarze Overknees Stiefel	Kamera zoomt aus dem Bild	nicht synchron	Frau sitzt im Raum, wird multipliziert → Selbstsicherheit; emotionale Kontrolle durch Abstand

1	02:14	Esstisch mit Schachbrettboden	beide sitzen am Esstisch	dunkel, düster, schwarz-weiß, braun	Wiedh.	Bild kippt zur Seite	Mimik und Gesang synchron	Tischszene: Gleichzeitigkeit von Nähe und Machtungleichgewicht; sie bleibt präsent
1, 2, 4, 9	02:15	schnelle Szenenwechsel zwischen Esstisch, Schachbrettboden, blauer und oranger Raum	Teddy bewegt sich zur Musik. Sie liegt auf dem Schachbrettboden oder ist im blauen Raum	schwarz, weiß, blau, orange, rot		Kamera bewegt sich stark, Bild kippt immer wieder zur Seite	Mimik und Gesang synchron	Szenen verwischen → psychischer Ausnahmezustand; er verliert Orientierung
1	02:24	Esstisch mit Schachbrettboden	sie steht auf, Teddy blickt zu ihr, sie gleitet über den Tisch, Gegenstände fallen vom Boden. Auf dem Tisch vor Teddy zerspringt etwas	dunkel, düster, schwarz-weiß, braun	Wiedh.	Kamera zoomt langsam vom Tisch weg	Mimik und Gesang synchron	Frau steht auf, bewegt sich auf ihn zu → Machtwende; Objekte stürzen → symbolische Zerstörung
1, 2, 4, 9	02:34	schneller Szenenwechsel zwischen orangen, blauen Raum, Esstisch und Schachbrettboden	Sie kommt immer näher, ist nun direkt vor Teddy	schwarz, weiß, blau, orange, rot		Kamera bewegt sich mit, macht ein Close-Up, als ihre Köpfe auf Augenhöhe sind		Näherung als Übergriff? Beziehung eskaliert; Close-up = emotionale Konfrontation
10	02:46	Close-Up beim Esstisch	sie und Teddy sind Auge in Auge. Sie schaut ihn an, berührt sein Gesicht mit der Hand	alles in rot getaucht	Wiedh.	Kamera ist auf die Szene gerichtet, anschließendes Close-Up von ihrem Gesicht		Sie berührt ihn zärtlich = emotionale Kontrolle; seine Passivität bleibt bestehen
4	03:00	Blauer Raum wird enger	Teddy ist im blauen Raum, die Wände bewegen sich auf ihn zu. Er drückt die Arme dagegen	alles in blau	Wiedh.	Kamera statisch		Blauer Raum wird enger → Mann im Gefängnis der Beziehung; psychische Enge wird physisch gezeigt
1, 2, 4, 9	03:02	Szenenwechsel, blauer, oranger Raum, Esstisch, Schachbrettboden	Teddy bewegt sich zur Musik. Die Wände im blauen Raum werden enger. Sie liegt auf dem Schachbrettboden oder ist im blauen Raum	schwarz, weiß, blau, orange, rot		Kamera bewegt sich stark, Bild kippt immer wieder zur Seite		Rückzug in Bildchaos; Kamerabewegung = inneres Chaos; Frau bleibt ruhig, dominant

1	03:12	Esstisch	Sie ist von vorne zu sehen. Sie kippt nach hinten, Farbflimmer blitzen auf, Szenen blitzen auf und sie bleibt auf dem Esstisch liegen	alles in rot getaucht	Wiedh.	Kamera zuerst auf sie gerichtet, zoomt vom Tisch weg		Frau kippt nach hinten = visuelle Überwältigung; Farbblitzen = emotionale Eskalation
1	03:20	Esstisch ist parallel zum Bild	sie liegt auf dem Tisch, er sitzt am Kopfende	alles in rot getaucht	große lange Messer fliegen in Teddys Richtung	Kamera zoomt leicht vom Bild weg		Messer fliegen → symbolische Abrechnung; Bedrohungslage; Beziehung endet in Gewaltfantasie
5	03:22	Teddy auf dem Schachbrettboden	Teddy steht allein auf dem Schachbrettboden, den Kopf leicht zur Seite geneigt	schwarz, weiß	weiße Kleidung	Kamera zoomt leicht vom Bild weg		Mann bleibt allein; sie ist abwesend → Isolation nach Konfrontation
9	03:24	blauer Raum	Abschlusszene: Sie ist im blauen Raum, verschränkt die Arme vor der Brust	blau, schwarz, rot	rotes Kleid, Ringe, lange Fingernägel	Kamera zoomt schnell von ihr weg, der Raum wird immer länger, sie immer kleiner, der Raum dreht sich		Abschlusszene: Frau entfernt sich im Raum → Überlegenheit durch Distanz; emotionale Entgrenzung

Tabelle 11: Kodierprotokoll The Door - Anhang C1, offenes Kodieren

Anhang C2: The Door – Axiales Kodieren

Axiales Kodieren - Kategorienbeziehungen pro Thema / Phänomen					
Phänomen (Was?)	Ursache (Warum?)	Kontext (Wo/Wann?)	Strategie (Wie?)	Konsequenz (Was folgt?)	Kategorie
Männlichkeit wird als innerlich zerrissen und kontrolliert dargestellt	Emotionaler Druck durch die Beziehung; männlicher Kontrollverlust über Dynamiken	Enge Räume, Monologszenen, singende Isolation, blauer Raum, Schachbrett	Erklärende Gesten, Rückzug, kontrollierte Bewegungen, symbolische Räume (Käfig, Bühne, Schachfeld)	Männlichkeit verliert Handlungshoheit; wird passiv, verletzlich, von äußeren Strukturen bestimmt	Dekonstruktion traditioneller männlicher Dominanz
Weiblichkeit als rätselhaft, kontrollierend und symbolisch mächtig inszeniert	Weibliche Figur ist handlungsstark, aber sprachlich stumm – kontrolliert über Blick, Geste, Repetition	Schachspiel, Tischszenen, rote Räume, Klonbilder, Touch-Szene	Blicksteuerung, Berührung, stille Präsenz, symbolische Handlungen (z. B. König umwerfen, Messerfinale)	Weiblichkeit wird zur ungreifbaren Macht; distanziert, aber kontrollierend; ambivalent zwischen Emotion und Strategie	Weiblichkeit als visuelle Machtinstanz
Beziehungsdynamik als emotional asymmetrisches Spiel dargestellt	Beziehung basiert nicht auf Dialog, sondern auf einseitiger Kontrolle, emotionaler Ohnmacht	Wiederholung der Tischszenen, ständige Distanz, Split-Szenen	Einseitiges Singen durch ihn, sie als stumme Kraft; gegenseitige Nicht-Blick-Beziehung; Auflösung durch physische Nähe	Beziehung ist toxisch; Kommunikation scheitert; Machtverhältnisse bleiben visuell statisch	Geschlechterverhältnis als Machtgefälle
Raum als Ausdruck geschlechtlicher Innenwelten	Visuelle Ästhetik und Architektur spiegeln Geschlechterbilder wider (z. B. Kontrolle, Enge, Übermacht)	Blauer Raum (Mann), Schachbrett (Beziehung), rote Szene (emotionale Eskalation), oranger Raum (Selbstinszenierung)	Farb- und Raumcodierung zur Differenzierung der Rollen; Perspektivverschiebung durch Kamerakippung	Männlichkeit wird visuell zersetzt; Weiblichkeit bleibt ästhetisch dominant – aber ebenfalls gefangen im System	Raum als Spiegel geschlechtlicher Identitäten
Fragmentierung des Körpers zur Darstellung symbolischer Machtverhältnisse	Kamera bricht Körper in Einzelteile auf (Auge, Mund, Hände, Ausschnitt); symbolische Gewalt über Bilder	Close-Ups, rot gefärbte Szenen, Messerwurf, Berührungssequenzen	Fragmentierte Kameraführung, Standbilder, Verlangsamung, Repetition	Körper repräsentiert emotionale Macht- und Kontrollverhältnisse; Gender wird über Ästhetik und Schnitt erzeugt	Der Körper als Träger und Spiegel von Geschlechterbildern

Tabelle 12: Kodierprotokoll The Door - Anhang C2, axiales Kodieren

Anhang C3: *The Door* – Selektives Kodieren

Selektives Kodieren - Verdichtung zur zentralen Kategorie	
Kernkategorie	Begründung/Bezug zu axialen Kategorien
Dekonstruktion hegemonialer Männlichkeit durch emotionale Enge und Kontrollverlust	Der Mann wird als erklärend, aber zunehmend hilflos dargestellt. Er verliert die Kontrolle über Raum, Zeit und Beziehung. Axiale Kategorien wie „emotionale Gefangenschaft“, „visuelle Isolation“ und „Rückzug in Räume“ zeigen eine Männlichkeitsfigur, die zerfällt.
Weiblichkeit als visuelle Machtinstanz – ohne emotionale Zugänglichkeit	Die Frau spricht kaum, handelt aber viel: Sie bewegt Figuren, provoziert Nähe, erscheint mehrfach. Axiale Kategorien wie „körperliche Kontrolle“, „weibliche Handlungsmacht“, „symbolische Dominanz“ zeigen: Sie ist nicht das Objekt, sondern der still inszenierende Pol.
Geschlecht als Beziehungsstruktur aus Macht und Stille	Die Beziehung ist nicht durch Austausch, sondern durch Machtspannungen geprägt. Der Mann kommuniziert, die Frau agiert symbolisch. Kategorien wie „toxisches Spiel“, „asymmetrische Dynamik“ oder „nicht-dialogische Beziehung“ greifen ineinander.
Raumästhetik als Spiegel geschlechtlicher Innenwelten und Spannungen	Räume sind keine neutralen Bühnen: Schachbrett steht für Strategie & Rollenfixierung, blauer Raum für psychische Enge, roter Raum für Eskalation. Kamera kippt = Destabilisierung der Beziehung.
Körper als Träger symbolischer Gewalt und Kontrolle	Close-Ups, Fragmentierung, Berührungen, Messerwurf: Der Körper ist das Medium, über das Beziehungsmacht sichtbar gemacht wird. Er wird gelesen, getrennt, instrumentalisiert.
Geschlechterbilder als visuelle Konfliktzonen – keine Auflösung, aber Konfrontation	Am Ende stehen beide gegenüber, aber es gibt keinen Ausgleich. Statt Harmonie: Stillstand, Rückzug, symbolische Explosion. Geschlecht wird als visuelles Spannungsfeld gezeigt – instabil, uneindeutig, machtkritisch.

Tabelle 13: Kodierprotokoll *The Door* - Anhang C3, selektives Kodieren

Anhang D: Kodierprotokoll *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020)

Im Folgenden sind die Kodierprotokolle zu *Blinding Lights* (The Weeknd, 2020) angeführt:

Anhang D1: *Blinding Lights* – Offenes Kodieren

Offenes Kodieren - Szenenbasiertes Protokoll								
Szene	Zeit	Raum/Szene	Körperhaltung Körpersprache	Farb/Licht	Kleidung, Objekte	Bewegung, Kamera	Mimik- Musik Syn- chronität	offene Codes
1	00:00	Anfangsszene: Nahaufnahme Gesicht: im Gesicht Blutverschmiert, Schweißperlen auf der Stirn, Blut tropft aus dem Mund	gebückt, gebleckte Zähne, verzieht das Gesicht	rot, schwarz	rotes Sakko	Kamera zoomt zu Weeknd, am Ende blitzt das Bild ein paar Mal auf	Intro	Verletzte Männlichkeit als Pose; blutverschmiertes Gesicht = Leiden als Teil von Stil und Selbstinszenierung; Männlichkeit wird exzessiv dargestellt
2	00:20	hell erleuchtete Stadt, viele Lichter, Gebäude, Straße	Weeknd schaut sich ein paar Mal verwirrt um, schwankt, läuft gebückt, verscheucht eine Taube auf dem Gehsteig	hell beleuchtete Stadt, rot, schwarz, Lichter	Sonnenbrille, Ohrringe, rotes Sakko, schwarzes Hemd, schwarze Krawatte	Kamera filmt zuerst von unten vorne, anschließend von hinten. Bild schwankt	Intro	Orientierungslosigkeit; schwankende Bewegung = Kontrollverlust; Mann im urbanen Raum auf der Suche nach Halt
3	00:31	in der Stadt	Weeknd steht gerade und zieht sich einen schwarzen Lederhandschuh langsam über die linke Hand und grinst dabei, er bewegt die Finger langsam	hell beleuchtete Stadt, rot, schwarz, Lichter	Sonnenbrille, Ohrringe, rotes Sakko, schwarzes Hemd, schwarze Krawatte	Kamera filmt Weeknd schräg von vorne und zoomt zu ihm hin.	nicht synchron	Selbstsichere Machtdemonstration; Handschuhanziehen als ritualisierter Akt männlicher Kontrolle; sadistische Andeutung durch Lächeln
4	00:34	in einer großen Unterführung steht ein Mercedes Cabrio, die Rücklichter leuchten. Draußen vor der Unterführung ist die	Weeknd läuft zum Auto, setzt sich hinein und grinst	Mercedes: anthrazit	Sonnenbrille, Ohrringe, rotes Sakko, schwarzes Hemd, schwarze Krawatte	Kamera filmt Weeknd von hinten, zoomt zum Rücklicht des Mercedes und filmt anschließend	nicht synchron	Luxuskarosse als Männlichkeitsmetapher; Einstieg ins Auto als Einstieg in eine Kontrollfantasie; Grinsen als Zeichen von Dominanz

		beleuchtete Stadt zu sehen				Weeknd seitlich in Nahaufnahme		
5	00:39	Mercedes rast durch die Stadt, schlittert über die verlassen Straßen, über rote Ampeln und über Sperrlinien. Das Deck ist geöffnet.	Weeknd rast mit dem Mercedes durch die Nacht, schreit seine Freude rau		Sonnenbrille, Ohrringe, rotes Sakko, schwarzes Hemd, schwarze Krawatte	Mercedes wird aus verschiedenen Winkeln gefilmt, Weeknd in Nahaufnahme	nicht synchron	Geschwindigkeit = Entgrenzung; Männlichkeit als impulsives Überschreiten von Regeln (rote Ampeln, Sperrlinien)
6	00:54	Menschenleerer Raum, riesiger Kronleuchter, gedeckte Tische	Weeknd betritt einen Raum, schaut sich selbstbewusst um	gedämpftes Licht, rot, braun, schwarz	Sonnenbrille, Ohrringe, rotes Sakko, schwarzes Hemd, schwarze Krawatte	Kamera zeigt Weeknd von vorne, anschließend von hinten und zoomt in das Lokal	nicht synchron	Besitznahme des Raumes; Mann als unangefochtener Mittelpunkt in leerem Luxussetting; selbstbewusste Körperhaltung
5	00:59	Mercedes rast über verlassene dunkle Straße, Nacht wird durch die Laternen erleuchtet. Stadt ist in der Ferne hell erleuchtet. Auto fährt der Stadt entgegen	Drehzahlmesser wird kurz eingeblendet, rast auf Stufe 7.	dunkel, Stadt von Lichtern erhellt, rote Scheinwerfer des Autos	verlassene Straße, Mercedes, Drehzahlmesser, Rücklichter	Kamera fängt die Geschwindigkeit des Autos ein - Mercedes wird auf der verlassenen Straße immer kleiner	nicht synchron	Auto entfernt sich = Eskalation; Männlichkeit entzieht sich Kontrolle und Realität; Fokus auf Technik (Drehzahl) als Machtverlängerung
6	01:04	dunkler gedämpfter Raum, leicht verschwommen	Weeknd zündet sich eine Zigarette an und pafft	gedämpftes Licht, rot, braun, schwarz	Zigarette, Feuerzeug, Sonnenbrille, rotes Sakko	Weeknd wird von der Seite gefilmt	nicht synchron	Zigarette als klassisches Symbol der <i>Coolness</i> ; Selbstberuhigung; Konsumästhetik als männliches Stilmittel
5	01:06	Auto in der Stadt	Weeknd lehnt sich auf der Fahrerseite aus dem Auto, die Zigarette in der linken behandschuhten Hand und raucht. Wirft die Zigarette anschließend in hohem Bogen aus dem Fenster	rot, schwarz, Lichteinflüsse	Zigarette, Feuerzeug, Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Weeknd wird von der Seite gefilmt, Auto ist zu erkennen	nicht synchron	Geste des Heraushängens = Überschwang, Übermut; Zigarette wegwerfen = Symbol für Entgrenzung, Respektlosigkeit

5	01:08	Auto rast durch die verlassene Straße	Auto beschleunigt	rot, schwarz, Lichteinflüsse	rote Ampeln, graue Straße, rote Rücklichter	Auto wird von oben gefilmt, Kamera zoomt zum Auto und das Bild fällt zur Seite - dreht sich	nicht synchron	Straßenfahrt als ekstatischer Kontrollverlust; Kamera kippt = Wahrnehmungsstörung, innere Entgrenzung
5	01:09	Innenraum des Mercedes (offenes Deck)	Weeknd lehnt sich im Auto zurück und zieht die Sonnenbrille auf	rot, schwarz, Lichteinflüsse	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Weeknd wird von oben gefilmt, Auto ist diagonal im Bild. Kamera zoomt zu Weeknd	nicht synchron	Rückzug ins Auto-Innere; Sonnenbrille aufsetzen = emotionale Abschottung; visuelle Selbstbeherrschung
5	01:12	Mercedes rast auf der Straße, kurzer Flashback einer Frau	kurzer Flashback von Weeknd	rot, schwarz, Lichteinflüsse	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Mercedes wird seitlich beim vorbeirasen gefilmt, Weeknd seitlich	Lippen synchron	Frau erscheint als visuelles Echo = Erinnerung oder Projektionsfigur; Verbindung von Fahrt & Sehnsucht nach Weiblichkeit
7	01:13	Menschenleere doppelte Kreuzung	Weeknd steht auf der leeren Kreuzung und tanzt. Sein Gesicht ist blutverschmiert	rot, schwarz, Lichteinflüsse	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Weeknd wird von oben gefilmt - er ist klein, die Straße riesig, Kamera zoomt in Nahaufnahme zu Weeknd	nicht synchron	Tanz als exzessiver Selbstaussdruck; Mann tanzt allein auf riesiger Straße = Isolation + Größenwahn
6	01:19	Menschenleerer Raum mit Kronleuchter und Tischen	Weeknd tanzt durch den Raum	rot, schwarz, Lichteinflüsse	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Weeknd wird aus einer niedrigen Perspektive gefilmt	nicht synchron	Selbstvergessenes Tanzen → Männlichkeit als Performance; Innenraum wird Bühne der Kontrollillusion
8	01:20	verschiedene Orte in der Nacht (Straße, Lokal)	Weeknd tanzt selbstbewusst durch den Raum, teilweise blutverschmiert	rot, schwarz, Lichteinflüsse	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Weeknd wird aus einer niedrigen Perspektive gefilmt	nicht synchron	Repetition von Bewegung & Raum → Selbstinszenierung als Kontrollmechanismus; Verwischung von Verletzlichkeit & Selbstbewusstsein

5	01:23	Auto rast durch die verlassene Straße, hell erleuchtete Stadt im Hintergrund zu sehen	Gaspedal wird durchgedrückt, Drehzahlmesser steigt auf 7	rot, schwarz, Lichteinflüsse	rote Ampeln, graue Straße, rote Rücklichter	Auto wird aus verschiedenen Perspektiven gefilmt	Motorengeräusch eines vorbeirasenden Autos zu hören	Auto wird Beschleunigungs-Metapher; Männlichkeit = Geschwindigkeit, Eskalation, Ungebundenheit
6	01:26	dunkler gedämpfter Raum, leicht verschwommen	Einblendung einer Frau, hält ein Mikrofon in der Hand	rot, schwarz, Lichteinflüsse	lange schwarze Haare	Frau wird seitlich gefilmt	nicht synchron	Frau erscheint erstmals: still, statisch, kontrolliert; Mikrofon = Symbol für Potenzial zur Macht; Kleidung = Sexualisierung
5	01:27	hell erleuchtete Stadt im Hintergrund zu sehen, große Leere Straße zu sehen	Weeknd tanzt der Stadt entgegen, Gesicht blutverschmiert	rot, schwarz, Lichteinflüsse	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Weeknd wird von hinten und seitlich gefilmt	nicht synchron	Mann tanzt der Stadt entgegen = Auflösung in der Nacht; Tanz als Übergang vom Wahnsinn zur Ekstase
5, 7	01:29	schnelle Abfolge von Autoszene und tanzenden Weeknd	Auto rast durch die Stadt. Weeknd tanzt ausgelassen auf der Straße	rot, schwarz, Lichteinflüsse	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Weeknd und Auto aus verschiedenen Perspektiven gefilmt	nicht synchron	Ekstatisches Schnittmuster; Wechsel zw. Rausch (Auto) und Körper (Tanz)
6	01:33	dunkler, gedämpfter Raum	Frau umfasst mit beiden Händen das Mikrofon und sieht langsam auf	gedämpftes Licht, rot, schwarz	schwarze Haare mit Pony, glitzerndes Kleid	Frau wird leicht seitlich gefilmt	nicht synchron	Frau in Nahaufnahme = stilisierte Schönheit; Blickkontakt wird Machtmittel; Bühne ist ihr Raum
5, 6, 7	01:34	Abfolge verschiedener Szenen:	Auto rast durch die Stadt. Weeknd tanzt ausgelassen an verschiedenen Orten. Frau steht auf der Bühne und tanzt beim Singen	gedämpftes Licht, rot, schwarz	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Kamera nimmt verschiedene Perspektiven ein	nicht synchron	Frau tanzt und singt → sie ist aktiv, aber ohne verbale Macht gegenüber ihm; bleibt symbolisch distanziert
1	01:46	Anfangsszene wird eingeblendet. Nahaufnahme Gesicht: im Gesicht Blutverschmiert, Schweißperlen auf der Stirn, Blut tropft aus dem Mund	gebückt, gebleckte Zähne, verzieht das Gesicht	rot, schwarz	rotes Sakko	Kamera zoomt zu Weeknd, am Ende blitzt das Bild ein paar Mal auf	nicht synchron	Rückbezug zur Anfangsgewalt → Kreislauf männlicher Zerrissenheit; Blut als Stilmittel

5, 7	01:47	schnelle Abfolge von Autoszene und tanzenden Weeknd	Auto rast durch die Stadt. Weeknd raucht im Auto, lehnt sich aus dem Auto raus, streckt die Arme aus	gedämpftes Licht, rot, schwarz. Vorbei rasende Lichter	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Kamera nimmt verschiedene Perspektiven ein und fängt die Geschwindigkeit des Autos auf	nicht synchron	Kontrollverlust durch Fahrt + Tanz + Rauch; Mann dehnt sich körperlich aus, nimmt Raum, verliert Stabilität
6	01:52	dunkler, gedämpfter Raum	Weeknd steht im Raum, den Kopf leicht in den Nacken gelegt. Presst die Lippen zusammen, Lächelt kurz und schluckt	gedämpftes Licht, rot, schwarz. Vorbei rasende Lichter	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Kameraperspektive von unten aufschauend zu Weeknd	nicht synchron	Mann in Nahaufnahme: grinst, schluckt, presst Lippen → ambivalente Gefühle: Unsicherheit, Genuss, Angst
5	01:55	Auto rast durch die Stadt, fährt durch Tunnel, auf der offenen Straße. Erleuchtete Stadt zu sehen	Auto beschleunigt	rot, schwarz, Lichteinflüsse	rote Ampeln, graue Straße, rote Rücklichter	Auto von hinten seitlich gefilmt. Geschwindigkeit ersichtlich	nicht synchron	Fahrt durch Tunnel und Stadt = Fortsetzung des Exzesses; Architektur als Kulisse für männlichen Kontrollverlust
6	01:58	dunkler roter Raum, Glitzervorhänge	Frau steht am Mikrofon und schaut ins Publikum.	dunkles rot gedämpftes Licht, schwarz	langarm Glitzerkleid, tiefer Ausschnitt	Kamera zoomt zu Frau hin, sie wird vom Licht erleuchtet	nicht synchron	Frau frontal – auf der Bühne, in Kontrolle; Kleid + Pose → sexualisierte, aber stille Machtposition
6	02:00	dunkler gedämpfter Raum	Weeknd ist im Publikum, schaut zur Frau auf. Frau wird in den Gläser der Sonnenbrille gespiegelt. Weeknd hält ein Spieß mit Cocktailkirschen in der Hand, zieht sie in den Mund und kaut	dunkles rot gedämpftes Licht, schwarz	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Close Up von Weeknds Gesicht	nicht synchron	Weeknd konsumiert sie visuell (Spiegelung in Brille); Kirsche = weiblich codierter Lustsymbolismus → Frau wird Objekt
9	02:03	Nahaufnahme vom Gesicht der Frau.	Frau wirft Weeknd einen verführerischen Blick zu	dunkles rot gedämpftes Licht, schwarz	Close up der oberen Gesichtshälfte	Frau von vorne seitlich gefilmt	nicht synchron	Blick der Frau = stille Verführung; sie kontrolliert die Dynamik mit Mimik
9	02:05	dunkler, gedämpfter Raum. Frau steht auf der Bühne, Weeknd im Publikum, sieht in ihre Richtung	Frau sieht Weeknd direkt an. Weeknd schaut zur Frau auf. Frau hebt die Hand und Weeknd hebt ab und schwebt zu ihr hin.	dunkles rot gedämpftes Licht, schwarz	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr, langarm	Erste Perspektive: Weeknd von hinten. Zweite Perspektive: Frau von hinten	nicht synchron	Mann hebt ab und fliegt zur Frau = komplette Kontrollabgabe; sie zieht ihn wortlos zu sich

					Glitzerkleid, tiefer Ausschnitt			
5, 6, 9	02:11	Szenenwechsel zwischen hell erleuchtete Stadt und leerer Barraum mit Weeknd und Frau	Weeknd tanzt durch die Stadt vs. Weeknd wird von der Frau angezogen, landet auf der Bühne und grinst sie an (Zigarette im Mund)	dunkles rot gedämpftes Licht, schwarz	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr. langarm Glitzerkleid, tiefer Ausschnitt	verschiedene Kameraperspektiven	nicht synchron	Mann auf Bühne angekommen, Zigarre im Mund = Genuss + Unterwerfung; sie ist ruhiger Pol, er ein Getriebener
5	02:20	von Lichter erleuchtete Stadt, Weeknd im Auto	Weeknd fährt schreiend durch die Straße, vom Rausch streckt er die Zunge aus dem Mund	dunkles rot gedämpftes Licht, schwarz	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	1. Perspektive: Weeknd im Auto von der Seite gefilmt. 2. Perspektive: aus Weeknds Sicht gefilmt - Lichter und Farben ziehen beim Auto vorbei, alles ist unscharf und verzerrt	Musik wird langsamer und verzerrt	Fahrt wird verzerrt = Wahrnehmungsverlust; Mann schreit, streckt Zunge raus → völlige Enthemmung
5	02:33	Mercedes in der Stadt	Weeknd fährt durch die Stadt und bewegt sich zum Beat der Musik. Er schaut sich wohlwollend um, steckt sich die Zigarette in den Mund	dunkles rot gedämpftes Licht, schwarz	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr	Kamera schwenkt um den Mercedes herum und fängt verschiedene Perspektiven auf	Weeknd bewegt sich zur Musik	Fahrt wird rituell, rhythmisch → Männlichkeit als Selbstvergessenheit; Körper im Beat der Stadt
5	02:41	Mercedes fährt durch verschiedene Stadtteile, Tunnel etc.	die Gebäude rasen vorbei	dunkles rot gedämpftes Licht, schwarz	rote Ampeln, graue Straße, rote Rücklichter	Mercedes ist aus verschiedenen Perspektiven zu sehen	Motorengeräusche des Mercedes zu hören	Stadt als Fluchtpunkt; Mann ist allein unterwegs, Raum wird durchfahren, nicht besessen
5, 10	02:52	Szenenwechsel zwischen: Auto rast durch die Stadt, zwei Männer betreten den Raum, Weeknd wird von der Bühne gezerrt	Männer laufen selbstbewusst in den Raum. Männer verprügeln Weeknd, Weeknd landet auf dem Boden, rennt anschließend aus dem Lokal. Weeknd rennt,	dunkles rot gedämpftes Licht, schwarz	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr.	Mercedes, Straße, Weeknd, Prügelei aus verschiedenen Perspektiven. Als Weeknd zu Boden geht, wird vom Boden zu den	nicht synchron	Männliche Figur wird verprügelt → Umkehrung des Heroenbilds; körperlicher Zusammenbruch nach Kontrollverlust

			taumelt hektisch durch die Straße. Dazwischen Einblicke auf die Straße und den Mercedes. Am Ende tanzt Weeknd kurz			Schuhen der Männer gefilmt		
11	03:41	Abschlusszene: Weeknd steht am Rande einer Straße, im Hintergrund ist die Stadt zu sehen. Es fahren Autos über die Straße	Weeknd steht blutverschmiert da, schaut durch die Gegend, grinst, verzieht das Gesicht, nickt, streckt die Arme aus, bewegt sich leicht rythmisch, streckt den Arm zum Stoppen aus, tanzt	dunkles rot gedämpftes Licht, schwarz	Sonnenbrille, rotes Sakko, Lederhandschuhe, Uhr. langarm Glitzerkleid, tiefer Ausschnitt	Kamera ruckelt leicht, Weeknd wird aus verschiedenen Perspektiven gefilmt	nicht synchron	Finale: Weeknd steht allein, blutig, lachend → Männlichkeit als Wahnsinn; keine Frau mehr sichtbar → Isolation bleibt

Tabelle 14: Kodierprotokoll Blinding Lights - Anhang D1, offenes Kodieren

Anhang D2: Blinding Lights – Axiales Kodieren

Axiales Kodieren - Kategorienbeziehungen pro Thema / Phänomen					
Phänomen (Was?)	Ursache (Warum?)	Kontext (Wo/Wann?)	Strategie (Wie?)	Konsequenz (Was folgt?)	Kategorie
Exzessive, verletzte Männlichkeit	Männlichkeit wird als kontrolliert und entgrenzt zugleich dargestellt – zwischen Coolness, Ekstase und körperlichem Zerfall	Blutiges Gesicht, Autofahrten, Zigarette, Rausch, Tanz auf leerer Straße	Körperliche Entgrenzung, Grimassen, Tanzen, Rasen, Brüllen, Schwitzen, Sich-verlieren im Raum	Männliche Figur verliert sukzessive Kontrolle über sich, den Raum und die Beziehung	Toxisch-exzessive Maskulinität als Zerfallsfigur
Weibliche Präsenz als Projektionsfläche und Verführungsmacht	Die Frau spricht nicht, aber lenkt mit Blicken, Bewegungen und räumlicher Positionierung (z. B. auf der Bühne, im Spiegel)	Bühne, Mikrofon, Close-Ups, Glitzerkleid, rote Lichtführung	Verführerische Blicke, Bühne, langsame Bewegungen, Spiegelung in Brille, Handhebung → zieht ihn zu sich	Frau wird zur geheimnisvollen, visuell kontrollierenden Figur; bleibt unerreichbar und distanziert	Weiblichkeit als ästhetisierte Macht ohne Stimme
Geschlechtliche Beziehung als visuelles Machtgefälle ohne Dialog	Die Figuren interagieren nur symbolisch – keine Worte, keine echte Nähe. Kommunikation über Raum, Blick, Gewalt.	Tanzszenen, Konsumsymbolik (Kirsche), Bühnenkontakt, Prügelszene	Gestik, Blickkontakte, Flugbewegung, körperliche Gewalt, Musikästhetik	Geschlechterverhältnis bleibt brüchig, asymmetrisch; Mann reaktiv, Frau initierend	Beziehung als unausgeglichene, symbolische Performanz
Räume als emotionale Spiegel geschlechtlicher Rollen	Räume strukturieren Geschlechterbilder: Stadt = Bühne des Exzesses, Bühne = weiblicher Machtort, Auto = männlicher Rückzugsraum	Räume strukturieren Geschlechterbilder: Stadt = Bühne des Exzesses, Bühne = weiblicher Machtort, Auto = männlicher Rückzugsraum	Nutzung von Licht (rot = Gefahr/Leidenschaft), Kameraperspektive (Kippen, Nahaufnahme, Spiegelung)	Männlichkeit verliert sich im Raum, Weiblichkeit kontrolliert den Raum – visuelle Trennung beider Sphären	Gender wird über Räume inszeniert und stabilisiert
Körper als Medium für männliches Leiden und weibliche Kontrolle	Der männliche Körper wird durch Blut, Schwitzen, Tanzen, Prügel inszeniert; der weibliche durch Kleidung, Pose, Bühne stilisiert	Nahaufnahmen (Blut, Zunge, Zigarette), Close-Ups von Lippen, Gesicht, Händen, Mikrofon	Körperfragmentierung, langsame Bewegungen, dominante Kameraeinstellungen bei der Frau	Genderbilder entstehen durch körperliche Codierung – Weiblichkeit: distanziert und unberührt, Männlichkeit: offen und leidend	Der Körper als Träger geschlechtlicher Macht-/Verluststrukturen

Tabelle 15: Kodierprotokoll Blinding Lights - Anhang D2, axiales Kodieren

Anhang D3: Blinding Lights – Selektives Kodieren

Selektives Kodieren - Verdichtung zur zentralen Kategorie	
Kernkategorie	Begründung/Bezug zu axialen Kategorien
Männlichkeit als instabile, entgrenzte Figur zwischen Kontrolle und Zerfall	The Weeknd wird blutverschmiert, schwankend, ekstatisch und zunehmend aufgelöst dargestellt. Sein Verhalten changiert zwischen hedonistischer Dominanz (Raserei, Rauchen, Grinsen) und innerer Leere (Tanzen allein, Gewalt gegen ihn). Die Räume (Stadt, Auto) spiegeln seine emotionale Instabilität.
Weiblichkeit als ästhetisierte Macht ohne Sprache – Blick lenkt Beziehung	Die Frau erscheint erst spät, sagt nichts, wird aber inszenatorisch zentral: Blickkontakt, Bühne, Pose. Sie initiiert die Bewegung (er „fliegt“ zu ihr), bleibt aber unnahbar. Ihre Sexualisierung ist kontrolliert, fast distanziert – nicht passiv, sondern symbolisch mächtig.
Beziehung als symbolischer Kontrollkampf ohne echten Austausch	Es gibt keine Dialoge, keine echte Interaktion. Kommunikation erfolgt über Blick, Geste, Gewalt, Tanz und Distanz. Die Beziehung bleibt unauflösbar: visuell verdichtet, inhaltlich leer. Nähe (Bühne) wird gleich wieder zerstört (Prügelei, Rückzug).
Räume als Träger geschlechtlicher Identitätsverhandlung	Stadt = Bühne für männliches Scheitern; Bühne = Ort weiblicher Kontrolle; Auto = Fluchtpunkt männlicher Selbstinszenierung. Räume kippen, Perspektiven verschieben sich, was emotionale Instabilität spiegelt.
Körper als Oberfläche von Gender und Macht	Der männliche Körper ist offen, sichtbar, blutig, leidend, schreiend. Der weibliche Körper ist fragmentiert, aber stilisiert – kontrolliert durch Kleidung, Pose und Bühne. Beide Körper inszenieren Geschlecht durch Sichtbarkeit und mediale Lesbarkeit.

Tabelle 16: Kodierprotokoll Blinding Lights - Anhang D3, selektives Kodieren

Anhang E: Kodierprotokoll *MONTERO (Call Me By Your Name)* (Lil Nas X, 2021)

Im Folgenden sind die Kodierprotokolle zu *MONTERO (Call Me By Your Name)* (Lil Nas X, 2021) angeführt:

Anhang E1: *MONTERO* – Offenes Kodieren

Offenes Kodieren - Szenenbasiertes Protokoll								
Szene	Zeit	Raum/Szene	Körperhaltung Körpersprache	Farb Licht	Kleidung, Objekte	Bewegung, Kamera	Mimik- Musik	offene Codes
1	00:00	Anfangsszene: Wolken, Himmel, hinab in eine Welt voller zerstörter antiker Gebäude. Dem Fluss entlang zu einem Baum	Schlange kriecht in Richtung Baum. Unter dem Baum sitzt gemütlich ein Mann mit Gitarre	rote Wolken, blauer Himmel, helles Licht	antike Gebäude, alles dunstig, rötlich gehalten. Lil mit Rastas, Gelnägel und dunklem Glitzeroutfit	Kamera fährt durch die Wolken in eine Landschaft, die zerstörte antike Gebäude hat	Sprechtext	Androgynität als Ausgangspunkt; feminisierte Männlichkeit (Glitzer, Gelnägel, Rastas); Idylle als genderneutraler Sehnsuchtsort; Männlichkeit mit weicher Körperhaltung; passives Sitzen mit Gitarre widerspricht dominanter männliche Darstellung
1	00:22	Vom weißen Stamm des Baumes schlängelt sich eine rot-schwarze Schlange hinunter	Schlange: Kopf, Arme und Torso eines Alien ähnlichen Geschöpfs - wirkt selbstbewusst. Lil sitzt weiter gemütlich	rot, schwarz, weiß, viel gefleckt	Gitarre, Baum, Schlange	Kamera fährt mit Schlange mit, Filmt aber auch Lil sitzend am Boden	Lippen sind synchron	Femme-fatale-Symbolik als Alienwesen; hybride Geschlechtsmerkmale (Schlange mit Torso und Brüsten); Konfrontation von Subjekt (Lil) mit fluidem, verführerischem Anderen; queere Begehrenskonstellation
1	00:31	Vom Baum weg in die Landschaft hinein	Schlange macht sich durch Singen sichtbar. Lil erschrickt und läuft weg. Egal wo er hingeht, er sieht immer das Gesicht der Schlange	rot, schwarz, weiß, viel gefleckt	Blumen, alte Statuen, kaputte antike Gebäude, Wolken	Kamera vor Lil, fängt ihn ein und was er sieht.	Lippen sind nicht synchron	Flucht vor (Homo-)Begehren als Selbstkonflikt; Versuch, maskuliner Kontrolle zu entkommen; omniprésente Verführung als Spiegel der inneren Spannung
1	00:43	Schlange manifestiert sich vor Lil und stoppt ihn	Schlange selbstbewusst, umfasst den Kopf von Lil. Sie küssen sich	rot, schwarz, weiß, viel gefleckt	Blumen, alte Statuen, kaputte antike Gebäude, Wolken. Beim Kuss leuchtet die Schrift auf dem Baum auf	Close-Ups zum Gesicht der Schlange	Lippen sind synchron	Homoerotischer Kuss als Machtmoment der Selbstannahme; Erotik als Widerstand gegen normative Genderbilder; mythologisches Begehren unterläuft christlich-konservative Rollenbilder

2	01:13	Gerichtssaal mit Statuen und Emporen. Es sind mehrere Richter anwesend	Lil wird von zwei Wächter in den Gerichtssaal eingeführt, er versucht sich zu befreien. Lil wird in Ketten gelegt und verurteilt	grau, silber, rosa	Lil: rosa Perücke, Kette, rosa Fell. Wärter: silberne Perücken, silberne Gewänder. Die Zuschauer sind bewegliche Statuen, die Lil ausbuhen	Kamera vor Lil	Lippen sind synchron	Männlicher Körper als Objekt moralischer Bewertung; Gender Nonkonformität wird verurteilt; rosa Kleidung + feminine Accessoires = Widerstand gegen binäre Geschlechterästhetik
3	01:48	Wolkenkrater, in den Lil hinaufschwebt. Oben schwebt ein Engel. Plötzlich befindet er sich auf einer Stange, die ihn in die Tiefe führt	Lil tanzt/rutscht sexy die Stange runter. Es geht immer tiefer, er wird immer selbstbewusster. Unten landet er auf beiden Beinen an der Lavaströmung (Hölle)	grau, rot, schwarz	Boxershorts, hohe Lackstiefel, rote lange Rastas	Kamera fährt mit Lil hinunter	Lippen sind synchron	Hyperfeminisierte Männlichkeit in sexueller Eigenregie; erotische Selbstermächtigung durch Tanz; Pole-Dance als Umkodierung weiblich konnotierter Praxis zu queer-männlicher Selbstinszenierung
4	02:20	riesiges, schwarzes und pompöses Schloss in der Hölle. Eine Brücke führt hinein	Lil läuft selbstbewusst in das Schloss hinein, sieht den Teufel und gibt ihm einen Lap-Dance	schwarz, rot, Feuer	Boxershorts, hohe Lackstiefel, rote lange Rastas	Kamera nimmt unterschiedliche Positionen im Raum ein	Lippen sind synchron	Männlicher Körper in femininer Geste als dominant; Machtverschiebung durch sexuelles Selbstbewusstsein; Bruch heteronormativer Genderbilder durch queere Erotik
4	02:29	Innenraum des Schlosses, große schwarzer Marmorblock mit Stufen, auf dem der Thron steht. Neben dem Thron sind zwei riesige Totenköpfe aus Stein, mit Lava	Lil gibt dem Teufel selbstbewusst einen Lap-Dance und nimmt dabei verschiedene Positionen ein	schwarz, rot, Feuer	Lil: Boxershorts, hohe Lackstiefel, rote lange Rastas. Teufel: schwarzer Lederharnisch und schwarze Hose	Kamera nimmt unterschiedliche Positionen im Raum ein	Lippen sind synchron	Machtspiel über den Körper: feminisierte Männlichkeit als kontrollierende Kraft; Gender wird zur Bühne der Eroberung; Subversion dominanter, maskuliner Sexualmacht
4	02:52	Abschlusszene: Thron mit Teufel, dahinter steht Lil. Lil verführt den Teufel	Lil verführt den Teufel und bricht ihm den Nacken Lil setzt sich die Krone des Teufels auf, lächelt und seine Augen glühen weiß	schwarz, rot, Feuer	Lil: Boxershorts, hohe Lackstiefel, rote lange Rastas. Teufel: schwarzer Lederharnisch und schwarze Hose	Kamera nimmt unterschiedliche Positionen im Raum ein	Lippen sind synchron	Feminin codierte Figur (Lil) tötet männlich konnotierte Machtinstanz (Teufel); Aneignung von Autorität durch queere Körperlichkeit; symbolischer Triumph über patriarchale Ordnung

Tabelle 17: Kodierprotokoll MONTERO - Anhang E1, offenes Kodieren

Anhang E2: MONTERO – Axiales Kodieren

Axiales Kodieren - Kategorienbeziehungen pro Thema / Phänomen					
Phänomen (Was?)	Ursache (Warum?)	Kontext (Wo/Wann?)	Strategie (Wie?)	Konsequenz (Was folgt?)	Kategorie
Performative Männlichkeit jenseits binärer Normen	Bruch mit heteronormativen und hypermaskulinen Standards; Inszenierung von Männlichkeit als queer, verletzlich, verführerisch	Szene 1 (Baum, Gitarre), Strip-Stange, Lapdance, feminisierte Kleidung	Verbindung maskuliner und femininer Marker (Stiefel, Gelnägel, Pole-Dance); Darstellung von Männlichkeit als fluid	Sichtbarmachung nicht-klassischer Männlichkeitsbilder in dominanten, zentralen Videobildern	Queere Männlichkeit als widerständige Performanz
Erotisierung des männlichen Körpers als Machttechnik	Aneignung sexualisierter Gesten (Lapdance, Pole-Dance), nicht als Objekt, sondern als Subjekt	Szenen in der Hölle, Thronsaal, mit dem Teufel	Selbstbewusster erotischer Tanz, direkter Blickkontakt, kontrollierte Körperbeherrschung	Umkehrung von Passivität: Sexualität wird zur Machtquelle, nicht zur Schwäche	Sexualisierte Selbstermächtigung durch queere Körperinszenierung
Weiblichkeitscodes als Ausdruck von Kontrolle statt Unterwerfung	Visuelle Marker wie Perücke, Make-up, Outfit, Bewegungen – aber mit aktivem Handlungsspielraum verbunden	Gerichtsszene, Lapdance, Selbstkrönung	Aneignung feminisierter Ästhetik bei gleichzeitiger Handlungsmacht	Weiblich codierte Darstellung wird nicht sexualisiert-passiv, sondern aktiv-subversiv verwendet	Feminisierte Codes = Queere Dominanz
Queeres Begehren als zentrales visuelles und narratives Element	Kuss mit androgyner Schlange, erotische Nähe zum Teufel – Begehren zwischen Männern wird ästhetisch aufgewertet	Garten Eden, Höllenszene	Erotik, Körperkontakt, Blickführung, Nähe zum männlichen Anderen	Enttabuisierung homoerotischer Bilder in einem Mainstream-Setting	Homosexualität als legitimes, stolzes Identitätsmerkmal
Mythisch-religiöse Motive als Bühne queerer Rebellion	Christlich kodierte Räume (Gericht, Himmel, Hölle) werden mit queeren Inhalten gefüllt	Gerichtsszene, Höllenfahrt, Thronsaal	Pole-Dance in den Höllenschlund, Mord am Teufel, Aneignung der Krone	Bruch mit moralischen Ordnungen → queere Körperlichkeit als revolutionärer Akt	Queere Identität sprengt religiös-normative Geschlechtermuster

Tabelle 18: Kodierprotokoll MONTERO - Anhang E2, axiales Kodieren

Anhang E3: MONTERO – Selektives Kodieren

Selektives Kodieren - Verdichtung zur zentralen Kategorie	
Kernkategorie	Begründung/Bezug zu axialen Kategorien
Queere Männlichkeit als sexualisierte, selbstermächtigte Kraft	Lil Nas X performt Männlichkeit nicht im hegemonialen Sinne (Stärke, Dominanz, Distanz), sondern über Erotik, Verletzlichkeit und Bewegung. Seine Sexualität ist aktiv, sichtbar und stolz.
Geschlecht als performativ und ästhetisch codiert	Kleidung (Lackstiefel, Glitzer), Bewegungen (Pole-Dance) und Körpersprache (Lap-Dance, Posen) definieren Geschlecht nicht als biologisch, sondern als visuell hergestelltes Moment.
Erotik als Machtressource queerer Identität	Der Körper ist nicht passives Objekt des Begehrens, sondern aktives Machtmittel: Lil verführt, tanzt, kontrolliert. Sexualität wird nicht unterdrückt, sondern gefeiert – gegen normative Strukturen.
Re-Mythologisierung als queere Subversion normativer Geschlechterordnung	Biblische und mythologische Bilder (Schlange, Sündenfall, Hölle) werden queer neu erzählt: nicht als Schuld, sondern als Befreiung. Der Teufel wird nicht gefürchtet, sondern verführt und entmachtet.
Geschlechterbilder als fluide Bildsprache – jenseits von binären Oppositionen	Es gibt keine klare Trennung zwischen männlich/weiblich, dominant/passiv, hetero/homo: Lil spielt mit diesen Kategorien, überzeichnet sie, mischt sie, ersetzt sie. Geschlecht ist nicht fix, sondern Teil einer dynamischen, künstlerisch kontrollierten Selbst-Erzählung.

Tabelle 19: Kodierprotokoll MONTERO - Anhang E3, selektives Kodieren

Anhang F: Kodierprotokoll *Alles Gute* (Faber, 2016)

Im Folgenden sind die Kodierprotokolle zu *Alles Gute* (Faber, 2016) angeführt:

Anhang F1: *Alles Gute* – Offenes Kodieren

Offenes Kodieren - Szenenbasiertes Protokoll								
Szene	Zeit	Raum/Szene	Körperhaltung Körpersprache	Farb Licht	Kleidung, Objekte	Bewegung, Kamera	Mimik-Musik	offene Codes
1	00:00	Karierte Bettdecke	zwischen den Bettlaken ist ein Gesicht zu sehen	weiß, blau, hell	Bettdecke, Polster	Bild wackelt leicht	Intro	Verschwommene Identität; Unsichtbarmachung des Körpers in den Laken; Fragmentierter männlicher Körper wird angedeutet, nicht gezeigt
2	00:06	Zimmer, Innen dunkel, draußen hell. Vorhänge, Terrassentüren	Auf der Bettkante ist die Silhouette eines sitzenden Mannes, der sich Abstützt, Blick nach unten gerichtet. Er steht auf, öffnet die Terrassentür und geht nach draußen.	düster, bisschen gedämpfte s rot	trägt nur ein sehr großes T-Shirt, dunkle kurze Haare. Mann durch die transparenten Vorhänge zu sehen	Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Männliche Silhouette wirkt klein, verletzlich, in sich gekehrt; Entrückte Maskulinität; Entzug aus privatem Raum in hellen Außenraum
2	00:20	Am Boden liegen diverse Sachen		hell, weiß	silberne Armreifen, Teppich, Kleidung	Kamera wackelt leicht	asynchron	Spuren von Alltag und Körperpflege; Objekte als Zeugnis von Fürsorge, Selbstgestaltung (keine Inszenierung von Dominanz)
2	00:23	Nahaufnahme Sofa		hell, weiß	Auf dem Sofa liegen diverse Gegenstände: Kleidung, Puppe	Kamera wackelt leicht	asynchron	Puppen/Kleidung: symbolisieren ein nicht hegemoniales Spiel mit Repräsentation und Gendercodes
2	00:26	Terrasse: Mann ist durch transparente Vorhänge zu sehen	Mann steht an der Balkonbrüstung und schaut hinunter, dreht sich um, um wieder hinein zu gehen	hell, weiß	transparente Vorhänge, rotes T-Shirt	Kamera ist statisch, Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Androgynität durch Kleidung (überlanges Shirt), Weichheit der Geste; voyeuristische Perspektive durch transparente Vorhänge

3	00:30	Badezimmer	Nahaufnahme; Mann legt eine Kontaktlinse ins linke Auge. Er hat eine sichtbare Fehlbildung der Finger	hell, weiß	rotes langes T-Shirt, Kontaktlinse	Kamera ist statisch, Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Glasauge und Fingerfehlbildung: Normabweichung als zentrales visuelles Thema; Körperabweichung sichtbar, nicht verborgen – Normkörper wird enthebelt
2	00:34	Wohnzimmer: braune Couch mit Gegenständen, kleiner brauner Schreibtisch, Stuhl Richtung Wand/Couch gedreht. Mit dem Rücken zur Terrasse	Der Mann sitzt alleine auf einem Stuhl, in der Hand hält er eine Schüssel und isst	hell, weiß	rotes T-Shirt, Stuhl, kleiner Tisch, Couch, diverse Gegenstände, Schüssel	Kamera statisch - Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Einsamkeit und alltägliche Männlichkeit; häuslicher Rückzug; Bruch mit aktionsbetonter Darstellung von Männlichkeit
2	00:41	Nahaufnahme Schwarzes Regalbrett mit diversen Gegenständen		hell, weiß, rosa, blau	Bialetti, zwei Gläser, zwei rosa Hello Kitty Figuren, Metalldose mit <i>Mom's Kitchen</i> Aufschrift, Tasse mit Eule	Kamera wackelt leicht	asynchron	Rosa <i>Hello Kitty</i> – feminin codierte Objekte als Teil des männlichen Wohnraums; Auflösung klarer Genderzuschreibungen
2	00:44	Wohnzimmer	Mann streckt sich, Gesicht zur Wand bzw. zum kleinen Tisch gerichtet. Gesicht nicht zu erkennen	hell, weiß, rot	diverse Gegenstände: Tisch, Deo, Batterien...	Kamera bewegt sich leicht nach rechts. Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Körper wird aus dem Bild genommen → Entkörperlichung = Dezentrierung der männlichen Dominanzperspektive
3	00:46	Waschbecken in Nahaufnahme	Mann wäscht ein Glasauge ab, beugt sich nach vorne und setzt es ins rechte Auge ein. Gesicht nur von der Seite zu sehen. Auch die zweite Hand hat eine Fehlbildung der Finger	hell, weiß	Waschbecken, Glasauge, Wasser	Kamera zuerst auf Waschbecken gerichtet, fährt anschließend mit der Handbewegung zum Gesicht. Gesicht nur von der Seite zu sehen. Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Männlicher Körper mit Behinderung als Alltag; Selbstsorge, Körperpflege → nicht voyeuristisch, sondern ruhig

3	00:58	Badezimmer und Badezimmerspiegel	Mann von hinten zu sehen. Hinterkopf ist unscharf. Er richtet sich auf und schaut sich im kleinen Spiegel an. Ein ernstes Gesicht schaut ihm entgegen. Das linke Auge ist braun, das Glasauge blau. Erfährt sich ein paar Mal mit der rechten Hand über das Glasauge.	hell, weiß,	Credebüchse, kleiner Spiegel mit schwarzem Rand	Kamera wackelt leicht. Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Glasauge vs. echtes Auge → Differenz sichtbar gemacht; kritischer Blick auf Selbstbild (Blick in den Spiegel)
2	01:07	Gegenstand im Wohnzimmer		weiß, gold, blau, braun	pompöse Maske mit Gold und blauen Perlen	Kamera fängt die Maske ein	asynchron	Maske = performative Identität; Gender als Rolle/Konstruktion, nicht als natürliche Gegebenheit
4	01:11	Balkon. Kleiner Tisch. Im Hintergrund ein Wohnblock zu sehen	Mann sitzt auf einem Stuhl, hat vor sich Perlen liegen und bastelt eine große Kette. Seine Finger sind unterschiedlich lang und eher kurz. Das linke Auge ist auf den Tisch gerichtet, das Glasauge starr ins Nichts. Ernster und konzentrierter Gesichtsausdruck	weiß, hell, blau, blasses Orange	Poloshirt: ist grau mit Ärmel, Kragen und Brusttasche in Blümchenmuster	Kamera nimmt verschiedene Positionen in Nahaufnahme ein. Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Basteln → kreative, feinmotorische Tätigkeit wird sichtbar gemacht; Genderjenseits harter Arbeit/Technik; Glasauge starr – Asymmetrie als Symbol für Differenz
5	01:30	Wohnblock, Straße. Bild parallel zum Wohnblock	Mann läuft	weiß, blasses Orange, blau, grau	lange Hose, blaue Jacke, Sonnenbrille	Kamera statisch. Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Öffentlicher Raum – Präsenz trotz Differenz; Männlicher Körper in Bewegung, ohne Dominanzgeste
6	01:35	Blumenladen. Regale voller Blumen	Mann steht im Blumenladen schaut sich um	Farben gedämpft, blaue Jacke	Sonnenbrille, viele Blumen, Jacke, lange Hose	Kamera zeigt die Regallänge, Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Blumenladen: Subversion klassischer „femininer“ Räume durch männlich gelesene Figur
7	01:43	Laden mit diversen Bastelartikel	Mann schaut sich konzentriert um, die Sonnenbrille auf dem Kopf. Das blaue Auge ist starr gerichtet. Er lächelt kurz	weiß, schwarz, blau	lange Jacke, Sonnenbrille, diverse Perlen	Kamera nimmt diverse Perspektiven ein. Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Sanfte Mimik, Lächeln, Perlen → Sanftheit als Maskulinitätsaspekt
2	01:51	Wohnzimmer, Nahaufnahme vom Mann	Mann telefoniert und lacht in die Kamera. Das Handy ist am rechten Ohr, mit der linken Hand spielt er am	weiß, hell,	Handy, Ladekabel	Kameraperspektive eher von unten, macht Nahaufnahmen	asynchron	Freude, Interaktion, Spiel mit Technik (Ladekabel) → entsexualisierte Darstellung von Nähe

			Ladekabel - Hand wird kurz in Nahaufnahme gezeigt. Glasauge starr			von der Hand, von seinem Gesicht. Aufnahme in Zeitlupe		
8	02:01	Hauseingang	Mann läuft mit Korb und Tasche aus dem haus	weiß, hell, blasses orange, blau	Korb, Tasche, Jacke, Pflastersteine	Perspektive von oben. Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Sichtbarkeit des Körpers im Alltag; Tasche/Korb als fürsorgliche Requisiten → Bruch mit heroischer Männlichkeit
8	02:08	Straßenspiegel zeigt, wie Mann vorbei läuft	Mann läuft vorbei, trägt Korb und große Tasche. Durch den Spiegel ist das Bild verzerrt	grau, weiß, orange-weiß gestreift	Korb, Tasche, Jacke, Straßenspiegel	Perspektive seitlich, Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Verzerrung durch Spiegel = visuelle Metapher für gesellschaftlichen Blick auf „abweichende“ Körper
9	02:18	Innenraum Auto	Mann auf dem Rücksitz, trägt eine RayBan Brille, schaut nach vorne. Den rechten Arm bei der Innentür abgelegt	weiß, hell, blau, orange	Sonnenbrille mit orangem Rand, blaue Jacke	Perspektive von der Seite, Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Brille + Haltung = Coolness trotz Andersartigkeit; visuelle Ermächtigung
10	02:26	Nahaufnahme Schminktisch	Mann nimmt Puderschwamm und betupft sein Gesicht mit weißem Puder	grau, gedämpft	diverse Schminkutensilien, Puder, Rouge etc.	Nahaufnahme Hände, Nahaufnahme Gesicht - seitliche Perspektive. Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Schminke = aktiver Schritt zur Selbstgestaltung; Subversion von Männlichkeitsnormen
10	02:35	Beim Schminktisch	Mann zeichnet sich schwarzen Kajal um die Augen und Augenbrauen, er ist konzentriert. Er tupft sich roten Glitzerlippenstift auf mit dem kleinen Finger auf die Lippen	gedämpft, weiß, rot	diverse Schminkutensilien und Döschen	Gesicht wird seitlich gefilmt - Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Feminin konnotierte Schönheitspraxis wird mit Konzentration und Ernsthaftigkeit ausgeführt; Geschlecht als aktive Wahl
10	02:41	schwarze Couch, Umkleidezimmer	Mann sitzt auf der schwarzen Couch, er trägt weiße Kleidung und legt Silikonbrüste ins Dekolletee. Sein linkes Auge ist nach unten gerichtet, sein Glasauge starrt gerade aus. Neben ihm sucht eine blonde Frau etwas in der Tasche, sie ist nur halb	schwarz, weiß, gedämpft	auf dem Sofa liegen diverse Gegenstände, Kleidungsstücke. Mann trägt weiße Leggings und ein weißes Top (für große Brüste)	Kamera wackelt leicht. Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Silikonbrüste, weißes Outfit: bewusste Konstruktion weiblicher Ästhetik; Begleitperson nur halb sichtbar – Fokus auf queere Transformation

			im Bild. Es wird ersichtlich, dass der Mann Kleinwüchsig ist.					
10	02:45	Umkleideraum	Mann zieht ein gelbes Kostüm an und legt sich einen weißen Kranz um den Hals, Mann redet mit einer Frau, er ist kleiner	weiß, orange, gedämpft	diverse Gegenstände, Kleidung, Gerümpel	Bild ist statisch, Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Miteinander, Kommunikation; „kleiner“ Mann agiert auf Augenhöhe; Kostümierung als Empowerment
11	02:47	Szenenwechsel Umkleideraum: Es werden drei verschiedene Kostüme gezeigt	Mann in drei verschiedenen pompösen Outfits zu sehen. Er gibt Kleber auf riesige Wimpern	weiß, orange, gedämpft	Kleid mit Spitzenborten-Kragen, Gelbes Kleid mit riesiger Oberweite, Alienkleid. Verschiedene pompöse Perücken/Kopfschmuck	Kamera aus verschiedenen Perspektiven, Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Spiel mit Gender- und Körperästhetik: nicht nur „Verkleidung“, sondern performative Selbstbehauptung
11	02:57	Abschlusszene: Partyraum, DJ-Pult, Partyraum voller Partygäste	Mann auf der Bühne, er tanzt, hüpf, wirkt glücklich, präsentiert sich in allen drei Kostümen. Das Publikum jubelt zu	gedämpft, Lichteinflüsse, bunt, Silhouetten	drei pompöse Kostüme mit pompösem Kopfschmuck, DJ-Pult, Bühne	Kamera aus verschiedenen Perspektiven, Aufnahme in Zeitlupe	asynchron	Bühne als Raum der Anerkennung: Genderinszenierung wird öffentlich gefeiert; behinderter Körper wird nicht versteckt, sondern bejubelt

Tabelle 20: Kodierprotokoll Alles Gute - Anhang F1, offenes Kodieren

Anhang F2: *Alles Gute* – Axiales Kodieren

Axiales Kodieren - Kategorienbeziehungen pro Thema / Phänomen					
Phänomen (Was?)	Ursache (Warum?)	Kontext (Wo/Wann?)	Strategie (Wie?)	Konsequenz (Was folgt?)	Kategorie
Körper mit Behinderung als selbstermächtigt Subject	Sichtbarmachung körperlicher Differenz ohne Mitleidsrahmung; bewusste Sichtbarkeit statt Ausblendung	Alltagsszenen (Wohnung, Schminktisch), Öffentlichkeit (Straße, Party), Nahaufnahmen von Händen, Augen	Zeitlupe, Close-Ups auf Glasauge und Finger; Körperpflege, Basteln, Tanzen auf Bühne	Körper jenseits der Norm wird als gestaltungsfähig, kreativ und ausdrucksstark inszeniert	Normabweichung ≠ Passivität
Geschlecht als Gestaltung, nicht als biologische Festschreibung	Verwendung von Make-up, Silikonbrüsten, Kleidern, Perücken → bewusste Aneignung gegengeschlechtlicher Codes	Umkleideraum, Schminktisch, Bühne, Party	Kostümierung, Auftragen von Lippenstift & Puder, Umkleideszenen, Kamera zeigt Transformation als Prozess	Gender wird als prozesshaft, nicht fix gezeigt; kein binäres Rollenmodell – sondern fließende Codierungen	Geschlecht als performativer, kreativer Akt
Feminisierte Männlichkeit wird nicht negativ bewertet, sondern gefeiert	Ablehnung hegemonialer Männlichkeitsnormen (Stärke, Härte); stattdessen: Emotionalität, Detailverliebtheit, Weichheit	Bastelraum, Blumenladen, Make-up-Szene, Bühne	Feinmotorische Tätigkeiten (Perlenketten), weiche Kleidung, gestische Ausdrucksformen, verspielte Requisiten	Feminine Marker werden nicht als Widerspruch zur Männlichkeit gelesen, sondern als Ausdruck von Vielfalt	Sanfte Männlichkeit als emanzipierte Gegenfigur
Subject wird nicht durch Behinderung definiert, sondern durch Handlungsmacht	Kamera fokussiert nicht auf Defizite, sondern auf Aktion, Gestik, kreatives Handeln	Bastelszenen, Telefonat, Laufen im Stadtraum, Tanzen auf der Bühne	Aktivität im Alltag, Interaktion mit Objekten, Bewegung im öffentlichen Raum, Lachen und Kommunikation	Protagonist handelt aktiv – nicht passiv; queerer Körper wird als lebensfähig, kreativ, sichtbar und handlungsfähig gezeigt	Behinderter Körper = eigenständiges, vollständiges Subject
Öffentlicher Raum als Ort queerer Anerkennung	Sichtbarkeit nicht-normativer Körper und Genderinszenierung im Raum der anderen (Zuschauer, Publikum)	Bühne mit Publikum, Straßenraum, Ladenräume	Tanzen, Verkleidung, direkte Kameraansprache, Auftritt auf Bühne	Subversive Aneignung öffentlicher Räume durch nicht-normierte Körper & Gendercodes	Bühne als Ort der Sichtbarkeit und Befreiung

Tabelle 21: Kodierprotokoll Alles Gute - Anhang F2, axiales Kodieren

Anhang F3: *Alles Gute* – Selektives Kodieren

Selektives Kodieren - Verdichtung zur zentralen Kategorie	
Kernkategorie	Begründung/Bezug zu axialen Kategorien
Behinderte Männlichkeit jenseits hegemonialer Normen	Der Protagonist entspricht nicht dem normativen Ideal männlicher Körper (vgl. sportlich, dominant, gesund), sondern zeigt alternative Männlichkeit: ruhig, sorgsam, häuslich, kreativ. Sein Körper wird nicht korrigiert oder versteckt – sondern integriert und in Alltagsszenen sichtbar gemacht.
Gender als performative Gestaltung durch Alltagspraktiken	Make-up, Kleidung, Silikonbrüste, Puder, Schminken – der Protagonist zeigt, dass Geschlecht gemacht wird, durch tägliche Gesten und Entscheidungen. Seine Inszenierung ist nicht bloß „Verkleidung“, sondern Ausdruck eines fluiden, performativen Genderverständnisses.
Queer-feminisierte Ästhetik als subversive Strategie	Der Protagonist nutzt klassische „feminine“ Attribute (Perlen, Puppen, Blumen, Kostüme, Glitzerlippenstift) – aber nicht als Objekt von Sexualisierung, sondern als Werkzeug selbstbestimmter Inszenierung. Feminine Ästhetik wird aktiv, nicht passiv inszeniert.
Öffentliche Bühne als Raum queerer Sichtbarkeit	Die Abschlussequenz zeigt den Protagonisten im Rampenlicht – in extravaganten, feminisierten Outfits, mit enthusiastischem Publikum. Die queere Identität wird nicht geduldet, sondern gefeiert. Auch der kleinwüchsige Körper ist hier Subjekt, nicht Randfigur.
Visuelle Störung als Widerstand	Durch Zeitlupe, leichte Kamerawackler, Spiegelverzerrungen und Nahaufnahmen auf Glasauge & Hände wird Sehgewohnheit gebrochen. Gender ist in diesem Video nicht eindeutig – der Blick wird zum Nachdenken gezwungen.

Tabelle 22: Kodierprotokoll *Alles Gute* - Anhang F3, selektives Kodieren

Anhang G: Offenlegung der verwendeten Hilfsmittel

Im Rahmen dieser Masterarbeit wurden verschiedene digitale Hilfsmittel eingesetzt, um den Forschungs- und Schreibprozess effizient zu gestalten. Dabei wurde besonderer Wert daraufgelegt, dass alle Hilfsmittel ausschließlich unterstützend eingesetzt wurden und die wissenschaftliche Eigenleistung der Autorin inhaltlich und analytisch gewahrt bleibt.

Für die Literaturverwaltung und Quellenarbeit wurde die Software *Citavi* verwendet. Sie diene zur strukturierten Erfassung, Verwaltung und Zitierung wissenschaftlicher Literatur. Die Zitation und das Literaturverzeichnis wurden dabei nach den Richtlinien des APA-Standards erstellt.

Zur Konzepterstellung und visuellen Strukturierung des Forschungsdesigns kam die Plattform *Milanote* zum Einsatz. Sie unterstützte den Planungsprozess, insbesondere bei der Organisation theoretischer Konzepte, der Visuellen Grounded Theory Kodierung sowie bei der thematischen Zuordnung der Analyseergebnisse.

Darüber hinaus wurde in der gesamten Arbeit *ChatGPT (OpenAI)* als Hilfsmittel für Grammatik, Satzstellung und sprachliche Unterstützung genutzt – etwa zur Überprüfung und Verbesserung von Satzstruktur, Lesefluss und zur Formulierungshilfe. Des Weiteren wurde ChatGPT vor allem in der Themenfindungsphase zur Unterstützung beim Brainstorming genutzt, um Ideen zu strukturieren und thematische Schwerpunkte zu reflektieren. ChatGPT wurde nicht zur Generierung oder Interpretation empirischer Daten verwendet. Alle theoretischen und analytischen Inhalte, ebenso wie die Auswertung der Musikvideos, beruhen vollständig auf der eigenen wissenschaftlichen Arbeit der Autorin.

Insgesamt halfen die eingesetzten Hilfsmittel dabei, den Arbeitsprozess effizient zu gestalten, ohne die Eigenständigkeit der Arbeit zu beeinträchtigen.