

Gesellschaft für Populärmusikforschung e. V.

Hg. v. Katharina Alexi, Eva Krisper und Eva Schuck

<https://gfpm-samples.de/index.php/samples/issue/archive>

Jahrgang 22 (2024) UPDATE – Version vom 16. Mai 2025

Sonderausgabe: *Rock Your Body – Körper in Interaktion mit populärer Musik*

Gast-Herausgebende Lea Jung, Theresa Nink, Daniel Suer, Yalda Yazdani und Florian Heesch

STRATEGIEN VON EMBODIMENT UND EMPOWERMENT IN MUSIKVIDEOS: DREI ÖSTERREICHISCHE FALLSTUDIEN

Magdalena Fürnkranz

Bereits vor dem durch die COVID-19-Pandemie bedingten Lockdown begannen Musiker*innen das Innovationspotenzial von sozialen Medien und Online-Plattformen zu erschließen und schufen neue Ideen von Performance, um ihr musikalisches Schaffen online zu vermarkten (Baym 2018). Die Duett-Funktion von TikTok ermöglichte beispielsweise den Nutzer*innen, neue audiovisuelle Inhalte synchron zu bereits vorhandenem Material aufzunehmen und beide Videos als geteilten Bildschirm anzuzeigen. Dieses Feature erleichterte das gemeinsame Musizieren während der Pandemie (Kaye 2022: 71). TikToks Plattformfunktionen fördern Interaktionen und Praktiken (Kaye 2022: 62), die Synergien zwischen Produktion und Promotion herstellen (Vizcaíno-Verdú et al. 2023: 153). Die neu etablierten Formen und Konzepte der musikalischen Vermarktung wirkten sich besonders auf die performativen Aspekte des Musikschaffens und die Funktion von Körperlichkeit in diesen Prozessen aus. Sound und Musik werden auf TikTok häufig in Audio-Memes verwendet, in denen mit Bild und Text multimodale Formen des Geschichtenerzählens inszeniert werden (Vizcaíno-Verdú/ Aguaded 2022: 161), deren Fokus auf Nachahmung und Kollektivität liegt (Zulli/Zulli 2020: 1873). Demgemäß laden Plattformen wie Instagram oder TikTok also geradezu dazu ein, kreatives Potential neben der Musik auf den Körper als Fokus der künstlerischen Repräsentation zu legen.

In jüngsten Forschungen (Muchitsch 2024) wird erörtert, wie die Medienaufmerksamkeit, die TikTok und YouTube während der Pandemie zuteil

wurde, als Beitrag zur Transformation der »girls' bedroom culture« (McRobbie/ Garber 2006) von einem Raum, der zuvor als Safer Space galt, zu einem Raum der öffentlichen Sichtbarkeit, Überwachung und Bewertung dechiffriert werden kann. Im Vergleich zu den öffentlichen Räumen, die traditionell von männlichen Jugendlichen genutzt werden, wird das ›Schlafzimmer‹ in ›westlicher‹ Kultur seit langem als zentraler Raum für die Freizeitgestaltung, gleichgeschlechtliche Freundschaften, den Ausdruck sexuellen Verlangens und die kreative und spielerische Produktion von Mädchen verstanden. Angela McRobbie und Jenny Garber stellen fest, dass insbesondere Mädchen, die ihr aufkeimendes heterosexuelles Verlangen nach männlichen Popstars in Gesellschaft ihrer Freundinnen zum Ausdruck bringen, kein Risiko eingehen, persönlich gedemütigt oder erniedrigt zu werden: »There are no risks involving personal humiliation or degradation, no chance of being stood up or bombed out« (McRobbie/ Garber 2006: 187). In digitalen Räumen wie TikTok oder YouTube ist ein solches Risiko der Demütigung und Erniedrigung bezugnehmend auf die eigene Selbstdarstellung durchaus präsent und in die Architektur und den Ethos der Plattform eingebettet, in den Metriken der Likes, der Sichtbarkeit über Shares und in den Kommentaren (Kennedy 2020: 1071). Digitale Räume bieten demnach Raum zur musikalischen und performativen Umsetzung von kreativen Konzepten, sind gleichzeitig Austragungsorte der Verhandlung von musikalischen und multimodalen partizipatorischen Praktiken als affektive Aushandlungen von Wissen, mentaler Gesundheit und postfeministischer Subjektivität (Muchitsch 2024: 2).

Gegenwärtig werden Inszenierungsstrategien von Embodiment¹ und Empowerment² in digitalen Räumen in der queer-feministischen, österreichischen Rock- und Popsbunkultur eingesetzt, um Misogynie, Homophobie und androzentrische Strukturen im Musikbusiness aufzudecken und Möglichkeiten des Umgangs mit patriarchal geprägten Missständen aufzuzeigen. In diesem Beitrag werde ich Strategien von Embodiment und Empowerment in ausgewählten Musikvideos diskutieren und aufzeigen, wie Musiker*innen hegemoniale Machtverhältnisse kritisieren, gleichzeitig werde ich Einblick in die Funktion von Körperlichkeit und Subjektivierungsprozessen in androzentrisch geprägten Musikformen geben sowie den Stellenwert der Lyrics in den vorgestellten Beispielen untersuchen. Meine methodischen Überlegungen kor-

1 Ich beziehe mich hierbei auf das Kognitionsverständnis des Embodiment, das besagt, dass das Bewusstsein eine physische Interaktion voraussetzt, respektive einen Körper benötigt, um eine Wechselwirkung zwischen Körper und Psyche herzustellen (Tschacher/ Storch 2012).

2 Der Begriff Empowerment bezeichnet in meiner Auffassung Prozesse der Selbstbemächtigung für »die aktive Aneignung von Macht, Kraft und Gestaltungsvermögen durch die von Machtlosigkeit und Ohnmacht der Betroffenen selbst« (Herriger 2002: 14).

relieren mit Philip Auslanders Ansatz, »Musical Personae« als die zentralen Objekte in der Analyse von Musikvideoclips zu fokussieren. Auslander veranschaulicht in seinem Aufsatz »Framing Personae in Music Videos«, dass das Musikvideo in gewisser Weise ein idealer Raum für die Inszenierung musikalischer Persönlichkeiten ist, weil es den Interpret*innen ein größeres Maß an Kontrolle über ihre Ausdrucksmittel bietet:

Because performers construct their musical personae in relation to musical genres, it is important to consider the connections between the music video and genre in relation to the idea of personae. For one thing, the music video arguably should be seen as a genre unto itself rather than as a subgenre of film, television, or advertisement (Auslander 2019: 221).

Musikvideos ermöglichen es Musiker*innen, ihre Personae detailliert zu konstruieren; genrespezifische Merkmale, künstlerische Kollaborationen, aber auch Möglichkeiten der Integration von sozialen Medien in Musikvideos können meist technisch versiert umgesetzt werden. Gleichzeitig bieten Videos Raum zum klanglichen Storytelling, zur Verhandlung von künstlerischen Identitäten und Politiken der Repräsentation sowie zur Kritik an androzentrischen Strukturen. Auslanders Ausführungen werden im Rahmen einer kritischen Auseinandersetzung um Literatur bezugnehmend auf die Persona in populären Musiken ergänzt und um intersektionale Kategorien, die über Auslanders Erwähnung von Class und Race hinausgehen, erweitert.

Themen wie Körperlichkeit und Empowerment fanden mit dem Œuvre der Punkband A-Gen53, benannt nach einem Kontrazeptivum, mit Songs wie »Unsere Körper machen uns Sorgen« (1981) Eingang in die österreichische Popkultur (Fürnkranz 2021: 6); dennoch hat sich erst in den letzten Jahren ein gewisser Konsens zu queer-feministischen Anliegen, wie dem Kampf gegen Sexismus und den Einsatz für Geschlechtergerechtigkeit entwickelt (Schockarth 2021). Musiker*innen, deren politische Stimmen nicht nur in subkulturellen Räumen, sondern auch im Mainstream und in den sozialen Medien Gehör finden, gehören häufig (queer-)feministischen Netzwerken wie Pink Noise³ an (Kirner 2020), die sich der Zuschreibung zu »Frauen-Musik« zu entziehen versuchen. Die drei ausgewählten Musikprojekte entstammen dem erwähnten queer-feministischen Netzwerk, zudem weisen sie einen gewissen Bekanntheitsgrad im österreichischen Musikleben auf, die Musiker*innen sind in den sozialen Medien aktiv und engagieren sich für Empowerment. Alle drei Acts

3 Eine Plattform und ein Vernetzungstool für feministische, pop- und jugendkulturelle Projekte, die die Gestaltung von Musikvermittlungsformaten sowie die Organisation, Bewerbung und Vernetzung der Bandprojektwoche Pink Noise Camp in Form von Workshops, Konzerten und Diskussionen umfasst.

haben während der Pandemie Musikvideos veröffentlicht, deren Inhalte als Selbstbemächtigung gelesen werden können. Die ausgewählten Künstler*innen kritisieren und dekonstruieren nicht nur den androzentrischen Musikmarkt, sondern setzen auch neue feministische Impulse innerhalb eines patriarchalen Systems. Ihr künstlerischer Fokus liegt auf dem begrenzten Spektrum weiblich gelesener Identitätsmodelle in der Popkultur sowie auf einer inszenierten ständigen Verfügbarkeit weiblich gelesener Körper einschließlich ihrer Objektivierung und Hypersexualisierung. Demzufolge fiel die Auswahl auf die Musikvideos »Burger« der Band DIVES, »Männerersatz« der Gruppe Шапка (Schapka) und »Trans Agenda Dynastie« des*der Trans-Rap-Artists Kerosin95.

Ich beginne meine Überlegungen mit einer Erörterung der Musical Persona in der Populärmusikforschung; darauf folgt eine Einführung in meinen methodischen Rahmen basierend auf Auslanders Modell »Framing Personae in Music Videos«; anschließend möchte ich Empowermentstrategien, die mit den agierenden Personae der Bands und Artists DIVES, Шапка und Kerosin95 assoziiert werden, am Beispiel ausgewählter Musikvideos konkret betrachten.

DIE MUSICAL PERSONA IN DER POPULÄRMUSIKFORSCHUNG

In der Populärmusikforschung wird der Begriff ›Persona‹ nicht selten verwendet, um auf das Alter Ego von Musiker*innen, angenommene Figuren oder Protagonist*innen in Songs zu verweisen. Diese Entitäten bewegen sich zwischen Auslanders »Performance Persona« (Auslander 2006; 2015), Philip Taggs »Vocal Persona« (Tagg 2012) und Allan Moores Vorstellung von »Musical Persona« (Moore 2014). Auslanders Konzeptualisierung beschreibt ›Persona‹ als »a flexible term that I [and others] have used in other contexts to suggest a performed role that is somewhere between a person's simply behaving as themselves and an actor's presentation of a fictional character« (Auslander 2019: 91). Basierend auf Simon Friths Modell zum Verständnis der verschiedenen Aspekte der Popstimme (Frith 1996: 186–187), unterscheidet Auslander zwischen: »›the real person‹ (the performer as human being), the ›performance persona‹ (the performer as social being), and the ›song character‹ (the role that performers play in accordance with the lyrics of a particular song)« (Auslander 2006: 305). Auslander resümiert, dass sich Repräsentation in der Popmusik aus der längerfristigen Konstruktion einer über-

zeugenden Persona sowie der Vereinnahmung des Publikums im konkreten Moment der Performance zusammensetzt. Dementsprechend wird die Persona nicht als statisch wahrgenommen, sondern konstituiert sich durch Ereignisse, Äußerungen und Paratexte, die auch vonseiten der Muskschaffenden selbst in Form von Musikvideos, Live-Auftritten, Tonaufnahmen, Albumcovers, Auftritten in den sozialen Medien und Interviews getragen werden (Auslander 2015: 329).

Musical Personae durchdringen plattformübergreifende Identitätskonstruktionen und werfen nicht nur die Frage auf, was wie gezeigt wird, sondern auch, was (und von wem) verschwiegen oder beschönigt wird (Hansen 2019). Wie Lori Burns bemerkt, erschwert es die Menge an Informationen, die wir über Popmusiker*innen erfahren, die Künstler*innen vom musikalischen Produkt zu trennen (Burns 2010: 157). Personae in der populären Musik artikulieren sich also in verschiedenster Form und müssen dahingehend als Gegenstand pluraler Konstruktionsmechanismen betrachtet werden, als Entitäten, die in medialen Formaten durch aufeinander bezogene Texte und Diskurse konstruiert werden. An dieser Stelle bietet es sich an, auf Auslanders weit gefasste Konzeption von Performance zurückzugreifen (Auslander 2006: 10). Nach Auslanders Auffassung sind musikalische Identitäten in ständiger Bewegung; die Musical Persona ist nicht an dezidierte Tonaufnahmen oder musikalische Performances gebunden, sondern wird in allen Bereichen verhandelt, in denen Muskschaffende präsent sind. In Hinblick auf Popmusiker*innen konstatiert Frith: »[A] pop star is like a film star, taking on many parts but retaining an essential ›personality‹ that is common to all of them and is the basis for their popular appeal« (Frith 1996: 199). In jenen Prozessen, in denen Musiker*innen eine Rolle innerhalb eines bestimmten Songs oder Auftritts übernehmen, werde demnach »an essential ›personality‹« (Frith 1996: 199) beibehalten. Dem widerspreche ich, denn in der Betrachtung verschiedener Song Character⁴ wie beispielsweise Janelle Monáes Cindi Mayweather oder Jane 57821 oder David Bowies Ziggy Stardust, Major Tom, Aladdin Sane oder The Thin White Duke können wir meines Erachtens nicht von einer existenten Trennschärfe von Differenzen und Identifikationen der Entitäten Star, Musical Persona und Figur sprechen. Moore betrachtet Ziggy Stardust beispielsweise als eine von Bowies Persönlichkeiten (Moore 2012: 181), ich wiederum sehe Stardust als eine Figur, respektive einen Song Character im Sinne von Auslanders Auffassung.

4 Im weiteren Verlauf des Textes werde ich den Begriff »Song Character« durch den theater- und filmwissenschaftlich aufgearbeiteten Begriff der »Figur« (siehe bspw. Eder 2008; Fürnkranz/Huber 2021) ersetzen, zumal dieser dem Lesefluss zuträglicher ist.

Die Formung der Musical Persona ist durch vielfältige ästhetische Verfahren definiert. Frith, Dibben und Burns nennen die Gesangsstimme als zentrales Element für die Verkörperung von Identitäten durch Tonaufnahmen und Performances (Frith 1996: 183ff.; Dibben 2009; Burns 2010), die unter anderem durch Produktionsprozesse und Mixingverfahren beeinflusst wird (Lacasse 2010; Moore 2012: 179–214). Durch ihre Positionierung innerhalb des stilistischen Rahmens des Songs spielt die Stimme eine Schlüsselrolle in der Performance von geschlechtlichen Identitäten (Jarman-Ivens 2011). Nichtsdestotrotz ist eine Musical Persona auch in elektronischen und instrumentalen Formen der Musik erkennbar (Sora 2019), durch den Idiolekt des*der Interpret*in und seine Funktion als klanglicher Fingerabdruck (Moore 2012: 166–167) oder als Songwriter*in oder Komponist*in in klanglichen Mustern auffindbar, denkt man beispielsweise an den von Della Pollock vorgeschlagenen Terminus des »performing writing« (Pollock 1998: 173).

Der audiovisuelle Raum ermöglicht Musikschaffenden »the exploration of the interdependent construction of race, sex and gender« (Railton/Watson 2011: 88). In der Geschichte der populären Musik ist die Überlappung der Kategorien Gender, Sex und Race besonders bezugnehmend auf den Handlungsspielraum von Musiker*innen in der Gestaltung der eigenen Karriere, in der Entwicklung von Performancestrategien und in der Inszenierung der Persona relevant. Die Musical Persona als transmediale Konstruktion aus der Vielzahl von interdependenten Texten und Diskursen zu verstehen, erleichtert die Untersuchung der Interaktion zwischen musikalischen, performativen und außermusikalischen Elementen, die zur Konstitution dieser Personae beitragen. In verschiedenen politischen Sphären wird die Diskussion über Frauenrechte und körperliche Autonomie zu einem kontroversen Thema. Abbildungen von FLINTA*⁵ werden größtenteils so bearbeitet, dass sie einem stereotypen, perfektionierten Bild einer FLINTA* entsprechen, queere Sexualität ist vornehmlich ein Thema, dem kaum Bedeutung zugesprochen wird. Emma Oxnevad (2018) verortet in der ›weißen‹ heterosexuellen Cis-Gender-Frau die gesellschaftliche Repräsentation der Perfektion, der FLINTA* unterworfen sind.

5 Das Akronym steht für Frauen, Lesben, intersexuelle, nicht-binäre, trans und agender Personen, sprich für jene Menschen, die aufgrund ihrer Geschlechtsidentität patriarchal diskriminiert werden.

METHODISCHE ANNÄHERUNG AN PHILIP AUSLANDERS MODELL »FRAMING PERSONAE IN MUSIC VIDEOS«

Bei seinen Überlegungen zur Persona im Musikvideoclip geht Auslander von Erving Goffmans Ausführungen zur Rahmen-Analyse aus. Goffman definiert Rahmen als »principles of organization which govern events – at least social ones – and our subjective involvement in them« (Goffman 1986: 10-11). Goffman versteht unter Rahmen durch Sozialisation erlernte Erfahrungsschemata, die vom Menschen unbewusst genutzt werden; diese Schemata ermöglichen die Sinnerfassung, Definition und den Umgang mit Situationen. Ohne erlernten Rahmen ist eine Situation nach Goffman nicht sinnerfassend begreifbar; die Benutzung eines Rahmens erfolgt generell so lange unbewusst, bis Irritationen erfolgen. Denken wir beispielsweise an den Spielfilm *Die Truman Show* (1998), in dem der Protagonist durch einen herunterfallenden Scheinwerfer erfährt, dass sein reales Leben in einer Fernsehshow übertragen wird und er sich somit in einer alternativen Realität befindet, die ihn von der realen Welt abschirmt. Zusammenfassend ist zu sagen, dass Situationen in Erfahrungsschemata eingeordnet und dementsprechend in bestimmtem Rahmen wahrgenommen werden.

Auslander nützt diesen Gedanken als Basis für eine dreifache Rahmung musikalischer Darbietungen als Ereignisse. Der innerste Rahmen gilt als derjenige, der das Ereignis am unmittelbarsten definiert. Es ist der Rahmen, der uns verstehen lässt, dass es sich bei einem Ereignis um eine musikalische Darbietung handelt, etwa ein Konzert, einen Liederabend oder eine offene Probe. Diese musikalischen Ereignisse unterscheiden sich etwa durch unterschiedliche Verhaltenskonventionen. Dieser Rahmen schreibt grundlegende Erwartungen an das musikalische Ereignis fest, definiert soziale Rollen sowie ein gemeinsames Verständnis aller Beteiligten darüber, welche Konventionen zwischen Ausführenden und Publikum vorherrschend sind.

Die Erwartungen daran, was im Rahmen der Performance passieren darf, werden laut Auslander in hohem Maße durch den zweiten Rahmen beeinflusst, nämlich den des Musikgenres. In der populären Musik können Genres vielfältig definiert werden. Sie unterscheiden Formen der musikalischen Erfahrung voneinander und errichten Grenzen zwischen ihnen mit verschiedenen Graden von Durchlässigkeit (Auslander 2019: 208). Die Gruppierungen von Songs nach Genres vereinfachen es Lieder zu finden, die dem jeweiligen

Musikgeschmack entsprechen. Das Genre als Vermittler zwischen verschiedenen Elementen der Musik und einer universell verstandenen Musikbeschreibung (Marino 2015: 239-240) unterliegt häufig wechselnden Trends (Zangerle et al. 2019: 324) und sozialem Einfluss (Salganik et al. 2006: 854-855). Wiewohl es nicht verwunderlich ist, dass Auslander dieses als zweiten Rahmen bezeichnete Framing als grundlegend für die Analyse von Personae in Musikvideoclips bezeichnet, erscheint es mir relevant, den dritten Rahmen näher zu betrachten.

Der dritte Rahmen, der die Aufführung populärer Musik umgibt, beinhaltet die soziokulturellen Konventionen, die außerhalb des Kontexts der musikalischen Aufführung und des Genres von der Gesellschaft als Ganzes definiert werden. Die Aufführung als ein sozialer Kontext, der sich in seiner Gestaltung von den Abläufen des täglichen Lebens unterscheidet, erlaubt den handelnden Akteur*innen Verhaltensweisen auszuüben, die in anderen sozialen Kontexten nicht akzeptabel wären. ›Sozialen Rahmen‹ liegen die Intentionen der handelnden Personen als Deutung zugrunde:

Zusammengenommen bilden die primären Rahmen einer sozialen Gruppe einen Hauptbestandteil von deren Kultur, vor allem insofern, als sich ein Verstehen bezüglich wichtiger Klassen von Schemata entwickelt, bezüglich deren Verhältnissen zueinander und bezüglich der Gesamtheit der Kräfte und Wesen, die nach diesen Deutungsmustern in der Welt vorhanden sind (Goffman 1973: 37).

In der Betrachtung von Performance als liminaler Raum, in dem unterschiedliche Realitäten kollidieren, dienen die von den einzelnen Individuen erlernten Rahmen der Kontinuität der sozial konstruierten Wirklichkeit und schaffen die Möglichkeit von Handlungssicherheit. Auslander nennt David Bowie und Suzi Quatro als Gegenbeispiele in Hinblick auf konventionelle Verhaltenscodes, als Akteur*innen, die nicht den Genrekonventionen der Rockmusik der späten 1960er Jahre entsprachen, führt ferner Jim Morrison von The Doors wegen angeblicher Gotteslästerung während einer Performance 1969 in Miami oder Pussy Riot auf Grund ihrer systemkritischen, feministischen Performance in einer russisch-orthodoxen Kathedrale im Jahr 2012 als Beispiele für die Überschreitung soziokultureller Normen an (Auslander 2019: 209-210).

In den folgenden Analysen werde ich die Funktionsweisen des zweiten und dritten Rahmens und deren Beziehungen zu den musikalischen Personae in den Musikvideos »Burger« der Band DIVES, »Männerersatz« der Gruppe Шанка und »Trans Agenda Dynastie« des*der Trans-Rap-Artists Kerosin95 diskutieren. Im Fokus meiner Betrachtung liegen die Wechselwirkung zwischen der von mir im dritten Rahmen verorteten Intersektionen von

Gender, Klasse, sozialer Herkunft und sexueller Identität, die durch die Performance der musikalischen Personae erzeugt wird, sowie Strategien von Empowerment, die durch die Verkörperung von bestimmten Erwartungen und sozialen Konventionen getragen werden.

FALLBEISPIEL I: DIVES »BURGER«

BESCHREIBUNG UND VERORTUNG DER BAND

Das All-Female Trio DIVES aus Wien besteht aus Tamara Leichtfried (E-Gitarre, Gesang), Viktoria Kirner (E-Bass, Gesang) und Dora de Goederen (Schlagzeug) und wurde beim Pink Noise Camp 2015 in Linz (Oberösterreich) gegründet. Das seit 2011 jährlich stattfindende Camp versucht stereotype Geschlechterverhältnisse zu durchbrechen und ermöglicht jungen FLINTA*-Musiker*innen zwischen 15 und 21 Jahren eine Woche lang musikalische Erfahrung in einem geschützten Rahmen zu sammeln (Website Pink Noise 2024). Kirner hebt das empowernde Moment hervor, das feministische Communities bieten, die FLINTA* ermuntern in männlich dominierte Musikbereiche vorzudringen und Machtstrukturen außerhalb des eigenen Safer Spaces zu durchbrechen: »Die Teilnahme an einem feministischen Musikcamp hat mir (abgesehen von zwei Bandkolleginnen und einer völlig neuen Lebensperspektive in einer Indie-Rock-Band) vor allem jenes Selbstbewusstsein vermittelt, das ich während meiner Teenagerzeit vermisst habe« (Kirner 2020).

Die Instrumentierung der DIVES aus E-Gitarre, E-Bass und Schlagzeug ähnelt einer typischen Rockband-Formation. Stilistisch kombiniert die Band Elemente aus Punk, Indie-Rock und Garage Rock, vorwiegend charakterisieren der zweistimmige Gesang von Kirner und Leichtfried sowie die melodiosen Basslinien den Sound der Band, Songs wie »Tomorrow« (2017, *DIVES*) und »I feel better now« (2022, *Wanna Take You There*) können exemplarisch für diese Beobachtung genannt werden.

Als All-Female-Band werden die Mitglieder von ihren Fans häufig auf das Aussehen und ihre Outfits reduziert. De Goederen erzählt in einem Interview, dass die Bandmitglieder mit Komplimenten oder Kommentaren konfrontiert werden, die ihre Körper beurteilen, dass die Band jedoch für die Musik und nicht für das Aussehen anerkannt werden möchte (de Goederen paraphrasiert nach Darok 2018). In einem Interview mit dem *WUK*-Magazin agiert die Band DIVES als fiktive Männerband Tears und beantwortet die Frage »Hattet ihr schon mal unangenehme Erlebnisse mit Fans?« auf Basis ihrer eigenen Erfahrungen:

Wir werden leider oft auf unser Aussehen reduziert, Kommentare und Bemerkungen über unsere Körper sind manchmal nach einem Konzert präsenter als jene über unsere musikalische Leistung. Wenn wir mal nicht so zufrieden sind nach einer Show, heißt es schon mal: ›Ach, ihr habt doch eh sexy ausgesehen!‹ Außerdem mussten wir auch schon mal einen Fan auf unseren Social-Media-Kanälen blockieren, da sie uns ungefragt ein Foto von ihrer Vulva geschickt hat.« (DIVES 2021)

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND HINTERGRUND ZUM VIDEO

Der 2021 veröffentlichte Song »Burger« (*Wanna Take You There*) fand seinen Ausgangspunkt in der Frage »Kannst du wirklich einen ganzen Burger essen?«, die einer der Musikerinnen bei einem ersten Date gestellt wurde. Eine Frage, die heteronormative Körpernormen, misogynen Vorurteile und Sexismus impliziert. Das daraus resultierende Kunstprojekt befasst sich demzufolge mit gesellschaftlichen Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern. Die Single-Veröffentlichung wurde von einem Musikvideo der 3D-Animationskünstlerin Sarah Kreuz und einem Videospiel im Stil der 1980er Jahre begleitet, das von dem jungen, rein weiblichen Programmierkollektiv Kinaya Studios entwickelt wurde. In dem dazugehörigen Browsergame »Mortal Burger Combat« kann eine der drei Figuren als Spielfigur gewählt werden, die auf dem Weg durch das Spiel von Getränken und Burgern attackiert wird. Die aus dem Video bekannten Superkräfte können im Kampf gegen misogynen Aussagen wie »That's not how you hold drumsticks« oder »Can you play another chord?« eingesetzt werden. Der Weg durch verschiedene Stationen des im Song behandelten Alltagssexismus gegenüber FLINTA* wird von einem speziellen 8-Bit-Remix der Single begleitet. Das Videospiel beschreibt gewissermaßen die Reise und die Stationen der Alltagsszenarien von Misogynie, die die drei Protagonistinnen erleben (»The Legend of Dives – Mortal Burger Combat Play The Game«: <https://kinayastudios.itch.io/the-legend-of-dives-mortal-burger-combat>).

INHALTSANALYSE

Im Musikvideo »Burger« agieren die drei Musikerinnen als die Spielfiguren DOR4, T4M4R4 und VIKTORI4 und bewegen sich im Stil des Videospiels »Mortal Burger Combat« durch eine animierte Pixelwelt. Den Start markiert das Level »Burger«, gefolgt von »Surfland« sowie »Flyland«, schließlich endet das Spiel in »Skateland«. Die optische Inszenierung der Figuren ähnelt weib-

lich gelesenen Popstars der 1990er Jahre, zusätzlich ist jedes Bandmitglied mit Flügeln ausgestattet. Der animierte Hintergrund erinnert an ein Videospiel aus den 1980er Jahren mit Bergen, Palmen, Burgern und einer roten Welle, die vermutlich die Menstruation symbolisieren soll. Die Dramaturgie des Videospieles wird im Musikvideo durch attackierende Burger charakterisiert, die Figuren bekämpfen diese mit ihren Körperteilen oder Instrumenten. Immer wieder werden gesungene Songzeilen wie »Can't you take a compliment«, »You look so nice today [...] one might be allowed to say«, »Must be this time of the month [...] you are emotional at once« eingeblendet. Während diesem Insert surfen die Figuren beispielsweise auf der roten Welle, ein dramaturgisches Mittel, das den Inhalt der Songzeile nicht nur abbildet, sondern ihn gleichzeitig visualisiert und bestimmte geschlechtliche Zuschreibungen subvertiert. Während die Musikerinnen performen, erhalten sie Punkte für das Besiegen von Monstern, Burgern und misogynen Aussagen. In der Sequenz »Flyland« fliegen die Figuren wie Superheld*innen durch die Lüfte und können ihre Superkraft wählen: »power of justice«, »call of matriarchy«, »power chord«, »mega slap«, »wisdom of the past« und »douche immunity«. Diese Sequenz verbildlicht das gegenseitige Empowerment unter den Bandmitgliedern; während eine Figur fliegt, nutzt eine andere die Basis und bekämpft die Feinde im imaginären Videospiel. Der Song endet mit der Wiederholung von »Can you really eat a whole burger« und den Musiker*innen, die sich mit ihren Instrumenten und Waffen bewegen, wobei der letzte Satz »He doesn't mean it that way« lautet. Der Abspann wird von Säulen mit brennenden Burgern und einer Anspielung auf das Videospiel begleitet.

STRATEGIEN VON EMBODIMENT UND EMPOWERMENT

Der Umgang mit Sexismus als Phänomen geschlechtsspezifischer Alltagskulturen bildet die Basis für das multimediale Projekt »Burger«. Die Verkörperung von weiblichen Spielfiguren kann als empowerndes Moment gelesen werden, zumal Frauen in Videospielen wiederkehrend sexualisiert und in eine passive Rolle gedrängt werden (Cross et al. 2022: 1648-1650). DIVES decken strukturelle Zusammenhänge zwischen der patriarchalen Musikindustrie und Alltagssexismus auf und reflektieren deren Reproduktion in der Musikkultur. Die Betonung der selbstbestimmten Subjektposition im Kampf gegen Alltagssexismen ist eine weit verbreitete Strategie, um der Objektivierung von Frauen in der Musik entgegenzuwirken. Die Band DIVES wählt einen niederschweligen Zugang, der die visuelle Ebene in den Vordergrund stellt. Sexistische Äußerungen werden als Inserts in dem Video eingeblendet und von den Spielfiguren bekämpft. Der Einsatz von Superkräften beinhaltet das

Spielen von Instrumenten, wie »power chord«, körperliche Aktivitäten, wie beispielsweise »mega slap« sowie geschlechtspolitische Abwehrmechanismen, wie »power of justice«, »call of matriarchy« oder »wisdom of the past« und trägt zu der Embodimentstrategie der Band bei. DIVES versucht die patriarchal geprägte Geschlechterordnung im Musikbetrieb durch virtuelle, feministische Verkörperungen zu provozieren. Verkörperte Praktiken des Crossings von Realität und Imagination, respektive misogynen Aussagen gegenüber den Musikerinnen, die in den Lyrics verarbeitet werden und assoziierte Superkräfte im Videospiel, das den Rahmen des Musikvideos bildet, werden zu einer Vermittlerinstanz. Das Publikum soll lernen, Rollenzuschreibungen zu problematisieren, aber auch die eigene Position als Ausdruck von Empowerment zu begreifen. Die DIY-Karriere der Band DIVES kann somit durch die Selbstinszenierung der Künstlerinnen, den Einsatz von Empowerment-Strategien, durch die Verkörperung von subversiven Figuren und feministischen Personae in der medialen Inszenierung, das Fungieren und Kooperieren innerhalb feministischer Netzwerke aber auch netzwerkübergreifend sowie die Anerkennung durch Musiker*innen, Journalist*innen und Konsument*innen queer-feministischer Musik in Wien definiert werden. Obwohl die Bandmitglieder von der allgemeinen Unterstützung durch feministische Netzwerke profitieren und medial mit Schlagzeilen wie »Junge Wiener Band Dives: Eins in die Fresse, mein Herzblatt« (Schachinger 2019) oder »Wie Österreichs Musikerinnen gegen Sexismus kämpfen. [...] *Dives* zeigen, wie erfolgreich österreichische Musikerinnen sind« (Schokarth 2021) als aktivistisch-feministisch rezipiert werden, entziehen sie sich mit Aussagen wie »Wir sind keine aktivistische Band« (N.N. 2022a) dieser Zuschreibung. Wie Catherine Strong in der Studie »Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture« bemerkt hat, entstanden in der australischen Grunge-Szene in den 1990er-Jahren Kategorisierungsvorgänge, die all-female-Bands aufgrund ihres Genders marginalisierten. Interviews mit Grunge-Fans und Analysen von Musikzeitschriften ermöglichten Strong einen Einblick in die Mechanismen, die Grunge-Bands mit weiblichen Mitgliedern zu Riot-Grrrl-Bands transformierten, die nicht mehr ihrem Sound entsprechend dem Genre Grunge zugeordnet werden (Strong 2011). Trotz weiblicher Bands und Musikerinnen auf dem Höhepunkt der Popularität von Grunge wurden diese von den Fans des Genres nur selten erwähnt und verschwanden aus der medialen Berichterstattung. Bands wie Hole, L7 und Babes in Toyland wurden unter die Riot-Grrrl-Bewegung subsumiert, obwohl sie dieser klanglich nicht zugehörig waren. Strong sieht darin den Versuch die Geschichte der Musikerinnen von der patriarchalen Mainstream-Geschichte abzugrenzen und vorwiegend männlichen Journalisten zu ermöglichen, die Geschichte des

Grunde an die typischen androzentrisch-heroisierenden Erzählungen anzupassen (Strong 2011). Diesen Zuschreibungsmechanismen versucht sich die Band DIVES bereits während ihres aktiven Schaffens zu widersetzen. Die Bandmitglieder sind sich zum einen der Bedeutung von feministischen Netzwerken bewusst, zum anderen verkörpern sie Empowerment in ihrer öffentlichen Inszenierung, in den Lyrics und im Musikvideo »Burger«, dennoch entziehen sie sich den Versuchen als feministisch-aktivistische Band gelesen zu werden.

ZWISCHENFAZIT

Mit dem Song und dem Musikvideoclip »Burger« zelebriert das Trio DIVES Empowerment, weiblich gelesenes Musikschaffen und feministische Netzwerke. Die Lyrics kritisieren die gängige Annahme, dass Alltagssexismus als Kompliment zu verstehen sei. Die Kritik an heteronormativen Geschlechtsvorstellungen und Misogynie wird mit einem subversiven Musikvideo und dessen Erweiterung in Form eines Videospiele, das verbale und visuelle Waffen gegen den alltäglichen Sexismus zeigt, unterstrichen. Die Musik der Band Dives wird häufig unter dem schwammigen Begriff Indie Rock, Garage Rock oder gar Surf Rock subsumiert. Der Musikjournalist Christian Schachinger vermerkt in seiner Rezension des Albums *Teenage Years Are Over*, dass das Trio »mit Surf, Punk, Garage und Messer hinter dem Rücken gegen Mansplainer vor[geht]« (Schachinger 2019). Diese Vermengung verschiedener Genres, die wenig Zusammenhänge aufweisen, aber in einem Atemzug mit der soziokulturellen Funktion der Band genannt werden, deuten darauf hin, dass das Genre im Kontext des musikalischen Schaffens der DIVES wenig Relevanz aufweist.

FALLBEISPIEL II: ШАПКА »MÄNNERERSATZ«

BESCHREIBUNG UND VERORTUNG DER BAND

Eine weitere Band, die aus den Pink Noise Camps hervorgegangen ist und die für ihre Empowerment-Strategien bekannt ist, ist шапка (Schapka). Die Bandmitglieder Marie Luise Lehner (E-Gitarre, Gesang), Laura Gstättnner (Synthesizer, Gesang) und Lilli Kaufmann (Schlagzeug) waren bei der Gründung zwischen 14 und 17 Jahre alt. Im Jahr 2014 schloss sich Dora de Goe-deren (E-Bass, Gesang), die auch Schlagzeugin der Gruppe DIVES ist, der Band an. Dem Gründungsmythos liegt ein Solidaritätszugeständnis mit dem feministischen Kollektiv Pussy Riot zu Grunde (Karlbauer 2018), das bei einem

Auftritt in der Moskauer Christ-Erlöser-Kathedrale wegen grober Verletzung der öffentlichen Ordnung angeklagt und zu zwei Jahren Haft verurteilt wurde (Elder 2012). шапка bedeutet zudem in der deutschen Übersetzung aus der russischen Sprache Hut. Das aktivistische Element, das DIVES neigt, ist wiederum bei шапка zu finden, ferner war die Band Vorgruppe von Pussy Riots *Riot Days - Days of the Uprising* im Jahr 2018 in Wien (Hestmann 2018).

Die Inszenierung der Band ist im DIY-Ethos des Punks zu verorten, was sich im rohen Sound der Band widerspiegelt, wiewohl einige Nummern an Christiane Rösingers Lassie Singers erinnern, charakterisiert durch mehrstimmigen Gesang, den Wechsel von Hauptstimme und Backgroundchor sowie betont unterproduzierte Songs. Die deutschen und englischen Texte nehmen Bezug zu queer-feministischen Themen wie Queerness, Masturbation und weibliche Ejakulation, aber auch zu gesellschaftlich brisanten Themen wie Gender-Quoten.

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND HINTERGRUND ZUM VIDEO

Das Musikvideo »Männerersatz« (*Schall-Bumm*), veröffentlicht am Valentinstag 2022, entlarvt die Konstruktion von patriarchalen Weltvorstellungen, abseits von indoktrinierten Strukturen.

»Schapka zeigt in ihrem brandneuen Video, wie es möglich ist, Männlichkeit auf eine sensible und wertschätzende Art zu performen. Schaut den Schapkas zu, wie sie ihre Gefühle zeigen (nicht nur beim Zwiebel schneiden), wie sie einander nervös begegnen, sich gegenseitig aufmuntern und Lebkuchenherzen verschenken« ist dem Promotiontext der Band auf YouTube zu entnehmen (Schapka – Männerersatz YouTube).

INHALTSANALYSE

Im Kontrast zu den Lyrics, die Alltagserfahrungen mit toxischer Männlichkeit verhandeln, zelebriert das Musikvideo einen bunten Jahrmarktsbesuch von vier männlich gelesenen Figuren, die diversen (cis-)männlichen Stereotypen und Vorstellungen entsprechen. Diese Entitäten, respektive »Gender-Stars«, werden in der Beschreibung des Videos als »Romeo Montero, ein zutiefst romantisch veranlagter boi [sic], Lonesome Luis, der The Cure und lidschatten [sic] liebt, Dorian Gay mit seiner schüchtern-verführerischen art [sic] und Laurence Gaultier, der für freie Liebe aber natürlich nur mit Konsens einsteht« (Begleittext Schapka – Männerersatz YouTube), charakterisiert. Das Video

beginnt mit Dorian Gay, der sich augenscheinlich in einem Vergnügungspark befindet und sich an einer Süßigkeiten-Bude rosa Zuckerwatte holt. Die Figur, gespielt von de Goederen, trägt einen schwarzen Anzug, ein weißes Hemd, die Haare sind zurückgegelt und ein aufgemalter Schnurbart ziert sein Gesicht. Die nächste Figur, die vorgestellt wird, ist Laurence Gaultier (Gstättner), gekleidet in einen legeren Anzug mit Designer-Hemd. Die Figur räkelt sich auf einem Spielzeug-Motorrad, posiert lässig vor der Kamera mit offenem, langem Haar und einem aufgemalten Schnur- und Kinnbart. Romeo Montero (Kaufmann) ist mit einem Batik-Shirt und weiter Jeans bekleidet und auf Rollschuhen unterwegs, während Lehner den maskulinen Lonesome Luis am Autodrom mimt. Die Figuren führen infantil konnotierte Handlungen wie das Fahren von Fahrgeschäften, die vorwiegend für Kinder vorgesehen sind, das gegenseitige Beschenken mit Lebkuchenherzen, das Streicheln von Tieren und Händchenhalten aus. Der Chorus »Sie sind so laut. Sie brauchen so viel Platz. Wir brauchen einen Männerersatz. Reflektiert doch mal toxische Männlichkeit! Wir glauben, es ist an der Zeit« wird von wilden Bewegungen wie Laufen, Rutschen oder mit dem Autodrom-Fahren illustriert. Während das Publikum die Hook »Toxische Männlichkeit ist scheiße« hört, schenkt Romeo Montero Lonesome Luis einen zuvor beim Dossenschießen gewonnenen großen Teddybären.

STRATEGIEN VON EMBODIMENT UND EMPOWERMENT

Bereits das erste Album *Wir sind Propaganda* (2018) wird von Lehner als queer-feministisches, politisches Spektakel beschrieben:

Auf unserem Album geht es um Sex und Körper, Liebe und Queerness. Ich finde, der Titel des Albums fasst ganz gut zusammen, für was die Band steht. Schapka ist queer-feministische Propaganda [...] In gewisser Weise ist der Titel des Albums auch an das russische Propaganda-Gesetz angelehnt, denn das, was wir machen, wäre in Russland nicht legal (Lehner zitiert in Karlbauer 2018).

In ihren Musikvideos spielt die Band mit Vorstellungen von Macht und Gender: Leicht bekleidete Frauen tragen Bärte, füttern sich gegenseitig mit Erdbeeren – eine klassische heterosexuelle Vorstellung – oder verzieren sich gegenseitig mit Sprühsahne, die im weitesten Sinne einem Ejakulat ähnelt. Das Zelebrieren von weiblicher Lust wird zum performativen Akt in den Musikvideos, zudem thematisieren шapkas Lyrics tabuisierte Aspekte wie weibliche Körperausscheidungen oder die Stigmatisierung von Sexarbeit und bieten eine Projektionsfläche für die Verhandlung der Sexualität von FLINTA*.

Dieses Enttabuisieren kann gleichermaßen als Subversionsakt und als empowernde Strategie gelesen werden.

Im Butler'schen Sinne weisen Textzeilen aus »Männerersatz« wie »Das Konzept Mann ist ein fragwürdiges Ding« darauf hin, dass nicht nur das soziale Geschlecht, sondern auch das Körpergeschlecht (sex) diskursiv konstruiert wird. Ausgehend von Simone de Beauvoirs Werk *Das andere Geschlecht* (1949/1951) und der darin enthaltenen zentralen Aussage »Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es« (de Beauvoir 1951: 265), entlarvt Judith Butler die Einteilung der Menschen in die zwei Kategorien männlich und weiblich als ein diskursiv gebildetes Konstrukt, das eine angebliche, natürlich-biologische Tatsache zum Vorwand nimmt, Herrschaft und Macht auszuüben (Butler 1990: 45). Im Song »Männerersatz« performen die feministischen Punk-Musikerinnen in Drag alternative Männlichkeiten. Für Butler hat Drag ein erhebliches Potenzial die performative Natur des Geschlechts aufzuzeigen, indem sie argumentiert: »in imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency« (Butler 1990: 187). Das bewusste Spiel mit der Verkörperung von toxischer Männlichkeit, aber auch soziale Interaktion und gemeinsames Handeln werden performativ erörtert. Wankas Musikvideo eröffnet einen Raum der Neubewertung des männlich gelesenen Körpers als Ausdrucksmedium und verdeutlicht den kulturellen Umdeutungsprozess, der sich in queer-feministischen Musikkreisen vollzieht. Wankas Empowermentstrategien umfassen die Selbstpositionierung in einer androzentrisch geprägten Ordnung, sowie die Konstruktion von geschlechtspolitisch relevanten Figuren in ihren Songs und Musikvideos.

ZWISCHENFAZIT

Wie bereits in der Beschreibung der Band skizziert, ist der von Ausländer betonte Aspekt des Genres im Kontext von Wankas musikalischem Schaffen nachrangig. Eine klare Definition geben auch die Bandmitglieder selbst nicht:

Auf jeden Fall verwenden wir Punk als politischen Begriff und nicht als die Zuordnung in ein Musik-Genre. Wenn wir danach gefragt werden, was wir machen, sagen wir manchmal Experimental-Freejazz-Punk. Es gibt aber auch eine Nummer, die vom The Gap beispielsweise auch schon als Indie-Ballade beschrieben wurde, vom Falter dagegen lustigerweise als Krawallpop (Lehner zitiert in Karlbauer 2018).

Lehner betrachtet in der musikalischen Definition die politische Funktion von Punk als vorrangig und verweist überdies auf die gegensätzliche Wahrnehmung vonseiten des Musikjournalismus betreffend Genreklassifizierungen.

Drag als Inszenierungsstrategie wird mit feministischen Lyrics, die nicht nur das Patriarchat kritisieren, sondern ferner auf Sexismus und Machtmissbrauch hinweisen, kombiniert. шанка's Subversionsstrategie beinhaltet eine scharfe Kritik am gesellschaftlichen Patriarchat durch die Linse der Lebensrealität von FLINTA* als fröhlich anmutendes Video, angesiedelt auf einem Jahrmarkt, dessen Figuren überzogene sowie utopisierte Vorstellungen von Männlichkeiten repräsentieren. Bands wie шанка schaffen mit ihren Inhalten ein komplexes Bewusstsein dafür, dass menschliche Erfahrungen durch die Intersektion von mehreren Identitätskategorien bestimmt ist, zusammengekommen emotional, kulturell und materiell anders sein kann als die Erfahrung einer bestimmten Identitätskategorie für sich genommen (Gibson et al. 2012).

FALLBEISPIEL III: KEROSIN95 »TRANS AGENDA DYNASTY«

BESCHREIBUNG UND VERORTUNG DES ARTISTS

Trans Rap-Künstler*in Kem Kolleritsch (*1995) agiert unter dem Pseudonym Kerosin95. Kerosin95 fungiert als Vorbild für nicht-binäre und Trans-Jugendliche und möchte zu deren Sichtbarkeit beitragen. Kolleritsch ist in der österreichischen Poplandschaft sowohl als Rapper*in als auch als Musiker*in etabliert, unter anderem als ehemalige*r Schlagzeuger*in der Indie-Rock-Band My Ugly Clementine. Die Solo-EP *Trans Agenda Dynasty* (2021) wird von der Presse als eine Abrechnung mit Heteronormativität und Geschlechterklischees gelabelt: »Kerosin95 macht gesellschaftskritischen Lärm und spielt mit dem Unbequemen. Kampfansagen an Sexismen im Alltag, die Auseinandersetzung mit Wohlstand und den eigenen Privilegien und die Sichtbarmachung von queeren* Identitäten« (Preißler 2019) heißt es in einer Konzertankündigung. Journalistische Texte über das musikalische Schaffen von Kerosin95 beziehen häufig auch die Hörer*innen mit ein, so schreibt *musicexport*: »Besides small odes to queerness and energetic beats, fragile, very personal songs are presented. Lightness and brokenness carry the listeners alternately in highs and lows and allow them to quickly find themselves in the songs.« (N.N. 2022b). Folglich gehe ich davon aus, dass Kerosin95 dem Publikum metaphorische Räume bietet, in denen Identität als fluides Kon-

strukt verstanden wird, das es ermöglicht geschlechtliche und sexuelle Identitäten zu erfahren, zu hinterfragen und weiterzuentwickeln.

In der Kommunikation mit Medien kommuniziert das Label Ink im Vorfeld den gewünschten Umgang mit Kerosin95:

Hiermit möchte ich auf die Verwendung von Gender-neutraler Sprache aufmerksam machen. Im Deutschen verzichte ich in Bezug auf meine Person gänzlich auf die Verwendung von Pronomen und erwarte mir, dass dies im Gespräch/in Beiträgen respektiert und umgesetzt wird. Konkret bedeutet das, dass in der Satzbildung weder Gender-spezifische-, strikt binäre Pronomen (sie/er, ihres/seines), noch Gender-unspezifische Pronomen (xier, dier, xies, etc.) zu finden sind. Stattdessen kann mein Name (Kerosin95 oder Kerosin) an Stelle eines Pronomens eingesetzt werden (Ink 2021).

An dieser Stelle findet sich der direkte Hinweis zu Kerosin95 als Performance Persona. Der für das Musikprojekt gewählte Name soll an Stelle des gewählten Rufnamens Kem genannt werden. Gleichzeitig wirft dies die Frage auf, ob sich Kerosin95 als an mehreren Projekten beteiligte*r Muskschaffende*r bewusst von Kem Kolleritsch als öffentliche Persona abgrenzt oder ob die Strategien der Selbstinszenierung zwischen Kerosin95 und Kem Kolleritsch changieren.

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND HINTERGRUND ZUM VIDEO

»Trans Agenda Dynastie« ist die erste Single-Auskopplung der im April 2022 erschienen gleichnamigen EP. Mit der Veröffentlichung möchte Kerosin95 nicht nur Personen, die in Trans-Existenzen nur eine inszenierte Agenda sehen, mit der Realität von Trans-Menschen konfrontieren, sondern Trans-Personen zur kollektiven Raumeinnahme einladen (Dulle/Leibetseder 2022). Das zugehörige Musikvideo gilt als bislang größte Video-Produktion von Kerosin95 mit um die 30 mitwirkenden Statist*innen (Ink Music 2022).

INHALTSANALYSE

In dem Musikvideo »Trans Agenda Dynastie« kombiniert Kerosin95 eine ausgelassene Party mit einem Boxkampf und einem Autorennen. Mit der Zeile »Ich und meine trans* cuties feiern heut ein Fest« leitet Kerosin95 eine ausschweifende Feier in einer Fabrikhalle ein, deren Besucher*innen sich über soziale und geschlechtliche Konventionen hinwegsetzen. Kerosin95 inszeniert sich in verschiedenen Outfits wie einer Anzughose und einem zum Tank-

top umfunktionierten Hemd und Glitzer-Eyeline, in Boxhandschuhen oder in Lederjacke mit übertriebenem Make-up als Beifahrer*in beim Autorennen. Während Kerosin95 die Hook »Ihr kriegt mich. Ihr kriegt mich nicht. Tränen aus Neid in eurem Gesicht« singt, steht Kerosin95 hinter einem goldenen Bilderrahmen und unterstreicht die eigene künstlerische und aktivistische Bedeutung für die queere deutschsprachige Hip-Hop-Szene. Selbstbemächtigende Worte performt hinter einem goldenen Bilderrahmen werden zum Werkzeug des Empowerments der Rap-Persona.

Die Hook des Tracks zitiert die chorartige Refrainstimme von Sabrina Setlurs »Du liebst mich nicht« (1997). Dieses musikalische Zitat kann als Hommage an eine der wenigen deutschen BIPOC-Rapperinnen der 1990er Jahre gelesen werden. Kerosin95 rebelliert gegen eine Gesellschaft, die queere Individuen nicht anerkennt, deren Ansichten Kerosin95 mit Zeilen wie »Deine Theorie zerfällt in tausend Splitter« außer Kraft zu setzen vermag. Als Boxer*in muss Kerosin95 den Kampf gegen die Marginalisierung alleine kämpfen, ohne Unterstützung von einer Community. »Willkommen in der Trans Agenda Dynastie. Ich bringe aggressives Kerosin in meinem Kanister. TERFS kriegen von mir gar nix außer Mittelfinger« wird zur Kampfansage gegen das Patriarchat und Menschen, die transsexuellen Individuen das Existenzrecht aberkennen.

Das Autorennen eröffnet im weiteren Verlauf des Narrativs eine neue Dimension. Es scheint, als würde der Kampf gegen eine transmisogyne Gesellschaft während des Rennens fortgeführt werden: »Was gibts heut zum Mittagessen? Ich glaube Beef. Ich chill' im Fitnessstudio draußen Apokalypse«. Der verbale Angriff auf TERFS wird mit der Punchline »So kaltblütige scheiß TERFS. Die haben alle Schiss vor ihrer eigenen Queerness. Niemand ist cis« fortgesetzt. Mittels der Visualisierung von männlich konnotierten Aktivitäten wie Boxen und Autorennen setzt Kerosin95 den vergeschlechtlichten Rap-Habitus der Coolness, Härte und Maskulinität in einen queeren Kontext und widersetzt sich den heteronormativen Strukturen sowie Sexismus und Transmisogynie im Hip-Hop.

STRATEGIEN VON EMBODIMENT UND EMPOWERMENT

Kerosin95 nutzt Sprache als Mittel der Selbstinszenierung und des Sichtbarmachens von Trans-Identitäten. So erklärt Kerosin95 in einem Interview mit der österreichischen Tageszeitung *Der Standard*, dass der Hinweis zu Kerosin95s Pronomen, den Journalist*innen vor Interviews erhalten, eine Strategie gegen Kerosin95s Unsichtbarkeit in sprachlichen Kontexten und ein Einfordern von Rechten für Trans-Personen ist: »Weil ich in der Sprache gern

existieren würde. Das tu ich sonst nicht. Deshalb fordere ich das. Es gibt nicht nur Cis-Männer und Cis-Frauen. Und wenn ihr alle Menschen ansprechen und respektieren wollt, schreibt genderneutral« (Kerosin95 zitiert in Fluch 2021). Ergänzt wird die empowernde Position durch Kerosin95s optische Inszenierung. Vorwiegend männlich konnotierte Kleidungsstücke wie die Anzughose, Boxhandschuhe oder die Lederjacke werden durch tendenziell weiblich gelesene Attribute wie ein zum Tanktop umfunktioniertes Hemd oder Glitzer-Eyeliner als Teil des übertriebenen Make-ups der im Video repräsentierten Figuren, verkörpert durch eine*n nicht-binäre*n Artist, kombiniert.

Baker A. Rogers stellt fest, dass die zweite Welle der Frauenbewegung wie viele soziale Bewegungen, deren Wurzeln im späten 19. Jahrhundert liegen, Inklusion und intersektionale Aspekte höchstens am Rand thematisiert. Vorstellungen von Weiblichkeit und Wahrnehmung von Existenzrechten, die außerhalb des weißen, cis-heterosexuellen Systems existieren, wie die Rechte und Bedürfnisse von BIPOC-Frauen, wurden häufig ignoriert (Rogers 2023: 25). Jene Strömungen, die Trans-Personen aus ihrer Definition von Feminismus exkludieren, bezeichnen sich selbst generell als ›gender critical‹, wobei die Fremdbezeichnung TERF kein Terminus ist, den diese Personen für sich beanspruchen (Rogers 2023: 26). Diese Bezeichnung wurde erstmals 2008 von der Trans-Frauen-Aktivistin Viv Smythe geprägt, die damit ihre »strong advocacy of their right to exist as women in the world« (Smythe 2018) begründet. Lars Stoltzfus-Brown (2018: 89) argumentiert, dass der trans-exklusive radikale Feminismus eine besonders problematische Form des weißen Feminismus sei. Diese verbale, kritische Auseinandersetzung mit TERFS definiert den Widerstand von Kerosin95 gepaart mit der visuellen Kritik an patriarchalen Machtverhältnissen im Rap.

Die Verhandlung von Identitäten und das Spiel mit Sprache dominieren das musikalische Schaffen und die visuelle Inszenierung von Kerosin95. Kerosin95s Tracks kreisen um Themen wie die Bewältigung des Alltags für Transmenschen in einem misogynen, homo- und transphoben Umfeld und deren Folgen. Ferner greift Kerosin95 patriarchal geprägte Strukturen im Musikbusiness auf und adressiert diese direkt, wie in dem Track »Bullshit Bingo 1.0«. Die Lines »Hast du ein Problem? Da drüben ist die Tür [...] Kommentiert meine Haare / Sagt, er kennt meine Band / Prahlt mit ganz großen Fragen / Ist viel zu präsent« kritisieren nicht nur cis-männliche Dominanz im gegenwärtigen Musikleben, sondern können als klarer Aufruf gelesen werden Kerosin95s Umfeld zu verlassen. Kerosin95s Embodimentstrategie subvertiert die Vorstellungen von cis-gender Körperbildern und Körperschemata, die im Rap vorherrschend sind. Die Persona entwickelt darüber hinaus Körperkon-

zepte, die sich mit queeren Transformationen und ästhetischen Konfrontationen von Körper- und Bewegungsgestaltung beschäftigen.

ZWISCHENFAZIT

Die Auswirkungen der Verknüpfung von männlicher Homosozialität mit der Perpetuierung der Inszenierung von toxischer Männlichkeit und dem Zusammenwirken des Gegensatzpaares Dominanz und Unterordnung sind an Sprach- und Körperperformances mit neoliberalen Verhaltenskodizes (Süß 2021: 13) im Rap gebunden. Kerosin95 betrachtet die Möglichkeit der Überwindung dominanter, patriarchaler Machtstrukturen im Hip-Hop durch eine *queere* Linse, gleichzeitig trägt Kerosin95s Aktivismus zur Gründung eigener Spielfelder für die Trans-Community bei.

ABSCHLIEßENDE GEDANKEN

Die analysierten Videos entsprechen größtenteils einer gewissen DIY-Ästhetik, wie wir sie in queer-feministischen Kreisen, deren Ursprünge in der DIY-Kultur der Riot Grrrl-Bewegung liegen, erwarten würden. Die untersuchten Musiker*innen sind teilweise nicht nur in einer Band tätig, sondern agieren in verschiedenen Kollektiven, die sich autonom organisieren, an unterschiedlichen Instrumenten und verorten sich zudem in verschiedenen Genres. Die österreichische Musiklandschaft bietet ein breites Feld für das Experimentieren in musikalischen Kontexten, das durchaus mit Kritik an gesellschaftlichen und politischen Zuständen verbunden sein darf. Der Ausbau des Handlungsspielraums für Vertreter*innen des DIY-Ethos umfasst die Selbstpositionierung in einem androzentrisch geprägten Musikbetrieb, die Konstruktion von Performance Personae und Figuren in Songs und Videoclips sowie die Gründung eigener Spielfelder für die jeweilige Community.

Das Trio DIVES zelebriert mit dem Song »Burger« Empowerment, weiblich gelesenes Musikschaffen und feministische Communities. Der Songtext kritisiert das Alltagsverständnis, dass misogynie oder sexistische Äußerungen als Komplimente zu verstehen seien. DIVES' Kritik an heteronormativen Geschlechtsvorstellungen und Sexismus gegen FLINTA* wird mit einem subversiven Musikvideo und seiner Erweiterung in Form eines Videospiele, das verbale und visuelle Waffen gegen Misogynie präsentiert, hervorgehoben. шапка kombinieren die Inszenierungsstrategie des Drag mit feministischen Lyrics, die Sexismus und Machtmissbrauch sowie patriarchale Strukturen in Musikbusiness und Alltag kritisieren. шапкаs Empowermentstrategie defi-

niert sich durch musikalische Kritik am gesellschaftlichen Patriachat durch die Linse der Lebensrealität von FLINTA*, respektive durch musikalische Aktivitäten in einer All-Female-Band als eine Form von Selbstbemächtigung, die besonders durch das Gemeinschaftsgefühl in einer nicht-hierarchischen Bandkonstellation gestärkt wird, subvertiert durch ein fröhlich anmutendes Video, angesiedelt auf einem Jahrmarkt. Die Figuren in dem Musikvideo »Männerersatz« repräsentieren überzogene sowie utopisierte Vorstellungen von Männlichkeiten. Kerosin95 wiederum queert die ausgeprägte männliche Homosozialität im Hip Hop, die die Inszenierung von toxischer Männlichkeit perpetuiert, das Zusammenwirken des Gegensatzpaares Dominanz und Unterordnung hervorhebt und somit Sprach- und Körperperformances prägt. Kerosin95s Empowermentstrategie bietet eine Möglichkeit der Überwindung dominanter, patriarchaler Machtstrukturen im Hip Hop. Die vorgestellten Bands und Artists schaffen mit ihren Inhalten komplexe Lesarten dafür, dass menschliche Erfahrungen durch die Intersektion von mehreren Identitätskategorien bestimmt sind und diese Ausprägung unabhängig vom Genre starken Einfluss auf Inszenierungsstrategien aufweist.

Subversion als zentrales Element ermöglicht den Akteur*innen sowohl queer-feministisches Embodiment als auch Empowerment als entscheidende Bestandteile dieses kulturellen Feldes zu zelebrieren. Hierbei kommt auch die von Ausländer angesprochene Durchlässigkeit zur Anwendung, allerdings ist diese vor allem im dritten Rahmen, der die soziokulturellen Konventionen, die außerhalb des Kontexts der musikalischen Aufführung und des Genres von der Gesellschaft als Ganzes definiert werden, beinhaltet. So können die ausgewählten Fallbeispiele nicht als einem Genre zugehörig beschrieben werden, sondern überschreiten die Grenzen von Pop, Indie und Hip-Hop. Aspekte wie Class, Gender und sexuelle Identität werden von musikalischen Personae vielfältig repräsentiert, dennoch sind Gemeinsamkeiten in den Inszenierungskonzepten erkennbar.

Die ausgewählten Künstler*innen beziehen unterschiedliche Positionen in Bezug auf Geschlecht, sexuelle Identität und gesellschaftliche Wahrnehmung und verweisen auf pluralistische Identifikationsmuster. Die Betonung der selbstbestimmten Subjektposition ist eine weitverbreitete Strategie, um der Objektivierung von FLINTA* in der Musik entgegenzuwirken. In den analysierten Beispielen changieren unterschiedliche Empowermentstrategien bezugnehmend auf den Umgang mit Alltagssexismus, Transmisogynie und Performanz, die von Aktivist*innen und DIY-Bandkollektiven eingesetzt werden. In ihren Strategien verhandeln die Musikschaaffenden Identitätspolitiken, wie wir sie aus Mainstream-Musiktraditionen kennen. Die ausgewählten Musiker*innen veranschaulichen höchst unterschiedliche Ansätze zu Em-

bodiment und Empowerment im Alltag und in der populären Musik. Was die ausgewählten Beispiele vereint, sind die DIY-Kontexte, die die Rahmenbedingungen, das Umfeld und den Schaffensprozess von österreichischen FLINTA*-Artists beeinflussen. Initiativen wie das Pink Noise Camp und ein funktionierendes Subventionssystem ermöglichen queer-feministisches Muskschaffen innerhalb einer nicht hegemonialen Musikszene. Dennoch prägen geschlechtliche Zuschreibungen das Produktionsumfeld und den kreativen Schaffensprozess der untersuchten Musiker*innen. Während das Akzentuieren von Genderaspekten die Künstler*innen situationsabhängig Solidarität innerhalb einer Community erfahren lässt, werden Othering, Alltagssexismus, Mansplaining, aber auch Lookism zu strukturellen Problemen im Arbeitsalltag der untersuchten Musiker*innen. Die patriarchal geprägte Geschlechterordnung im Musikbetrieb wird in den ausgewählten Beispielen durch die Subversion der Vorstellungen von cis-gender Körperbildern und Körperschemata, verkörperte Praktiken des Crossings von Realität und Imagination, Neubewertungen des männlich gelesenen Körpers als musikalisches Ausdrucksmedium sowie queere Transformationen und ästhetische Konfrontationen von Körper- und Bewegungsgestaltung dekonstruiert.

BIBLIOGRAFIE

- Auslander, Philip (2006). »Musical Personae«. In: *The Drama Review* 50 (1), S. 100–119.
- Auslander, Philip (2015). »On the Concept of Persona in Performance«. In: *Kunstlicht* 36 (3), S. 62–79.
- Auslander, Philip (2019). »Framing Personae in Music Videos«. In: *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*. Hg. von Lori Burns und Stan Hawkins. London: Bloomsbury, S. 91–109.
- Baym, Nancy K. (2018). *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*. New York: NYU Press.
- Burns, Lori (2010). »Vocal Authority and Listener Engagement: Musical and Narrative Expressive Strategies in Alternative Female Rock Artists (1993–95)«. In: *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music*. Hg. v. John Covach and Mark Spicer. Ann Arbor: University of Michigan Press, S. 154–192.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Cross, Liam / Kaye, Linda K. / Savostijanovs, Juris / McLatchie, Neil / Johnston, Matthew / Whiteman, Liam / Mooney, Robyn / Atherton, Gray (2022). »Gendered violence and sexualized representations in video games: (Lack of) effect on gender-related attitudes«. In: *New Media & Society* 26 (3), S. 1648–1669.
- Darok, Anne-Marie (2018). »Ein ganz starker Antrieb war, dass wir alle drei unbedingt in einer Band spielen wollten – Dives im Mica-Interview«. In: *mica – music*

- austria. <https://www.musicaustria.at/wir-haben-nie-aufgehört-eine-band-zu-sein-dives-im-mica-interview> (Version vom 13. Dezember 2018, Zugriff: 26. Juni 2024).
- de Beauvoir, Simone (1951). *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg: Rowohlt.
- Dibben, Nicola (2009). »Vocal Performance and the Projection of Emotional Authenticity«. In: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Hg. von Derek B. Scott. Aldershot: Ashgate, S. 317–333.
- DIVES (2021). »Drei Burschen geben Gas! Dives interviewen die Männerband Tears«. In: *WUK Magazin*. <https://www.wuk.at/magazin/drei-burschen-geben-gas-dives-interview-utopie/> (Version vom 24. Februar 2021, Zugriff: 26. April 2024)
- Dulle, Philip / Leibetseder, Lena (2022). »Wut ist wichtig: ›Trans Agenda Dynastie‹ von Kerosin95«. In: *Profil*. <https://www.profil.at/kultur/die-neue-ep-trans-agenda-dynastie-von-kerosin95/401981330> (Version vom 22. April 2022, Zugriff: 24. September 2024)
- Eder, Jens (2008). *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Elder, Miriam. 2012. »Pussy Riot sentenced to two years in prison colony over anti-Putin protest«. In: *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2012/aug/17/pussy-riot-sentenced-prison-putin?newsfeed=true> (Version vom 17. August 2021, Zugriff: 26. April 2024)
- Fluch, Karl (2021). »Kerosin 95: ›Das ist verinnerlichte Arroganz‹«. In: *Der Standard*. <https://www.derstandard.at/story/2000124701939/kerosin-95-das-ist-verinnerlichte-arroganz> (Version vom 8. März 2021, Zugriff: 26. April 2024)
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Fürnkranz, Magdalena / Huber, Harald (2021). *Aufführungsrituale der Musik: Zur Konstituierung kultureller Vielfalt am Beispiel Österreich*. Bielefeld: transcript.
- Fürnkranz, Magdalena (2021). »Fragments of a Queer Feminist Rock and Pop History in Vienna«. In: *The Oxford Handbook of Global Popular Music. Volume II: Place, Space and (Trans)National Identity; Racialized, Gendered, and Health Identities*. Hg. v. Simone Krüger Bridge. New York: Oxford University Press, S. 1–26. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190081379.013.56>.
- Gibson, Michelle A., Meem, Deborah T., Alexander, Jonathan F. (2012). »Finding Out: An Introduction to LGBT Studies«. In: *Journal of Bisexuality* 12 (4), S. 543–547. doi: [10.1080/15299716.2012.7294](https://doi.org/10.1080/15299716.2012.7294).
- Goffman, Erving (1973). *Wir alle spielen Theater*. München: Piper.
- Goffman, Erving (1986). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston, MA: Northeastern University Press.
- Hansen, Kai Arne (2019). »(Re)Reading Pop Personae: A Transmedial Approach to Studying the Multiple Construction of Artist Identities«. In: *Twentieth Century Music* 16 (3), S. 1–29.
- Herriger, Norbert (2002). *Empowerment in der Sozialen Arbeit: eine Einführung*. Stuttgart; Berlin; Köln: Kohlhammer.
- Hestmann, Jan (2018). »Neues Video: ›Squirten‹ von Шапка (Schapka)«. In: *FM4*. <https://fm4.orf.at/stories/2893189/> (Version vom 1. Februar 2018, Zugriff: 26. April 2024)
- Ink Music (2021). »Hinweis zur genderneutralen Sprachverwendung.« In: Label-Website Kerosin95. <https://inkmusic.at/artist/kerosin95/#a-band-press> (Zugriff: 26. April 2024)

- Ink Music (2022). »Presstext.« In: Label-Website Kerosin95. <https://inkmusic.at/artist/kerosin95/#a-band-press> (Zugriff: 26. Juni 2024)
- Jarman-Ivens, Freya (2011). *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Karlbauer, Ada (2018). »Nicht Frustration schüren, sondern lustig sein und über schöne Themen reden, über die sonst viel zu wenig geredet wird. Schapka (шапка) im mica-Interview«. In: *mica – music Austria*. <https://www.musicaustria.at/nicht-frustration-schueren-sondern-lustig-sein-und-ueber-schoene-themen-reden-ueber-die-sonst-viel-zu-wenig-geredet-wird-schapka-шапка-im-mica-intervie/> (Version vom 4. Januar 2018, Zugriff: 26. April 2024)
- Kaye, D. Bondy Valdovinos (2022). »Please Duet This: Collaborative Music Making in Lockdown on TikTok«. In: *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network* 15 (1), S. 59–77.
- Kennedy, Melanie (2020). »If the rise of the TikTok dance and e-girl aesthetic has taught us anything, it's that teenage girls rule the internet right now: TikTok celebrity, girls and the Coronavirus crisis«. In: *European Journal of Cultural Studies* 23, S. 1069–1076.
- Kirner, Viktoria (2020). »Hör' auf dich zu entschuldigen! – VIKTORIA KIRNER (DIVES) über feministische Netzwerke und was diese in der österreichischen Musikszene leisten können«. In: *mica – music austria*. <https://www.musicaustria.at/hoerauf-dich-zu-entschuldigen-viktoria-kirner-dives-ueber-feministische-netzwerke-und-was-diese-in-der-oesterreichischen-musikszene-leisten-koennen/> (Version vom 6. März 2020, Zugriff: 26. April 2024)
- Lacasse, Serge (2010). »The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing«. In: *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*. Hg. v. Amanda Bayley. Cambridge: Cambridge University Press, S. 225–251.
- Marino, Gabriele (2015). »What Kind of Genre Do You Think We Are?: Genre Theories, Genre Names and Classes within Music Intermedial Ecology«. In: *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*. Hg. v. Constantino Maeder und Mark Reybrouck. Leuven: University Press, S. 239–54.
- McRobbie, Angela / Garber, Jenny (2006). »Girls and subcultures«. In: *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Hg. v. Stuart Hall und Tony Jefferson. London: Routledge, S. 177–188.
- Moore, Allan (2012). *Song Means: analysing and interpreting recorded popular song*. Farnham and Burlington: Ashgate.
- Moore, Allan (2014). »Addressing the Persona«. In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: transcript, S. 125–134.
- Muchitsch, Veronika (2024). »Sad Girls on TikTok: Musical and Multimodal Participatory Practices as Affective Negotiations of Ordinary Feelings and Knowledge in Online Music Cultures«. In: *Popular Music and Society* 47 (2), S. 1–17.
- N.N. (2022a) »Indie-Pop-Aufsteiger Dives: »Wir sind keine aktivistische Band««. In: *Kurier*. <https://kurier.at/kultur/indie-pop-aufsteiger-dives-wir-sind-keine-aktivistische-band/402195387> (Version vom 25. Oktober 2022, Zugriff: 26. April 2024)
- N.N.b (2022b) »Kerosin95«. In: *Musicexport*. <https://www.musicexport.at/artist/kerosin95/> (Zugriff: 26. April 2024)
- Oxnevad, Emma (2018). »Intersectional feminism, not »white feminism«, will strengthen the Women's Movement«. In: *Chicago Tribune*. <https://www.chicagotribune.com/2018/05/01/intersectional-feminism-not-white-feminism->

- [will-strengthen-the-womens-movement/](#) (Version vom 1. Mai 2018, Zugriff: 26. April 2024)
- Pollock, Della (1998). »Performing Writing«. In: *The Ends of Performance*. Hg. v. Peggy Phelan, Peggy und Jill Lane. New York: New York University Press, S. 73–103.
- Preißler, Irene (2019). »Wintererwachen im MQ«. In: *OTS*. https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20191022_OTS0122/wintererwachen-im-mq (Version vom 22. Oktober 2019, Zugriff: 26. April 2024)
- Railton, Diane / Watson, Paul (2011). *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rogers, Baker A. (2023). »TERFs aren't feminists: lesbians stand against trans exclusion«. In: *Journal of Lesbian Studies* 28 (1), S. 24–43. <https://doi.org/10.1080/10894160.2023.2252286>.
- Salganik, Matthew J / Dodds, Peter Sheridan / Watts, Duncan J. (2006). »Experimental Study of Inequality and Unpredictability in an Artificial Cultural Market«. In: *Science* 311 (5762), S. 854–56.
- Schachinger, Christian (2019). »Junge Wiener Band Dives: Eins in die Fresse, mein Herzblatt«. In: *DER STANDARD*. <https://www.derstandard.at/story/2000111404868/wiener-all-female-band-dives-eins-in-die-fresse-mein> (Version vom 24. November 2019, Zugriff: 26. April 2024)
- Schokarth, Brigitte (2021). »Wie Österreichs Musikerinnen gegen Sexismus kämpfen«. In: *Kurier*. <https://kurier.at/kultur/so-kaempfen-oesterreichs-erfolgreiche-musikerinnen-gegen-sexismus/401756643> (Version vom 3. Oktober 2021, Zugriff: 26. April 2024)
- Smythe, Viv. (2018). »I'm credited with having coined the word ›TERF‹. Here's how it happened«. In: *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/nov/29/im-credited-with-having-coined-the-acronym-terf-heres-how-it-happened> (Version vom 29. November 2018, Zugriff: 26. April 2024)
- Sora, Andrei (2019). »Carpenter Brut and the Instrumental Synthwave Persona«. In: *On Popular Music and Its Unruly Entanglements*. Hg. v. Nick Braae und Kai Arne Hansen. Basel: Springer, S. 143–163.
- Stoltzfus-Brown, Lars (2018). »Trans-exclusionary discourse, white feminist failures, and the women's march on Washington, DC«. In: *Transgressing feminist theory and discourse: Advancing conversations across disciplines*. Hg. v. Jennifer C. Dunn & J. Manning. London: Routledge, S. 87–99.
- Strong, Catherine (2011). »Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture«. In: *Journal of Popular Culture* 44 (2), S. 398–416.
- Süß, Heidi (2021). »Rap & Geschlecht. Eine Einleitung«. In: *Rap & Geschlecht*. Hg. v. Heidi Süß. Weinheim Basel: Beltz Juventa, S. 7–25.
- Tagg, Philip (2012). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York and Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tschacher, Wolfgang / Storch, Maja (2012). »Die Bedeutung von Embodiment für Psychologie und Psychotherapie«. In: *Psychotherapie* 17 (2), S. 259–267.
- Vizcaíno-Verdú, Arantxa / Aguaded, Ignacio (2022). »#thisismechallenge and Music for Empowerment of Marginalized Groups on TikTok«. In: *Media and Communication* 10 (1), S. 157–72.
- Vizcaíno-Verdú, Arantxa / De-Casas-Moreno, Patricia / Tirocchi, Simona (2023). »Online Prosumer Convergence: Listening, Creating and Sharing Music on YouTube and TikTok«. In: *Communication & Society* 36 (1), S. 151–166.

- Zangerle, Eva / Huber, Ramona / Vötter, Michael (2019). »Hit Song Prediction: Leveraging Low- and High-Level Audio Features«. In: *ISMIR*, S. 319–326.
<https://archives.ismir.net/ismir2019/paper/000037.pdf>.
- Zulli, Diana / Zulli, David James (2020). »Extending the Internet Meme: Conceptualizing Technological Mimesis and Imitation Publics on the TikTok Platform«. In: *New Media & Society* 24 (8), S. 1872–1890.

WEBAUFTRITTE:

- Website Pink Noise (2024). »About«. <https://www.pinknoise.or.at>.
- »The Legend of Dives – Mortal Burger Kombat Play The Game«: <https://kinayastudios.itch.io/the-legend-of-dives-mortal-burger-kombat>.

AUDIOVISUELLE QUELLEN:

- DIVES – »Burger (official musicvideo).« Auf: *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Kph9igAfRjs> (Version vom 6. Mai 2021, Zugriff: 26. April 2024).
- KEROSIN95 – »Trans Agenda Dynastie.« Auf: *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=4jozQiAwdxl> (Version vom 4. März 2022, Zugriff: 26. April 2024).
- Schapka – »Männerersatz.« Auf: *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=05t5iRlpwul> (Version vom 14. Februar 2022, Zugriff: 26. April 2024).