

Katrín Horn

Lady Gaga: Pop als Maske, Weiblichkeit als Maskerade

Punk im Pop



Die Hauptfigur des gleichnamigen Romans *Lady Punk* von Dagmar Chidolue trägt diesen Namen nicht zufällig. Unabhängig von der tatsächlichen Entwicklung von Punk als Musikstil und Subkultur assoziieren wir mit dem Begriff eine Anti-Haltung gegenüber Normen und Kommerz – während demgegenüber Pop Assoziationen von Harmlosigkeit und Unterhaltung weckt. Die umstrittenste kulturelle Ikone der letzten Jahrzehnte (Holdship 2011) ist dennoch keine Punk-Sängerin a la *Hole*-Frontfrau Courtney Love oder RiotGrrrl wie Kathleen Hanna, sondern die frisch gekrönte „Queen of Pop“ (Molanphy): Lady Gaga. Ihre Verortung innerhalb des kommerziellen Pop-Diskurses steht allerdings nicht im Widerspruch zu zahlreichen subversiven Zuschreibungen¹, sondern ist konstitutiv für das Verständnis der Viel-

zahl an Referenzen, die ihre Musikvideos genauso wie die Live-Auftritte prägen, ebenso wie für das kritische Potential, das in diesen und der Figur Lady Gagas insgesamt zu finden ist. Im Rekurs auf die dominanten Bilder, Ikonen und Diskurse unserer Medienwelt positioniert sich Gaga nicht nur als zeitgenössischer *Mega-Star*, sondern auch als postmoderner *Meta-Star*, der im Spiel mit Zitat und Original, Parodie und Pastiche, Wiederholung und Appropriation die Ideen künstlerischer sowie geschlechtlicher Identität und Authentizität außer Kraft setzt und gerade dadurch neue Identifikationsangebote schafft.

Lady Gaga, der Meta-Popstar

Ein solches Spiel setzt die Kenntnis der Regeln voraus, welche Lady Gaga bereits mit der Wahl ihres Künstlernamens – einem essentiellen Aspekt der Schaffung einer Identität sowie der Anerkennung durch andere (Birkle 2009, 234 f.) – demonstriert. In diesem Fall verweist der Name einerseits auf eine scheinbar eindeutige Geschlechtlichkeit, *Lady*, während er durch den Zusatz *Gaga*, „slightly mad, typically as a result of [...] excessive enthusiasm“ („gaga“ 2010) gleichzeitig Absurdität und Künstlichkeit evoziert, und damit einen Vorgesmack auf ihren strategischen Umgang mit Gender und Sexualität bietet. Dieser ist eingebettet in einen größeren medienreflexiven Kontext, der in der zusätzlichen Entlehnung aus dem Song *Radio Gaga* der

¹ Siehe Aufsätze von Halberstam, Hutton und diverse Beiträge auf dem „Gaga-Studies“ gewidmeten Blog *Gaga Stigmata* (gagajournal.blogspot.de)

britischen Band Queen deutlich wird, dessen Video seinerzeit die Historizität, Medialität und zunehmende Kommerzialisierung des Genres reflektierte.

Gender im Kontext von Pop und Performativität

Eine solche Auseinandersetzung mit dem eigenen Status als kommerzielles Produkt bildet den roten Faden durch das 2008 erschienene Debüt-Album der Sängerin, *The Fame*, und gipfelte in der dramatisch inszenierten *Paparazzi*-Performance bei den MTV Video Music Awards 2009, die für viele Kritiker und Journalisten den Wendepunkt in Gagas öffentlicher Wahrnehmung darstellte.

Während der Auftritt, dessen Schlussbild Lady Gagas lebloser, an einem Seil über der Bühne schwebender Körper bildet, die kannibalistische Beziehung zwischen Öffentlichkeit und Star, die Lust am Leid Prominenter, kritisch beleuchtet, stellt er gleichzeitig einen bewusst herbeigeführten, öffentlichkeitswirksamen Skandal dar – eine kalkulierte Ambiguität, die besonders deutlich wird, wenn am Ende das künstliche Blitzlicht der Show mit dem Blitzen der Kameras von Fans und Reportern verschmilzt. Die Relevanz solcher reflexiver Inszenierungen steigt laut Werner Wolf, insofern Medien immer stärker auch unsere Vorstellung von Realität prägen. Metareferentialität, so Wolf weiter, trägt somit zum Bewusstsein davon und einem besseren Verständnis dafür bei, welchen Einfluss Medien auf uns und unsere Kultur als Ganzes haben (Wolf 2009, 70).

Gerade unter diesem Aspekt ist die enge Verbindung metareferentieller mit spezifisch gender-fokussierten Elementen in Gagas Werk aufschlussreich. Hierzu zählen die Anspielungen auf Prostitution und Menschenhandel im Video zu *Bad Ro-*

mance ebenso wie die in *Telephone*² inszenierte Kombination aus Anlehnungen an Exploitations-Filme³ als Extrem-Beispiel für den filmischen „male gaze“ (Mulvey) und die damit verbundene Fetischisierung und Objektivierung weiblicher Körper einerseits mit dem für (männliche) Freiheit und Selbstbestimmtheit stehenden Roadmovie-Genre andererseits. Beide



Genres und deren meist stereotype Darstellung von Frauen werden narrativ gegeneinander ausgespielt und durch zusätzliche filmische wie musikalische Referenzen rekontextualisiert.

Musikvideos mit Mehrwert

Musikvideos werden so nicht als bloßes Werbematerial, sondern vielmehr als zusätzliche künstlerische Ausdrucksmöglichkeit begriffen, durch die das eigene Image bewusst manipuliert werden kann (Gaar 2002, 264) – eine Taktik, die bereits Madonna und Annie Lennox erfolgreich einsetzten.

Dabei schöpft Gaga die durch zunehmende Online-Vermarktung reduzierte Einschränkung von Form und Inhalt gegenüber der Verwertung im Musikfernse-

² Auf anderer Ebene ist das „Telephone“-Video auch ein Kommentar auf Product-Placement in visuellen Medien.

³ Wie *Caged* (1950), *Black Mama, White Mama* (1973) oder aktueller: *Kill Bill* (2003)

hen, beispielsweise durch die Ausdehnung ihrer Musikvideos auf bis zu 14 Minuten, ebenso aus wie die zusätzlichen Möglichkeiten, ästhetische und narrative Verbindungen über verschiedene Medien und längere Zeiträume hinweg herzustellen. Dadurch entstehen Freiräume nicht nur für die Gestaltung der eigenen Figur als Pop-Star, sondern auch für die feministische Appropriation hegemonialer Geschlechterentwürfe, welche Helene Shugart als einen Prozess beschreibt, durch den populäre Bilder und Narrative

„that advance a traditional, oppressive ideology of gender are referenced clearly in such a way that the messages apparent in the new text challenge those traditional notions of gender. [...] it constitutes a direct challenge to oppressive ideology by taking on the very discourse designed to reproduce, reify, and validate it.“ (Shugart 1997, 212)

Der Rückgriff auf Masken, Maskerade und Mimikry zu diesem Zweck hat in der feministischen Theorie eine lange Tradition. Mary Ann Doane spricht von einem „flaunting femininity [which] holds it at a distance“ (Doane 1991, 25–6).

In der Auseinandersetzung mit Lady Gaga sind dabei zwei Formen der Maskerade besonders auffällig: Mary Russos Ausführungen zum „female grotesque“⁴ sowie Camp⁵, gekennzeichnet durch die Verbindung von Ironie, Ästhetizismus, Theatralität und Humor (Babuscio 1993, 20) und im feministischen Kontext erstmals be-

schrieben von Pamela Robertson als Model zur Kritik an Gender-Rollen, in welchem die Glaubwürdigkeit des Femininen durch eine „double-mimesis“ oder „parodic mimicry“ unterwandert wird (Robertson 1996, 10). Gerade weil beide die Idee des „flaunting of femininity“ auf sehr unterschiedliche Weise aufgreifen, ergänzen sie sich auf spannende Weise in der Analyse



von Lady Gagas täglich wechselnden, stark stilisierten Kostümen, ihres Umgangs mit Mode zur Vermittlung für Narrative, die sie nicht wörtlich zum Ausdruck bringen muss (Leedom 2010), sowie der Ästhetik ihrer Performances und Videos. Russos Überlegungen sind gegründet auf die transgressive Qualität von Bakhtins Karnevalesken und der Ästhetik des Grotesken als grenzüberschreitend, während Robertson sich im Rückgriff auf Camp-Theorien aus dem Bereich der Queer Studies mit der feministischen Nutzbarmachung von Ironie und Parodie beschäftigt, „reveall[ing] through parodical reappropriation and hyperbolization that feminine identity is always a masquerade or impersonation“ (Robertson 1996, 34). Der emanzipatorische Mehrwert der Maskerade, den Lady Gaga nicht nur für sich, sondern auch für ihre Fans erreicht, folgt dabei nicht aus einer Verweigerung durch das Verhüllen ihres Körpers oder ihrer Weiblichkeit, sondern aus der Übererfüllung der Erwartungen – „excessive enthusiasm“ – durch die sie sich und ihren Körper als *Objekt* verweigert und stattdessen, ganz un-ladylike, zum Spektakel macht.

4 „The grotesque ‘is identified with the ‘lower bodily stratum‘ (Bakhtin, 20) and its association with degradation, filth, death, and rebirth. [...] The grotesque body is open, protruding, irregular, secreting, multiple, and changing; it is identified with non-official ‘low‘ culture and or the carnivalesque, and with social transformation.“ (Russo 1995, 8)

5 Im deutschsprachigen Raum zählt Karin Lenzhöfers Aufsatz zu den aktuellsten Auseinandersetzungen mit der Thematik.

Born *this* Way?

Erfolgte dies zu Anfang ihrer Karriere häufig mit Hilfe von Camp, greift Gaga seit 2011 zunehmend auf die Ästhetik des Grotesken zurück – in beiden Fällen mit dem Effekt der Defamiliarisierung weiblicher Ikonographie. Während Camp Schönheitsideale in überzeichneter Form wieder- und damit der Lächerlichkeit preisgibt, zeichnet sich das Groteske, so Deborah Caslav Covino, durch die Hinwendung zum Hässlichen und Abnormen aus, der Verweigerung konventioneller Ideale domestizierter Schönheit „and seek[ing] the heights of self-fashioning with reference to a body that does not obey prescribed limits“ (Covino 2000). Besonders deutlich wird Gagas Hinwendung zu einer grenzüberschreitenden, in jeder Hinsicht ausufernden Form weiblichen Spektakels in *Born This Way*. Dem „eigentlichen“ Musikvideo steht ein mehrere Minuten langes Intro voran, in dem sie als Gebärende inszeniert wird, deren körperliche Grenzen sowohl mit ihrer Umgebung als auch mit anderen Varianten von sich selbst verschwimmen – dargestellt in psychedelischen Spiegeleffekten, ebenso wie tatsächlichen Doppelgängern, Puppen und Masken in wachsartigen, zerfließenden Hüllen und verschiedenen Ähnlichkeits- und Entwicklungsstufen – Gagas „new race“⁶. Durchzogen von vaginalen statt der gewohnten phallischen Symbole zeitgenössischer Musikvideos verweist *Born This Way* auf nicht-geschlechtliche Formen der Fortpflanzung, Formen von Mitose und Par-

thenogenese, symbolisch für die Wiedergeburt aus sich selbst heraus und die konstante eigene Neuerfindung. Darüber hinaus trägt Lady Gaga sowohl im Video als auch in begleitenden Interviewauftritten Prothesen, die ihre Gesichts- und Schulterformen verzerren. Diese Taktik erinnert an die französische Performance-Künstlerin Orlan, die sich kosmetische Wangenknochen-Implantate an die Schläfen setzen ließ, um gegen den Schönheitswahn und seine gesundheitlichen wie psychischen Folgen zu demonstrieren, und verweist zudem auf die nicht-deterministische Vision von *Born This Way*.

You and I

Eine weitere Single-Auskoppelung, für die Paratexte den Song und seine Interpretation gerade in Bezug auf die transportierten Gender-Ideale nachhaltig beeinflussen haben, ist *You and I*. Die Rockballade fällt zunächst als einer der sowohl inhaltlich wie musikalisch konventionellsten Songs Lady Gagas auf und ist gerade deswegen als feministische Appropriation im Sinne Shugarts relevant, insofern Gaga eine bekannte musikalische Form und die dort eingeschriebenen Mythen von heteronormativer, monogamer Erfüllung in den weiten Landschaften des mittleren Westens der USA heraufbeschwört, um sie dann im Video durch groteske, queere und Camp-geprägte Bilder ins Gegenteil zu verkehren⁷. Laut *Billboard Magazine* ist die Grundidee zu *You*

⁶ Ein Ausschnitt aus dem Audio des Intros lautet: „This is the Manifesto of Mother Monster. [...] a birth of magnificent and magical proportions took place. But the birth was not finite. It was infinite. [...] thus began the beginning of the new race, a race within the race of humanity, a race which bares no prejudice, no judgment but boundless freedom.“

⁷ Unterstrichen wird die Wirkung des Videos durch die als Countdown inszenierten Twitter-Meldungen („Beware of strange oddities. The more he tries to fix me, the more magical I become.“) sowie die prominente Stellung von Jo Calderone in der Werbekampagne der Single, Lady Gagas männlichem Alter Ego, dessen Porträt unter anderem als Cover der Single diente.

and I, dass Lady Gaga den ganzen Weg von New York nach Nebraska gelaufen sei, um ihren Ex-Freund zurückzugewinnen (Mapes) – ein beliebtes Motiv postfeministischer Medien.⁸ *You & I* bricht jedoch die damit verbundenen Weiblichkeits- und Sexualitätsnormen. Direkt die erste Szene des Videos ist sperrig, brüchig, disharmonisch und vermittelt so die gegenteilige Stimmung zum Liedinhalt ebenso wie dem damit verbundenen romantisierten Idyll der opferbereiten Frau. Sie ist geprägt vom unvereinbaren Kontrast zwischen der unberührten Landschaft im grellen Sonnenlicht und Lady Gaga in einer avantgardistischen Robe als *the bride*. Ihre beinahe entrückte Erscheinung zwischen Maisfeldern erinnert, ganz so wie Pamela Robertson dies für die „female female impersonation“ von Camp beschreibt, eher an eine Drag Queen, hier speziell an die Figuren aus *The Adventures of Priscilla, Queen of the Dessert* (1994) – einem Film über zwei Drag Queens und eine Transsexuelle im australischen Outback, Symbole für scheinbar unüberbrückbare kulturelle Unterschiede. Der starke Kontrast zwischen Natur und Mode funktioniert zum einen als selbstironischer Kommentar auf die beinahe nicht tragbaren Haute-Couture-Outfits, für die Gaga bekannt ist, zum anderem aber auch, ähnlich wie in *Born This Way*, als Zelebrieren der Möglichkeiten zur Entwicklung und Selbstinszenierung, der Loslösung von Natürlichkeit und der Hinwendung zur Künstlichkeit. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass das Ländliche keinesfalls als Idyll inszeniert wird. Der Schnitt auf einen alten Eisverkäufer, schmelzendes Eis und eine abgenutzte Puppe (Im Liedtext: „I'd give anything to be your babydoll“) we-

cken vielmehr Assoziationen von Armut, unterdrückter Gewalt und Verfall. Diese Themen werden auch im nächsten thematischen Komplex des Videos aufgegriffen, der statt in der weiten Landschaft in einer geschlossenen Scheune inszeniert ist. Neben der Dame in Schwarz, *the Bride*, die auf Grund metallener Prothesen im Gesicht und an den Armen zusätzliche Cyborg-Qualitäten annimmt und auf die Fortsetzungsvideos *Paparazzi* und *Telephone* verweist, spielt Gaga im Video auch die Meerjungfrau Yüyi, *the nymph* und ihr männliches Alter Ego Jo Calderone. Dass die Braut ganz in schwarz und alleine auftritt, rückt die Hochzeitsszenen, die das Video durch kurze Zwischenschnitte im Intro und beinahe geisterhafte Überblendung als Schlussbild rahmen, in ein bedrohliches Licht. In der Scheune sieht man Gaga zudem angekettet und eingesperrt, zunehmend leblos den Versuchen und Fantasien von „Nebraska Guy“ ausgesetzt und sich so durch die (gewaltsame) Anpassung an „seine“ Wunschvorstellung einer „baby doll“ immer weiter entfernend von der aktiven, selbstbestimmten Rolle des Pop-Spektakels, mit der sie in *Paparazzi*, *Telephone* und als *Bride* zu Beginn von *You & I* assoziiert wird.

Die entgegengesetzte Entwicklung ist zu beobachten bei Yüyi, deren Name (*You/I*) auf die groteske Hybridität ihrer Figur – halb Frau, halb Fisch – verweist.

So unvereinbar diese beiden Elemente sind, so widersprüchlich sind auch die mit ihr verbundenen Assoziationen als Symbol weiblicher Sexualität (Williams 2010, 194) einerseits und als steriles Bild einer geschlechtlosen Kreatur (Johnson 1987) andererseits, und somit als das immer Begehrenswerte, aber nie Begehrende in gewisser Weise eine Metapher für weibliche Popstars. Problematisch aus feministischer Sicht sind zudem der glorifizierte Masochis-

⁸ Beispiele: *Sweet Home Alabama* (2002), *The Stepford Wives* (2004), *The Devil Wears Prada* (2006).

mus der Meerjungfrau, ihre Selbstverstümmelung während der Verwandlung, und die bereitwillige Aufgabe ihrer einst kraftvollen Stimme (Jarvis 2007, 621). Nichts davon trifft jedoch auf Yüyi zu, die zwar auf mehr als nur metaphorischer Ebene in der Scheune nicht in ihrem Element ist, aber in keiner Weise Opferbereitschaft und Unterwürfigkeit ausstrahlt. Vielmehr scheint ihre groteske Weiblichkeit, markiert durch Flossen und Kiemen, gegenüber den anderen weiblichen Charakteren des Videos die größte



Stärke auszustrahlen. Untermauert werden dieser Eindruck und die Umkehrung der eigentlich mit der Meer-Jungfrau (!) verbundenen Symbolkraft auch durch die online veröffentlichten Begleitvideos der Serie „The Haus of Ü feat“: Hier nimmt Yüyi die (Macht)-Position im Stuhl des Regisseurs ein.

Auch die mondäne Figur der *bride* erfährt in den Videos eine spannende Umdeutung, wenn sie im Zuge eines Strip-tease mit ihren Kleidern auch ihre femininen Bewegungen und Gesten ablegt. Oben ohne wirft *the bride* am Ende ihr Sakko mit maskuliner Selbstverständlichkeit über die Schultern und erinnert so noch mehr an eine Drag Queen, die am Ende ihrer Shows zu ihrem „natürlichen“ Geschlecht zurückkehrt. Allerdings verweist diese spezielle Geste auch auf Jo, der sich im Video ebenfalls seiner Kleider entledigt, und so die Frage nach dem, was sich hinter der Maske „tatsächlich“ verbirgt, ein weiteres Mal verschiebt.

Statt also die Gelegenheit eines relativ traditionellen Liebesliedes zu nutzen, um ein ebensolches Video zu produzieren, potenziert Lady Gaga vielmehr den Gebrauch verschiedener Maskeraden. Sie kreiert so ein Video, in welchem am Ende der in einer Überblendung nur schemenhaft dargestellten Hochzeit die Beziehung zwischen „Nebraska-Guy“ und Yüyi, welche an die Schaffung von Frankensteins Braut erinnert, ebenso voransteht wie die sexuell aufgeladenen Szenen zwischen ihren beiden Alter Egos Jo und *nymph*. Dadurch gelingt es ihr nicht nur, Parallelen zu ihrem Privatleben auszuschließen und ihre künstlerische Integrität zu wahren, sondern auch die normative Liebesballade zu unterwandern und durch die begleitenden Bilder neue Zugänge zu eröffnen.

Dazu trägt auch die Live-Version bei den VMAs 2011 bei, die in der Figur des Jo gesungen wurde. Die heftigen Reaktionen auf Jo insgesamt sowie seinen Flirt mit Britney Spears im Speziellen, die wohl nur mit jenen auf Lady Gagas Auftritt ein Jahr zuvor im Kleid aus rohem Fleisch vergleichbar sind, beweisen, wie zeitgemäß Mary Russos Einschätzung immer noch ist: „The figure of the female transgressor as public spectacle is still powerfully resonant, and the possibilities of redeploying this representation as a demystifying or utopian model have not been exhausted.“ (Russo 1995, 61) Dabei erweitert Jo durch den Versuch Britney Spears zu küssen, nicht nur ein weiteres Mal das Spektrum der in *Yoü and I* adressierten Paare, son-

dem evoziert auch den „Madonna-Britney“-Kuss⁹ und somit einen ikonischen Moment aus der Karriere des prägenden Popstars der 90er Jahre. Spears' Verweigerung der Wiederholung des Kusses außerhalb einer Choreographie und mit einem geschlechtlich nicht eindeutigen Partner kommentiert sie mit den Worten „I've done this before“. Diese Parallelsetzung unterstreicht jedoch nur die Unterschiede zum früheren durchschaubaren Publicity-Stunt, indem es diesen mit dem ostentativen Zuviel an Maskerade und Differenz und dem von Jo ausgelösten *Unbehagen der Geschlechter* kontrastiert.

Punk im Pop

Ebenso wie Gagas metareferentielle Bezugnahmen auf Pop als kommerzielle Struktur mit klaren, auch gender-spezifischen Regeln beim Publikum im Idealfall zu einer Verbindung der Rezeption ihrer „Produkte“ mit der Reflektion über diese führen, so funktionieren ihre Maskeraden von Weiblichkeiten, grotesken Verzerrungen und Camp-Parodien als Verfremdungseffekte, die Sehgewohnheiten denaturalisieren und sie im besten Sinne *fremd* machen können – die viele aber auch einfach befremden. Prominentestes Beispiel ist die umstrittene amerikanische Intellektuelle Camille Paglia, die Ende 2010 Lady Gaga abschätzig als „the end of sex“¹⁰ bezeichnete: „Perhaps the sym-

bolic status that sex had for a century has gone kaput; that blazing trajectory is over...“ schreibt sie wehmütig und liest Gagas Beliebtheit als einen Beweis dafür, dass die Generation ihrer Fans echten Sex-Appeal nicht mehr erkennt, und verkennt dabei, dass es sich viel wahrscheinlicher um eine Generation handelt, die gerade auf Grund ihres Bewusstseins für Sex-Appeal und seinen Stellenwert sowie ihrer Übersättigung mit sexuellen und sexualisierten Bildern keine Wehmut für dessen Bedeutungsverlust empfinden kann; eine Generation also, die offen ist für einen Pop-Star, dessen Körper keine Projektionsfläche für sexuelle Fantasien ist, sondern sich dem einfachen Konsum als Objekt entzieht und sich wie Punk und andere Subkulturen konventionellen Schönheitsvorstellungen widersetzt (Hebdige 1979, 107). Lady Gaga positioniert sich vielmehr als „female transgressor“ und „Ende von Sex“ als Marketing-Tool und allgegenwärtiger medialer Imperativ, und somit ihre transgressive Ästhetik und kritische Gender-Performance im Sinne Russos als utopisches Modell.

Medien

- Bad Romance. Dir. Francis Lawrence. Interscope 2009. iTunes
- Born this Way. Dir. Nick Knight. Interscope 2011. iTunes.
- Haus of Ü (feat.) Bride. Dir. Inez & Vindoodh, 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=20pO5fvei-o> (13.02.2012)
- Haus of Ü (feat.) Jo. Dir. Inez & Vindoodh, 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=lfm5qZ-Luw-8> (13.02.2012)
- Haus of Ü (feat.) Yüyi. Dir. Inez & Vindoodh, 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=IFf-klYsoAA> (13.02.2012)
- Paparazzi. Dir. Jonas Åkerlund. Interscope 2009. iTunes
- Telephone. Dir. Jonas Åkerlund, Interscope 2010. iTunes
- You and I. Dir. Laurieann Gibson. Interscope 2011. iTunes

⁹ Spears hatte 8 Jahre zuvor ebenfalls im Rahmen der VMAs als Teil einer *Like a Virgin*-Choreographie und als symbolischer Akt der Machtübergabe der alternden Queen of Pop an ihre Nachfolgerin Madonna geküsst.

¹⁰ Eine lesenswerte „Gegendarstellung“ zu Paglias Artikel wurde von der Queer-Theoretikerin Judith Halberstam verfasst, deren Buch *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal* im September 2012 erscheint.

Sekundärliteratur

- Babuscio, Jack. „Camp and Gay Sensibility.“ In: Bergman, David (Hg.): *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst 1993, 19–37
- Birkle, Carmen: *Haunting the House of Gender: Marilyn Manson and Gothic Rock*. In: Neumeier, Beate (Hg.): *Dichotonies: Gender and Music*. Heidelberg 2009, 231–44
- Butler, Martin: *Making Sense of the Metareferential Momentum in Contemporary Pop Songs*. In: Wolf, Werner (Hg.): *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam 2011, 507–524
- Doane, Mary Ann: *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York 1991
- Gaar, Gillian G.: *She's a Rebel: The History of Women in Rock & Roll*. New York 2002
- Hebdige, Dick: *Subculture: The Meaning of Style*. London 1979
- Hutton, Jen: *God and the 'Gaze': A Visual Reading of Lady Gaga*. In: *C—International Contemporary Art* 104 (2009), 5–8
- Jarvis, Shawn C.: *Mermaid*. In: Haase, Donald (Hg.): *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Westport 2007, 619–21
- Lenzhofer, Karin: *Postfeministische Camperinnen*. In: Haas, Birgit (Hg.): *Der postfeministische Diskurs*. Würzburg 2006, 157–78
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods*. Berkeley 1985, 305–315
- Robertson, Pamela: *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. London 1996
- Russo, Mary J.: *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York 1995
- Shugart, Helene A.: *Counterhegemonic Acts: Appropriation as a Feminist Rhetorical Strategy*. In: *Quarterly Journal of Speech* 83 (1997), 210–29
- Williams, Christy: *Mermaid Tales on Screen: Splash, The Little Mermaid, and Aquamarine*. In: Frus, Phyllis / Christy Williams (Hgg.): *Beyond Adaptation—Essays on Radical Transformations of Original Works*. Jefferson 2010, 194–207
- Wolf, Werner: *Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions*. In: ders (Hg.): *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam 2009, 1–89

Netzquellen

- Covino, Deborah Caslav: *Abject Criticism*. In: *Genders* 32 (2000). http://www.genders.org/g32/g32_covino.html (13.02.2012)
- „gaga.“ In: *Oxford Dictionaries*. Oxford 2010. <http://oxforddictionaries.com/definition/gaga?q=gaga>. (13.02.2012)
- Halberstam, Jack: *What's Paglia Got To Do With It?* In: *Bully Bloggers*. <http://bullybloggers.wordpress.com/2010/09/14/whats-paglia-got-to-do-with-it/> (13.02.2012)
- Holdship, Bill: *In Defense of Gaga*. In: *MetroTimes* <http://metrotimes.com/music/in-defense-of-gaga-1.1158482> (09.02.2012)
- Johnson, Cindy: *The Fate of the Legendary Mermaid in Modern Cartoon Jokes*. In: *Folklore Forum* (1987). [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/1984/20\(1,2\)%2061-84.pdf](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/1984/20(1,2)%2061-84.pdf). (13.02.2012)
- Leedom, Kathryn: *'Grab Your Old Girl With Her New Tricks': Lady Gaga and Reflective Performance*. In: *Gaga Stigmata* (2010). <http://gagajournal.blogspot.com/2010/06/grab-your-old-girl-with-her-new-tricks.html> (06.06.2010)
- Mapes, Jilian: *„Lady Gaga's You And I Video Leaks*. In: *Billboard.com* <http://www.billboard.com/news/lady-gaga-s-you-and-i-video-leaks-watch-1005317862.story#/news/lady-gaga-s-you-and-i-video-leaks-watch-1005317862.story> (13.02.2012)

Katrin Horn, Doktorandin am Institut für Amerikanistik der FAU Erlangen-Nürnberg und Lehrbeauftragte an der Universität Bayreuth. Ihr Aufsatz „Follow the Glitter Way: Lady Gaga and Camp“ erscheint Ende des Jahres im Sammelband The Performance Identities of Lady Gaga: Critical Essays von Richard J Gray II. Forschungsschwerpunkte: US-Populärkultur, Gender und Queer Studies, Camp, Postfeminismus.
Kontakt: katrin.horn@gmail.com

Bildnachweis

- Stills aus „Telephone“ (38); „Paparazzi“ (39); „Bad Romance“ (40); „You and I“ (43)