



universität
wien

MASTERARBEIT

Queer, feministisch oder einfach nur gaga? Lady Gaga
als Gallionsfigur eines neuen 'Free-Bitch-Feminism'

Verfasserin

Anna-Lena Berscheid, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Mai 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt: Gender Studies

Betreuerin: A.o. Univ. Prof. Elisabeth Holzleithner

Danksagung und Widmung

Diese Arbeit widme ich meiner lieben Freundin Kay Felder.

Ohne deine ständige Bereitschaft, Teile meiner Arbeit zu lesen und zu kommentieren, ohne deine immer hilfreichen Tipps und bisweilen geniale Anmerkungen wäre diese Arbeit mit Sicherheit nicht die Gleiche. Vielen Dank für die überbordende Begeisterung, ja nahezu Liebe, die du meinem Thema und mir entgegenbringst. Und dafür, dass du einfach großartig bist.
<3

Herzlicher Dank geht außerdem an:

Elisabeth Holzleithner für ihre intensive und auch euphorisierende Betreuung dieser Arbeit. Es ist sehr motivierend, wenn einer eine solche Begeisterung für das eigene Thema entgegengebracht wird.

Meine Eltern, die mein Dasein als quasi-Langzeitstudentin beinahe geduldig hingenommen haben. Mama im Besonderen, weil sie die Beste ist.

Meine Schwester Lisa für die schönsten und liebsten Postkarten aus der weiten Ferne. Schön, dass du da bist (danke, Kathja).

Meine Schwester Marie. Erste!

Stefanie Schürz für ihren grenzenlosen Optimismus, Zuneigung und ihre Dauerleihgabe.

Alexander Sängerlaub dafür, dass er meine Liebe zu Lady Gaga entfacht hat und für die sehr kompetenten Anmerkungen.

Elisa Bilko fürs stets offene Ohr.

Laura Vogel für Berliner Gefühl, wenn ich den Wiener Schmäh nicht mehr hören konnte.

Mark Halbstark für „Scheiße, yeah!“

Urban Slamal für väterlichen Rat in allen Lebenslagen.

Stella Gottlass, Philipp Gérard, Silvio Heinze und Theresa Kozlowski für ausgiebige Nerven-nahrung, das bequeme Sofa und True Blood in HD.

Jacob Pertz, der in Glastonbury war, als Lady Gagas 'Penis' entdeckt wurde. Für die richtige Ausstattung und geteilte Gaga-Liebe.

Mario Gomez für wettbewerbsübergreifend mehr als 40 Saisontore.

Sebastian Blinn für kurzweilige Fussballfachsimpelei am heiligen Samstag (und an allen anderen Tagen), unnützes Wissen zum FC Barcelona und Memes. Du bist mein Mentor.

Und an alle, die mich in meinem Vorhaben unterstützt und bestärkt haben und mir den ein oder anderen hilfreichen Tipp geben konnten, darunter insbesondere Dorothea Born, Christoph Eckert, Judith Igelsböck, Christoph Musik, Theresa Öhler und Gernot Rieder.

Wien/Saarbrücken, Mai 2012

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Hinführung zum Thema.....	1
1.2 Relevanz des Themas für die Gender Studies	4
1.3 Aufbau der Arbeit.....	4
2. Das 'Phänomen Lady Gaga'	5
2.1 Biografisches und Werdegang	5
2.2 Musikalisches und Erfolge	6
2.3 Fashion und Performance.....	7
2.4 Fanbindung und Engagement.....	11
2.5 Zusammenfassung	13
3. Forschungsstand.....	14
3.1 Lady Gaga	14
3.2 Geschlecht in der Videoclipforschung	15
3.3 Madonna.....	16
3.4 Zusammenfassung	19
4. Theoretische Analysegrundlagen: <i>Sensitizing concepts</i>	20
4.1 Post- und Popfeminismus	20
4.1.1 Postfeminismus	20
4.1.2 <i>Girl Power</i> und <i>Do-Me-Feminism</i>	23
4.1.3 Popfeminismus.....	24
4.1.4 Zusammenfassung	25
4.2 Dekonstruierte Geschlechter: <i>queer</i> , <i>drag</i> und <i>camp</i>	25
4.2.1 <i>queer</i>	26
4.2.2 Ursprünge	27
4.2.3 Judith Butlers <i>queer</i> -Begriff	28
4.2.4 <i>drag</i>	29
4.2.5 <i>camp</i>	30
4.2.6 Zusammenfassung	32
4.3 (Undermining) the <i>male gaze</i>	32
4.3.1 Zusammenfassung	34
5. Methode und Materialauswahl.....	35
5.1 Zur Bedeutung von Videoclips	35
5.2 Zur Methodenwahl	37
5.3 Zur Materialauswahl.....	39
6. Analyse	40
6.1 Love Game	40
6.1.1 Musikalische Ebene.....	40
6.1.2 Narrative Ebene	40
6.1.3 Textliche Ebene.....	45

6.1.4 Machart des Clips.....	46
6.1.5 Figuren.....	46
6.1.6 Kontext der Darstellung.....	47
6.1.7 Interpretation.....	47
6.2 Telephone.....	49
6.2.1 Musikalische Ebene.....	50
6.2.2 Narrative Ebene.....	50
6.2.3 Textliche Ebene.....	60
6.2.4 Figuren.....	61
6.2.5 Machart des Clips.....	62
6.2.6 Kontext der Darstellung.....	63
6.2.7 Interpretation.....	67
6.3 Alejandro.....	69
6.3.1 Musikalische Ebene.....	69
6.3.2 Narrative Ebene.....	69
6.3.3 Textliche Ebene.....	77
6.3.4 Machart des Clips.....	78
6.3.5 Figuren.....	78
6.3.6 Kontext der Darstellung.....	79
6.3.7 Interpretation.....	81
6.4 Schematische Zusammenfassung.....	84
7. Fazit und Ausblick.....	86
8. Quellen.....	91
8.1 Literaturverzeichnis.....	91
8.2 Online-Quellen.....	93
8.3 Videos.....	94
8.3.1 Lady Gagas Musikvideos und Live-Performances.....	95
8.3.2 Andere Videos von und mit Lady Gaga.....	95
8.3.3 Weitere Künstlerinnen.....	95
8.4 Lyrics.....	95
8.5 Bilder.....	96
8.5 Verweise.....	96
9. Anhang.....	98
9.1. Abstract.....	98
9.2. Lebenslauf.....	99

1. Einleitung

1.1 Hinführung zum Thema

“I think she's fascinating. And I think she makes us question what women today are, and should be. Most importantly, she doesn't give a fuck what anyone else thinks. And, in terms of traditional femininity, nothing could be more radical than that.” (Kira Cochrane im Guardian, 17.09.2010.)¹

Mit diesem Zitat beschreibt Cochrane hier sehr treffend, warum gerade Lady-Gaga Fragen über Weiblichkeit, Frau-sein, Sexismus und Feminismus in einer noch nie dagewesenen Art eröffnet. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man Lady Gaga für eine austauschbare blonde Popsängerin halten, die nicht unbedingt als Symbol für Empowerment steht. Erst auf den zweiten Blick offenbart sich, dass doch mehr hinter diesem Pop-Phänomen zu stecken scheint – mit erst zweieinhalb² veröffentlichten Alben, die sich weltweit millionenfach verkauft, gehört Lady Gaga nicht umsonst zu den erfolgreichsten Pop-Sängerinnen aller Zeiten.

Ihre provokanten Auftritte und Musikvideos, die oftmals für Schlagzeilen und Gossip sorgen, lassen Lady Gaga als Skandalnudel erscheinen. Schaut man etwas genauer hin, dann zeigt sich, dass hinter dieser Inszenierung ein Kalkül steckt, nichts ist dem Zufall überlassen. Lady Gaga zelebriert geradezu die Provokation, indem sie es durch immer neue Kostüme und Rollen schafft, das Publikum über ihre Sexualität bzw. ihr Geschlecht zu verunsichern bzw. Vorstellungen von weiblicher Sexiness zu karikieren. In Lady Gagas Performances, ob 'on stage' oder in ihren zahlreichen Videoclips finden sich oftmals Zitate aus kontemporärer Pop-und Musikkultur³. Sie selbst stellt sich in Interviews oft als gesellschaftliche Außenseiterin dar; ihren kometenhaften Aufstieg zum Popstar führt sie immer wieder als Beweis dafür an, dass man es jedoch schaffen könne, wenn man nur an sich glaube und präsentiert sich damit als Vorbild für ihre Fans.

Lady Gaga verkörpert einen selbstbewussten Frauentypus, wenngleich sie sich selbst nicht dezidiert als Feministin beschreibt bzw. diese Bezeichnung ablehnt, da sie Feminismus mit Männerhass gleichsetzt und diese Eigenschaft weit von sich weist⁴. Sie stellt sich

¹ Kira Cochrane: „Is Lady Gaga a Feminist Icon?“, <http://www.guardian.co.uk/music/2010/sep/17/ladygagafeminist-icon>, 02.04.2012

² Diese Zahl ergibt sich daraus, dass ihr erstes Album „The Fame“ um acht Songs ergänzt und im Jahr 2009 als „The Fame Monster“ wiederveröffentlicht wurde.

³ Beispielsweise im Video zu 'Alejandro', in dem ihr Outfit und Make-Up eindeutig auf Madonna anspielt, beispielsweise durch die Imitation ihrer auffälligen Zahnlücke, siehe auch: <http://www.youtube.com/watch?v=nigrrmev4mA&ob=av2n>, 13.09.2011,

⁴ Diese Aussage findet sich beispielsweise hier: <http://www.youtube.com/watch?v=hbpdmFSTOo>, 04.04.2012.

zudem als (Sex-)Objekt dar, wobei hier immer offen bleibt, warum und für wen sie sich so darstellen möchte.

Besonders bemerkenswert und im Vergleich zu anderen Popstars herausragend sind immer wieder auftretende Brüche hinsichtlich der Performance von Lady Gaga: Ihre Selbstdarstellung ändert sich von Auftritt zu Auftritt und nimmt dabei sehr unterschiedliche Formen an, als Beispiele sind ihre sexualisierte Erscheinung in frühen Videos wie *Poker Face*⁵, ihr männliches Alter-Ego Joe Calderone, welches im Video zu *You and I*⁶ auftaucht oder ihre Alien/Cyborg-Performance in *Born this Way*⁷ zu nennen. Der Wechsel von Images ist im Pop jedoch nicht neu, man denke etwa an Madonna, die zweifelsohne als Vorbild und Einflussgröße für Lady Gaga genannt werden kann. Das Tempo jedoch, mit dem Lady Gaga mit neuen Identitäten aufwartet, ist beachtlich und in dieser Form noch nicht da gewesen. Während Madonna stetige Imagewechsel zur jeweils neuesten Albumveröffentlichung pflegt(e), präsentiert sich Lady Gaga nahezu bei jedem öffentlichen Auftritt auf eine andere Art und Weise. Beiden Sängerinnen gemein ist dabei, dass sie, im Kontext ihrer Zeit gesehen, stetig bisher Dagewesenes in den Schatten stellen und bestehende Grenzen des vermeintlich Möglichen überschreiten⁸.

Im Kontext der großen Popularität Lady Gagas und der damit verbundenen großen (medialen) Reichweite finde ich daher die Frage spannend, welche queer-feministischen Lesarten das 'Phänomen Lady Gaga' – dieser Begriff bezeichnet die Gesamtheit aller Elemente, die den Erfolg und den Reiz von Lady Gaga ausmachen - ermöglicht und welche emanzipatorischen Potenziale damit verbunden sind, die von 'klassisch' feministischer Popkultur gar nicht ausgeschöpft werden können, da diese nur selten den Weg in den Mainstream findet. Dieser Ansatz ist insbesondere deshalb von Interesse, da zum 'Phänomen Lady Gaga' bislang noch keinerlei wissenschaftliche Literatur existiert. Meine Arbeit könnte somit den Beginn von Auseinandersetzungen dieser Art auf dem Gebiet der Gender Studies darstellen.

Auf Basis meiner Beobachtungen in Zusammenhang mit dem 'Phänomen Lady Gaga' möchte ich daher folgende These formulieren:

Lady Gaga arbeitet in ihren Performances mit Darstellungsformen, die im Kontext postfeministischer sowie queerer Theorien/Strömungen gelesen werden können und trägt somit zu einer neuen Form des Feminismus bei, den ich Free-Bitch-Feminismus nenne.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=bESGLojNYSo>, 08.09.2011.

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=X9YMU0WeBwU&ob=av3e>, 08.09.2011.

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw&ob=av3e>, 08.09.2011.

⁸ Dies geht in Bezug auf Madonna aus der Lektüre von „The Madonna Connection“ von Cathy Schwichtenberg (1993) hervor.

Von dieser These ausgehend möchte ich mich mit folgenden Fragestellungen beschäftigen:

1. Welche Themen und visuellen Elemente greift Lady Gaga in ihren Videoclip-Performances auf?
2. Inwiefern können diese Performances als feministisch bzw. emanzipatorisch verstanden werden?
3. Lässt sich von einem (neuen) Gaga-Feminismus/Free Bitch Feminismus sprechen, der sich von bislang bestehenden Feminismen unterscheidet? Woraus können die Potenziale eines solchen Feminismus bestehen?

Um diese Fragen zu beantworten bzw. zu erörtern, möchte ich in dieser Arbeit eine Videoclipanalyse nach einer neuartigen Methode von Martina Schuegraf und Sandra Smykalla durchführen. Gerade Videoclips erachte ich als Plattform für die vielfältige audiovisuelle Darstellung Lady Gagas als äußerst wichtig - nicht umsonst stellen Musikvideos ein wichtiges Mittel zur Promotion eines Songs dar, welches von Lady Gaga intensiv genutzt wird.

Der notwendigerweise beschränkte Umfang einer Master-Arbeit sowie mein gewählter Schwerpunkt auf eine empirische Auseinandersetzung gebieten, bei der theoretischen Basis meiner Analyse von allzu intensiven Einsichten in die Vielfältigkeit feministischer Theorien abzusehen. Daher möchte ich mich zum einen mit Konzepten aus dem *queer*-Bereich auseinandersetzen, die sich mit der Performativität von Geschlecht und dem Spiel mit Geschlechterrollen beschäftigen. Zum anderen sollen Theorien ausgearbeitet werden, die sich mit modernen Feminismen auseinandersetzen und diese mit Popkultur in Verbindung bringen. Die Wahl dieser Ansätze erfolgt aufgrund der zahlreichen Zitate Lady Gagas aus der *drag/camp*-Kultur und ihren Bezügen zur Popkultur und ihrem starken und selbstbewussten Auftreten. Zudem soll Lady Gagas Spiel mit klassischen Vorstellungen von weiblicher Erotik/Sexiness auf Basis des Prinzips des (*undermining the*) *male gaze* analysiert werden. Gerade dieser Bruch mit stereotypen Ideen von Weiblichkeit, Sexualität und Begehren weist emanzipatorischen Charakter auf, da bestehendes Gesellschaftswissen in Frage gestellt und Alternativen aufgezeigt werden. Dies ermöglicht insbesondere bei einem jungen Publikum Einflussmöglichkeiten, da alternative Verhaltensweisen performiert werden, die in anderen populären Inszenierungen nicht stattfinden. Da ich davon ausgehe, dass Popstars einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf ihre Fans haben, kann hier von potentiellen Einwirkungsmöglichkeiten ausgegangen werden. Jedoch kann über den tatsächlichen Einflussgrad solcher audiovisueller Eindrücke beim Publikum nur spekuliert werden, weshalb ich in meiner Analyse keine Aussage dazu treffen kann und werde. Meine Analyse beschäftigt sich vielmehr mit den möglichen Lesarten, sowie

der vielzählige Referenzen und Zitate, die einen breiten Horizont an möglichen Interpretationen und Auslegungen auf Seiten der RezipientInnen zulassen.

1.2 Relevanz des Themas für die Gender Studies

Für das Forschungsfeld der Gender Studies ist ein Popstar wie Lady Gaga deswegen interessant, weil sie bestehende und erwartete Rollenbilder und Vorstellungen vom weiblichen Popstar bricht bzw. mit diesen in vielfältiger Weise 'spielt'. Dieses Phänomen ist zwar nicht in Gänze neu, da unter anderem Madonna in den 1980er-Jahren ähnlich aufgetreten ist. Doch die Einflusskraft Lady Gagas, welche die neuen technologischen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts - wie etwa Social-Media-Plattformen - zur Kommunikation nutzt wie kaum ein(e) andere InterpretIn und die mit ihren Plattenverkäufen Rekorde bricht, ist nahezu unvergleichlich⁹. Außerdem geht Lady Gaga im Bereich des Mainstream-Pop meiner Ansicht nach über bisher erreichte Grenzen im Bereich der Geschlechts-Performance hinaus und kreiert so ein bisher so nie da gewesenes Bild eines Popstars mit einer ständig wechselnden (Geschlechts-)Identität. Als einflussreicher Teil der Populärkultur *muss* sie daher in den Blick der Gender Studies genommen werden, denn ihre Geschlechter-Performance könnte dazu beitragen, bestehendes gesellschaftliches 'Wissen' über Geschlecht zu erweitern, zu erneuern und zu verändern.

1.3 Aufbau der Arbeit

Um die zuvor formulierten Forschungsfragen zu erörtern, soll zunächst ausführlich geklärt werden, woraus das 'Phänomen Lady Gaga' besteht, bevor dann eine Zusammenfassung des Forschungsstandes folgt. Diese setzt sich zum einen aus einer Übersicht des Forschungsstandes zur Videoclipforschung zu Geschlecht und Sexualität, zum anderen aus einer Übersicht zum Wissensstand über Lady Gaga bzw. Madonna, zu der einige Verbindungen bestehen¹⁰, zusammen. Diese Zusammenfassung soll aufzeigen, was bereits zum Thema verfasst wurde, aber auch Hinweise darauf liefern, welche Aspekte für die spätere Analyse relevant sind. Auf Basis dieser Ausarbeitungen sollen drei theoretische Konzepte, auch *sensitizing concepts* genannt, erarbeitet werden, die Interpretationsansätze für die nachfolgende Analyse liefern. Nach der Vorstellung der Methode und der Erläuterung bzw. Begründung der Materialauswahl folgt dann die ausführliche Beschreibung und Interpretation dreier ausgewählter Videoclips. Ganz am Ende erfolgt das Fazit, welches die bereits benannten Forschungsfragen nochmals im Einzelnen zu beantworten und einen Ausblick für mögliche Anschlussforschung zu geben versucht.

⁹ Man beachte beispielsweise ihre an späterer Stelle detaillierter aufgeführten Klick- bzw. Verkaufszahlen.

¹⁰ Auf diese wird im entsprechenden Kapitel noch genauer eingegangen.

2. Das 'Phänomen Lady Gaga'

Auch wenn Lady Gaga erst seit einigen wenigen Jahren im Rampenlicht steht und kommerzielle Erfolge feiert, so ist wohl kaum eine popkulturelle Erscheinung des 21. Jahrhunderts so erfolgreich und viel diskutiert wie sie¹¹. Dieses Kapitel gibt einen kurzen Überblick über den Forschungsgegenstand, das 'Phänomen Lady Gaga', über die Wurzeln Stefani Germanottas, die Entwicklung der Kunstfigur Lady Gaga und ihre kommerziellen und musikalischen Erfolge.

2.1 Biografisches und Werdegang

Stefani Joanne Angelina Germanotta wurde am 28. März 1986 in New York City als Tochter italienisch-stämmiger US-AmerikanerInnen geboren und wuchs in Manhattan auf¹². Sie wurde durch ihren Vater musikalisch beeinflusst und lernte bereits als Kind das Klavierspiel (vgl. Herbert 2010, 12). Von ihren Eltern wurde sie auf die katholische, von Nonnen geführte Mädchenschule *Convent of the Sacred Heart* geschickt, da es sich hierbei um die Schule der Wahl wohlhabender und einflussreicher New Yorker Eltern handelte (vgl. Herbert 2010, 14). Am *Convent of the Sacred Heart* erhalten die Schülerinnen eine Ausbildung, die ihnen später zu Führungspositionen verhelfen soll, laut der Biografin Emily Herbert sind Selbstbewusstsein und Selbstbestimmtheit, zwei wichtige Aspekte in der Performance von Lady Gaga, auf die Erziehung im Convent zurückzuführen. Herbert schreibt dazu: „[...] she was taught to lead and to think for herself.“ (Herbert 2010, 21). Gleichzeitig beschreibt sich Lady Gaga jedoch beständig als schulische Außenseiterin und bezieht dies vor allem auf ihr exzentrisches Äußeres. Sie wird von Herbert folgendermaßen zitiert: „Some girls were mean. [...] They made fun of me because I dressed differently.“ (Lady Gaga zitiert nach Herbert 2010, 21)

Im Alter von 17 Jahren erhielt Stefani die Zulassung zur *New York's Tisch School of Art*, an der sie in Film, Drama/Theater und Tanz ausgebildet werden sollte. Sie verließ die Schule jedoch nach einem Jahr, um ihr Ziel, Popstar zu werden, zu verfolgen. Nebenbei arbeitete sie als Burlesque-GoGo-Girl und fing gleichzeitig an, Drogen zu nehmen, weshalb sich ihre Karrierepläne zunächst verzögerten (vgl. Herbert 2010, 29). In dieser Zeit trat Lady Gaga in zahlreichen Underground-Bars in New York auf, um sich und ihre Musik zu promoten. Wegweisend war hierbei ihr Auftreten in der New Yorker Schwulenszene, deren Verdienste für ihre Karriere Lady Gaga noch heute zu schätzen weiß. Aber auch

¹¹ Beispielsweise finden sich bei der Google-Suche nach Diskussionen über Lady Gaga rund 6,8 Millionen Ergebnisse, zum Suchbegriff Madonna, die zu diesem Zeitpunkt gerade ein neues Album veröffentlicht hat und wesentlich länger im Business ist, 6,2 Millionen, Stand 27.04.2012. Weitere Ausführungen zu Verkaufszahlen folgen in Kapitel 2.2.

¹² Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Lady_Gaga, 13.03.2012.

Gossip Blogs, etwa der von Perez Hilton¹³, einem bekennenden Homosexuellen, dessen Promi-Tratsch großen Einfluss hat und von dem Herbert schreibt, er sei ein „lover of divas himself, Lady Gaga was exactly his kind of girl“ (Herbert 2010, 59), waren wichtig für Lady Gagas Bekanntwerden. Emily Herbert wertet daher Lady Gagas Engagement für Schwulenrechte, etwa durch einen Auftritt beim Human Rights National Dinner, bei dem sie mit dem Song *Imagine* von John Lennon dem im Jahr 1998 durch Homophobie ermordeten Matthew Shepard gedachte¹⁴, als „payback“ an die Schwulenszene, der Lady Gaga so viel zu verdanken hat (vgl. Herbert 2010, 206).

Um die Wahl des KünstlerInnennamens Lady Gaga ranken sich Mythen. Emily Herbert zufolge geht die Idee auf Lady Gagas Entdecker und Produzenten Rob Fusari zurück, in Anlehnung an den Song *Radio GaGa* der Band Queen (vgl. Herbert 2010, 54). Nach einem schnell wieder aufgelösten Plattenvertrag mit Def Jam Recordings kam Lady Gaga in Kontakt mit RedOne, der bis heute mit ihr zusammen ihre Musik produziert. Bevor sie allerdings selbst zum Popstar wurde, arbeitete sie als Songwriterin für die Plattenfirma Interscope und schrieb Songs für Künstlerinnen wie Britney Spears¹⁵, Fergie oder die Pussycat Dolls. Um die Karriere entscheidend voranzutreiben, erfolgte schließlich ein Umzug nach Los Angeles, wo Lady Gaga das Kollektiv *Haus of Gaga* gründete, welches als 'Kreativabteilung' bezeichnet und als Reminiszenz an die *Factory* von Andy Warhol¹⁶ verstanden werden kann. *Haus of Gaga* entwickelt und produziert Lady Gagas Musik, Videos und Mode bis heute (vgl. Herbert 2010, 75).

2.2 Musikalisches und Erfolge

Lady Gagas erste Single *Just Dance* wurde am 08. April 2008 veröffentlicht. Erster Erfolg stellte sich ein, als der Song auf Dauerrotation in britischen und amerikanischen Clubs gespielt wurde. Erst im Jahr 2009 stieg *Just Dance* dann tatsächlich in die amerikanischen Single-Charts ein (vgl. Herbert 2010, 79). Die folgende Single *Poker Face* und auch das Album *The Fame* erreichten Platz 1 in den Charts. Die beiden ersten Singles verkauften sich zusammen weltweit über fünf Millionen Mal.¹⁷ Die folgenden Singles, das Album Re-Release *The Fame Monster* sowie das aktuelle Album *Born this Way* knüpften an diese Rekorde an. Insgesamt wurde Lady Gaga bis dato mit fünf Grammy-Awards ausgezeichnet. Im sozialen Netzwerk Facebook hat Lady Gaga derzeit mehr als 50 Millionen

¹³ <http://perezhilton.com/>, 13.03.2012.

¹⁴ Ein Video des Auftritts findet sich hier: <http://www.youtube.com/watch?v=urjyP95H6vk>, 13.03.2012.

¹⁵ Hierbei ist bemerkenswert, dass der Song *Telephone* ursprünglich von Lady Gaga für Britney Spears geschrieben wurde, aber von ihr abgelehnt wurde.

¹⁶ So wurden die künstlerischen Ateliers Andy Warhols genannt.

¹⁷ Vgl. <http://www.ladygaga.com/bio/>, 13.03.2012

Fans¹⁸ und jüngst knackte sie die Rekordmarke von 20 Millionen sogenannter *Follower* beim Nachrichtendienst Twitter.¹⁹ Ihre offiziellen Musikvideos wurden mehr als 1,5 Milliarden Mal bei YouTube angeklickt²⁰, dazu kommen unzählige Videos von Live-Auftritten, die ebenfalls hunderttausend- bis millionenfach von Fans angeschaut und kommentiert wurden. Mit diesen Zahlen führt Lady Gaga die Toplisten der jeweiligen Websites an und liegt vor anderen Prominenten wie Justin Bieber oder US-Präsident Barack Obama²¹.

Die Musik Lady Gagas kann gemeinhin als Tribut an die Popmusik der 1980er-Jahre bzw. an den Eurodance²² der 1990er-Jahre verstanden werden.²³ Wichtiges Element ihrer Musik ist ein treibender Discobeat; die meisten ihrer Songs sind tanzbar. Insgesamt befinden sich auf den Alben *The Fame*, *The Fame Monster* und *Born this Way* mit *Brown Eyes*, *Speechless* und *You and I* lediglich drei Balladen.

Bemerkenswert ist, dass Lady Gaga, im Gegensatz zu Kolleginnen wie Britney Spears, bei sämtlichen Auftritten in der Regel live singt. Sowohl bei Konzerten als auch bei vielen Fernseh-Auftritten performt Lady Gaga ihre Songs am Piano sitzend, was mittlerweile als charakteristisch bezeichnet werden kann²⁴. Wie beispielsweise viele begeisterte Kommentare auf der Plattform YouTube zeigen, wird vor allem der Livegesang Lady Gagas von ihrem Publikum, darunter auch Nicht-Fans, geschätzt und als besondere Qualität hervorgehoben.

2.3 Fashion und Performance

Das 'Phänomen Lady Gaga', mit dem sich diese Arbeit beschäftigt, kann jedoch nicht auf den musikalischen Output reduziert werden. Der Erfolg Lady Gagas steht, wie auch bei vielen anderen Popstars, in direktem Zusammenhang mit ihrer optischen Erscheinung, womit einerseits Mode und Make Up, aber auch ihre Videoclips gemeint sind. Im Vergleich zu anderen KünstlerInnen des Pop-Mainstreams weiß Lady Gaga jedoch noch besser, Optik und Performance derart zu instrumentalisieren, um beständig Schlagzeilen und Diskussionsstoff für die Boulevardpresse zu liefern.

Lady Gaga mischt in ihrer optischen Erscheinung viele Ideen, wichtige Einflüsse auf ihre frühe Erscheinung in den Jahren 2008 und 2009 waren nach Herbert beispielsweise Bur-

¹⁸ Vgl. <http://www.facebook.com/ladygaga>, Stand 27.04.2012.

¹⁹ *Follower* sind Menschen, die die Meldungen einer Person/Organisation abonniert haben. Mehr zu Lady Gagas Rekord unter: <http://www.spiegel.de/panorama/leute/0,1518,819533,00.html>, 13.03.2012.

²⁰ Vgl. <http://www.ladygaga.com/bio/>, 14.03.2012

²¹ Vgl. <http://www.spiegel.de/panorama/leute/0,1518,819533,00.html>, 13.03.2012.

²² Eine Erklärung findet sich beispielsweise hier: <http://de.wikipedia.org/wiki/Eurodance>, 27.04.2012.

²³ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Lady_Gaga#Einfl.C3.BCsse_und_Musikstil, 14.03.2012.

²⁴ Auf YouTube findet sich eine Fülle an Auftritten, bei denen Lady Gaga sich selbst am Piano begleitet, beispielsweise die Folgenden. Ur-Aufführung von *The Edge of Glory* bei der BBC: <http://www.youtube.com/watch?v=ka6tetUaDpw>, *Hair* bei Taratata in Frankreich: <http://www.youtube.com/watch?v=8STyVD2DJvc>, 14.03.2012.

lesque, aber auch Glam. Lady Gaga wird diesbezüglich folgendermaßen zitiert: „Glam became a big influence, it's a sub-set of all these things I love: cabaret, burlesque, metal, rock.“ (Lady Gaga zitiert nach Herbert 2010, 49). Als neuen Stylebegriff erwähnt Herbert hier das Wort 'retrosexual', womit die Liebe Lady Gagas zu den Styles der 1970er- und 1980er-Jahre Ausdruck findet. Aufgrund der stetigen Imagewechsel ist ihre Erscheinung oftmals jedoch auch sehr futuristisch und erinnert etwa an filmische Darstellungen von Cyborgs oder Aliens (vgl. Herbert 2010, 127).

Diese Ästhetik hat sich mit den Jahren gewandelt bzw. erweitert. Bemerkenswert ist vor allem, dass Lady Gaga nicht ein einziges Image verfolgt, sondern immer wieder neue Identitäten und Erscheinungsformen zu Tage fördert, als Beispiele seien ihre Auftritte als Alien im Rahmen der Werbung für ihr Album bzw. die Single *Born this Way*, aber auch ihr Alter Ego Joe Calderone genannt.



(Abbildung 1: Lady Gaga als Alien)²⁵

²⁵ Quelle: <http://www.projectinspired.com/wp-content/uploads/lady-gaga-alien2-310x295.jpg>, 27.04.2012.



(Abbildung 2: Lady Gaga als Joe Calderone)²⁶

Herbert schreibt dazu treffend: „In truth, given some of the outfits she presented herself in, Lady Gaga looked like an alien; at other times she came across as a real beauty.“ (Herbert 2010, 79) Aufgrund der Ambivalenz ihrer optischen Erscheinung kann Lady Gaga nur schwerlich als klassisch sexy verstanden werden, dies ist jedoch auch offenkundig nicht ihr Ziel wenn sie sagt: „I don't say I dress sexily on stage – what I do is so extreme. It's meant to make guys think: 'I don't know if this is sexy or just weird.“ (Lady Gaga zitiert nach Herbert 2010, 107) Mit dieser Absicht unterscheidet sich Lady Gaga wohl von anderen Künstlerinnen wie Britney Spears oder Christina Aguilera, mit denen sie oft verglichen wird. Bei diesen Interpretinnen besteht, zumindest was die Performance auf Bühnen oder in Videoclips angeht, immer der Eindruck, sie agierten stets innerhalb allgemein anerkannter Vorstellungen weiblicher Sexiness.

Ein weiteres bemerkenswertes und vielfach diskutiertes Beispiel ist das sogenannte Fleischkleid, welches Lady Gaga bei den MTV Music Awards 2010 getragen hat.

²⁶ Quelle: http://4.bp.blogspot.com/-DqRy1MXBBck/TlrmqljJS9I/AAAAAAAAANE/bhPeJ6Y35Ro/s1600/article-2023132-0D51B6EA00000578-50_468x475.jpg, 27.04.2012.



(Abbildung 3: Lady Gaga in ihrem Fleischkleid²⁷)

Darüber hinaus muss das Spiel Lady Gagas mit ihrer Sexualität angesprochen werden. Neben den bereits erwähnten Ausflügen in die *drag*-Szene mit ihrem Alter Ego Joe Calde- rone, sei hier vor allem das hartnäckige Gerücht genannt, sie habe einen Penis und sei daher entweder Hermaphrodit oder eine Transgender-Person.²⁸ Dieses Gerücht entstand durch Fotos von ihrem Auftritt beim Glastonbury-Festival, wurde von Lady Gaga persön- lich jedoch lange nicht eindeutig kommentiert, bis sie in einem Interview in Australien Fol- gendes dazu sagte:

„My beautiful vagina is very offended. [...] I think this is society’s reaction to a strong woman. The idea that we equate strength with men and a penis is a symbol of male strength [...]“
(Lady Gaga zitiert nach Herbert 2010, 185)

Zudem weist das an späterer Stelle genauer beschriebene Video zu *Telephone* einen ironischen Kommentar dieser Kontroverse auf. Darin wird deutlich, dass Lady Gaga kei- nen Penis besitzt.

Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass Lady Gaga stets als Inszenierung auftritt und das Publikum keinen Hinweis auf die Privatperson Stefani Germanotta erhält, weshalb nur

²⁷ Das Bild wurde aus dem folgenden Artikel entnommen, die Kommentare spiegeln die Reaktionen zum Outfit sehr treffend wieder: <http://www.bild.de/unterhaltung/musik/awards/das-geheimnis-ihres-fleisch-outfits-13943470.bild.html>, 14.03.2012. Bildquelle: <http://bilder.bild.de/fotos-skaliert/gaga-17629814-mfbh-13943566/3,h=343.bild.jpg>.

²⁸ <http://www.stern.de/kultur/musik/mediengeruechte-lady-gaga-und-die-schniedelfrage-708149.html>, 14.03.2012.

wenige Paparazzi-Fotos von der privaten, ungeschminkten Lady Gaga existieren, die für viele Klatschmagazine und –blogs mit Sicherheit begehrtes Material darstellen würden. Lady Gaga wird von Herbert diesbezüglich folgendermaßen zitiert: „I dress like this all the time, you’re not gonna ever catch me at the grocery store in flip-flops.“ (Lady Gaga zitiert nach Herbert 2010, 89)

Den Höhepunkt des Zusammentreffens zwischen Lady Gagas Musik und ihrer optischen Erscheinung bilden ihre Videoclips, die Emily Herbert als “pop perfection” (Herbert 2010, 86) bezeichnet. Dies äußert sich beispielsweise darin, dass die Clips als kleine Spielfilme aufgezogen werden und bisweilen auch bekannte Schauspieler mitwirken.²⁹ Die bislang zwölf³⁰ veröffentlichten Musikvideos bilden einen wichtigen Aspekt des ‘Phänomens Lady Gaga’ und dessen Vermarktung und weisen sehr unterschiedliche Ästhetiken auf. Während die Videos zum Karrierebeginn, etwa *Just Dance* oder *Poker Face*, noch sehr konventionelle Pop-Images präsentierten – beispielsweise tritt Lady Gaga mit langem blonden Haar, sehr sexy und in klassischer Popstarumgebung, etwa einer Villa, auf – änderte sich diese Darstellungsweise mit den Jahren. Es wurden immer vielfältigere, bisweilen sogar eher verstörende Videos mit sehr unterschiedlichen Thematiken veröffentlicht. Bemerkenswert hierbei ist, dass viele der Videos, darunter die in dieser Arbeit zu analysierenden Videos zu *Telephone* und *Alejandro*, die eigentliche Dauer des Songs übersteigen und in ihrer Erzählweise mitunter Kurzfilmen ähneln. Ein weiterer wichtiger Aspekt sind popkulturelle Zitate und Anspielungen, die sich auf Filme (z. B. *Kill Bill* oder *Thelma und Louise*) oder andere Popstars und deren Videos (z. B. Madonna und *Express Yourself*) beziehen.

Laut Emily Herbert entstehen Song und Video bzw. die Ideen hierfür gleichzeitig, die Autorin zitiert Lady Gaga hier folgendermaßen: „So when I say I make the music for the dress, the dress is a bit of a metaphor for ‘I make the music for everything’, for the entire performance vision.“ (Lady Gaga zitiert nach Herbert 2010, 128) Dies wird an Lady Gagas Performance-Konzept deutlich, welches oftmals an eine aktuelle Veröffentlichung angelegt ist. So sind ihre Outfits zwar nie gleich, können aber der jeweiligen Phase bzw. der gerade veröffentlichten Single zugeordnet werden.

2.4 Fanbindung und Engagement

Ein weiterer nicht zu vernachlässigender Aspekt des ‘Phänomens Lady Gaga’ ist ihre Verbindung zu den Fans bzw. auch ihr Einsatz für bestimmte Randgruppen. Emily Herbert betont in ihrer Biografie beispielsweise, dass Lady Gaga die Fans wichtiger seien als Kri-

²⁹ U.a. Alexander Skarsgård im Video zu *Paparazzi*.

³⁰ Stand 13.03.2012.

tiken oder Preise und zitiert die Künstlerin folgendermaßen: „My fans are my family now, I just care about what they think.“ (Lady Gaga zitiert nach Herbert 2010, 220) Dies ist zwar üblich für die Branche, 'Beweis' für eine vergleichsweise intensive Fannähe sind die jedoch sehr intensiv gepflegten Facebook- und Twitter-Accounts, die Lady Gaga bzw. deren Team nahezu täglich nutzen, um die Fans auf dem Laufenden zu halten, aber auch, um 'persönliche' Botschaften auszusenden. Lady Gaga bezeichnet sich dabei als *mother monster*, ihre Fans sind ihre *little monster*, womit sie eine Mutterfigur bzw. ein *role model* für viele ihrer Fans darstellt, insbesondere auch deshalb, weil sie sich selbst oft als Außenseiterin präsentiert und ihre Fans darin bestärkt, sich selbst zu lieben und in schwierigen Phasen durchzuhalten. Zudem äußert sich die große Bewunderung für Lady Gaga beispielsweise darin, dass es eine große Anzahl von Fanvideos gibt, die beispielsweise ihre eigene Interpretation von Lady Gagas Songs bzw. deren Outfits auf YouTube präsentieren.³¹

Im Folgenden sollen zwei Beispiele für das gesellschaftliche Engagement Lady Gagas und auch für die Anliegen, welche diesem zu Grunde liegen, angeführt werden: Wie bereits zuvor beschrieben, hat Lady Gaga insbesondere zu ihren schwulen Fans eine besondere Bindung, da sie ihre Wurzeln in der Gay-Szene New York Citys sieht. Hierbei ist anzumerken, dass Lady Gaga konkret auf ihre männlichen homosexuellen Fans zu zielen scheint, was auch Emily Herbert betont wenn sie schreibt: „The world she [Lady Gaga] came from was not so much that of gay women but gay men.“ (Herbert 2010, 187) Neben dem bereits erwähnten Auftritt in Gedenken an Matthew Shepard ist vor allem das Engagement gegen die sogenannte *Don't ask, don't tell*-Doktrin³², die ein Verbot des Outings homosexueller SoldatInnen vorsah, zu nennen. So trat Lady Gaga in diesem Kontext als politische Aktivistin auf und hielt in Portland/Maine eine Rede, um die GegnerInnen der Doktrin zu unterstützen³³.

Ein weiteres Beispiel ist die Gründung der *Born this Way Foundation* durch Lady Gaga und ihre Mutter, Cynthia Germanotta. Anlass hierfür war der Selbstmord eines jungen schwulen Lady Gaga-Fans, der wegen seiner Sexualität von MitschülerInnen gemobbt und verachtet wurde. Dies veranlasste die Sängerin dazu, sich persönlich gegen Mobbing einzusetzen, beispielsweise, indem sie sich bei einem Bankett mit US-Präsident Barack Obama traf, um mit diesem über Lösungen des an US-Schulen weit verbreiteten Mob-

³¹ Ein interessantes Video, welches eigentlich eine Werbung für Google Chrome darstellt, aber gleichzeitig die Bindung zwischen Lady Gaga und ihren Fans aufzeigt, ist hier zu finden: <http://www.youtube.com/watch?v=sDPJ-o1leAw>, 14.03.2012.

³² Grundlegende Informationen hierzu finden sich z. B. auf http://de.wikipedia.org/wiki/Don%E2%80%99t_ask,_don%E2%80%99t_tell, 14.03.2012.

³³ Die Rede findet sich beispielsweise hier: <http://www.youtube.com/watch?v=MoqOvFJ5-0c>, 14.03.2012.

bing-Problems zu sprechen³⁴. Die *Born this Way Foundation* ist nun eine erste Konsequenz dieses Engagements. Der Homepage der Stiftung sind dabei folgende Ziele unter den Schlagwörtern *Safety*, *Skills* und *Opportunity* zu entnehmen: „The Foundation is dedicated to creating a safe community that helps connect young people with the skills and opportunities they need to build a braver, kinder world.“³⁵ Die Homepage bietet Jugendlichen die Möglichkeit, sich über ihre Schicksale auszutauschen und sich gegenseitig Mut zu machen. Ein wichtiger Begriff in vielen der persönlichen Berichte ist *Bravery*, also Tapferkeit.

Ihr eigenes Selbstverständnis im Umgang mit den Fans äußerte Lady Gaga in der Talkshow der lesbischen Moderatorin Ellen DeGeneres, die Lady Gaga ihrerseits aufgrund deren Bedeutung für Frauen und die Gay-Community verehrt (vgl. Herbert 2010, 149):

„I want to create a space for my fans where they can feel free, where they can celebrate, because I didn't fit in high school, because I felt like a freak. So I want to create this space for my fans, where they feel like they have a freak in me to hang out with, and they don't feel alone.“ (Lady Gaga zitiert nach Herbert 2010, 222f.)

2.5 Zusammenfassung

Es zeigt sich, dass das 'Phänomen Lady Gaga' aus mehreren wesentlichen Teilen besteht. Neben den *catchy* Popsongs sind vor allem Outfits, Performance und die Fanansprache essentiell für den großen Erfolg Lady Gagas. Sie selbst sagt dazu: „It's the music in relation to the visual, in relation to the way I move and the way I articulate the lyrics.“ (Lady Gaga zitiert nach Herbert 2010, 190)

Die Herausarbeitung dieser wesentlichen Elemente beinhaltet bereits Hinweise darauf, welche theoretischen Konzepte für die folgende Videoclip-Analyse hilfreich sein könnten. Neben einer Verortung in der Popkultur des 21. Jahrhunderts sind vor allem das Spiel Lady Gagas mit (geschlechtlichen) Identitäten und Vorstellungen von Sexiness wichtig für die Analyse ihrer Videoclips. Der sehr wichtige Aspekt der Fanansprache, so viel sei vorweg genommen, findet sich in Videoclips meist nur sehr spärlich wieder, weshalb dieser für die Analyse nicht explizit herangezogen werden kann. Jedoch sollen die Videos auf mögliche Aspekte post- bzw. popfeministischer Konzepte hin analysiert werden, um einen

³⁴ Vgl. <http://intouch.wunderweib.de/stars/starnews/artikel-1913559-starnews/Lady-Gaga-Setzt-sich-aktiv-gegen-Mobbing-ein.html>, 14.03.2012.

³⁵ <http://bornthiswayfoundation.org/pages/our-mission/>, 14.03.2012.

eventuell emanzipatorischen Ansatz, den das 'Phänomen Lady Gaga' auf Ebene der Fan-kommunikation bzw. teilweise auch durch die Lyrics³⁶ ausdrückt, herauszuarbeiten.

3. Forschungsstand

3.1 Lady Gaga

Auf der Suche nach bereits durchgeführte Forschungsarbeiten zu Lady Gaga bin ich auf Blogs wie beispielsweise „Gaga Stigmata: Critical Writings and Art About Lady Gaga“ der Autorin und Künstlerin Kate Durbin sowie der Literaturwissenschaftlerin Meghan Vicks³⁷ gestoßen, die sich auf verschiedenen Ebenen mit dem 'Phänomen Lady Gaga' beschäftigen. In diesem Blog diskutieren die Autorinnen etwa auch die Frage, ob Lady Gaga nun einen *Free Bitch Feminism* verkörpere³⁸. Eine weitere Recherche ließ mich auf den Aufsatz „Camping with the Stars: Queer Performativity, Pop Intertextuality, and Camp in the Pop Art of Lady Gaga“³⁹ stoßen, in welchem die Autorin Katrin Horn erörtert, inwiefern Lady Gaga in einer Tradition von *female camp* zu verorten ist. Dabei arbeitet sie heraus, dass Lady Gaga, ähnlich wie Mae West zu ihrer Zeit, Weiblichkeit auf eine übertriebene Art performiert beispielsweise indem sie als weiblich empfundene Körperteile wie Haare hervorhebt, andere Attribute jedoch verdeckt, etwa durch extravagante Brillen oder Masken. Diese Erkenntnis deckt sich mit der bereits dargestellten Absicht Lady Gagas, Vorstellungen von Sexiness zu überspitzen.

Speziell zur Frage, inwiefern Lady Gaga als Feministin zu begreifen ist, finden sich zwar einige Aufsätze, darunter „Is Lady Gaga a feminist icon“ von Kira Cochrane, der im Guardian erschien⁴⁰, oder „Is Lady Gaga a Feminist or Isn't She?“ von Noelle Williams⁴¹. Diese Artikel beschäftigen sich jedoch auf eher essayistische bzw. auch sehr persönliche Art und Weise mit diesem Thema, da es sich um, zumindest im weiteren Sinne, journalistische Texte handelt.

Zudem existieren auch Videoclip-Analysen zu Lady Gaga, welche sich auf unterschiedlichste Aspekte beziehen, beispielsweise auf die Darstellung von Okkultismus⁴² oder die Interpretation des Telefons im Video zu *Telephone* als Phallus⁴³. Hier ist jedoch anzumer-

³⁶ Als Beispiele seien hier *Born this Way* bzw. *Scheiße* genannt. Die Songtexte finden sich hier: <http://www.ladygaga.com/lyrics/default.aspx>, 14.03.2012.

³⁷ <http://gagajournal.blogspot.com/>, 08.09.2011.

³⁸ Der Artikel „Free Bitch Feminism: The Post Gender of Lady Gaga:“ <http://gagajournal.blogspot.de/2010/11/free-bitch-feminism-post-gender-of-lady.html>, 27.04.2012.

³⁹ Zu finden unter: http://www.copas.uni-regensburg.de/articles/issue_11/11_11_text_horn.php, 12.04.2012.

⁴⁰ <http://www.guardian.co.uk/music/2010/sep/17/lady-gaga-feminist-icon>, 02.04.2012.

⁴¹ <http://msmagazine.com/blog/blog/2010/03/11/is-lady-gaga-a-feminist-or-isnt-she/>, 02.04.2012.

⁴² <http://vigilantcitizen.com/musicbusiness/lady-gagas-bad-romance-the-occult-meaning/>, 02.04.2012.

⁴³ Ein Artikel von Jack Halberstam auf: <http://gagajournal.blogspot.com/2010/04/you-cannot-gaga-gaga.html>, 02.04.2012.

ken, dass diese Auseinandersetzungen allesamt aus der sogenannten Blogosphäre, also der Gesamtheit der Weblogs⁴⁴, stammen und nicht in klassischem Sinne als wissenschaftlich zu bezeichnen sind, da die Analysen nicht anhand als wissenschaftlich anerkannter, systematischer Methoden erfolgen und zumeist auf freier Interpretation beruhen. Den meisten dieser Blog-Artikel fehlen zudem theoretische Ansätze, welche die Analyse leiten und fundieren.

Die vorliegende Arbeit kann daher einen Beitrag leisten, die Anerkennung von Lady Gagas Verdiensten um feministische bzw. emanzipatorische Anliegen über die Blogosphäre hinaus zur Diskussion zu stellen und wissenschaftlich zu untermauern.

3.2 Geschlecht in der Videoclipforschung

Im Folgenden möchte ich den allgemeinen Erkenntnisstand zur Videoclipforschung darstellen. Es gibt bereits zahlreiche Videoclipanalysen; eine kommentierte Übersicht über den Forschungsstand bis 2006 liefert der Band „Videoclips und Musikfernsehen. Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur“ von Klaus Neumann-Braun und Lothar Mikos. Darin fasst ein Kapitel die Darstellung von Geschlecht bzw. Sexualität zusammen. Die Autoren schreiben dazu:

„Die überwiegende Mehrzahl der Arbeiten aus den Gender Studies beschäftigt sich mit Frauendarstellungen in Videoclips, denen es gelingt, traditionelle, affirmative Geschlechterdarstellungen zu überwinden. Es geht um den Bruch mit traditionellen Geschlechterrollen.“ (Neumann-Braun/Mikos 2006, 45).

In dieser Forschungstradition möchte ich auch meine Arbeit ansiedeln, die mit Lady Gaga eine bislang noch eher unerforschte Künstlerin zum Forschungsgegenstand erhebt.

In Folge der Sichtung der Forschungsliteratur zu Videoclips arbeiten Neumann-Braun und Mikos drei „Strategien weiblicher Adressierung in Videoclips“ (Neumann-Braun/Mikos 2006, 45) heraus, die sie wie folgt benennen:

- **Imitation männlicher Geschlechtsidentität:** Männliche Geschlechtsidentität wird in Videoclips häufig durch Aggressivität, Kriminalität, Mobilität, Macht sowie Kontrolle dargestellt. Diese Charakteristika werden, so die Autoren, „oft in dem Alltagsmythos 'Straße' versinnbildlicht.“ (Neumann-Braun/Mikos 2006, 46)
- **Selbstbehauptung durch weibliche Qualitäten:** Hierbei geht es um einen Protest gegen Diskriminierung, der vornehmlich durch Kritik an traditionellen Männer- und Frauenrollen geäußert wird, Beispiel hierfür ist die *Riot-Grrrl-Bewegung* der 1990er-Jahre (vgl. Neumann-Braun/Mikos 2006, 46). Zudem geht es um die Er-

⁴⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Blogosph%C3%A4re>, 18.04.2012.

weiterung weiblicher Ausdrucksweisen, die sich beispielsweise „männlichen Privilegien, elterlicher Autorität und institutionellen Zwängen widersetzen.“ (Neumann-Braun/Mikos 2006, 47) Dabei geht es nicht notwendigerweise um den Ausdruck eines politischen Willens, vielmehr richten sich die InterpretInnen an ein junges weibliches Publikum und stellen dabei „die kulturellen Aktivitäten und Erfahrungen weiblicher Adoleszenz in den Vordergrund.“ (Neumann-Braun/Mikos 2006, 47)

- **Ironisch-kritischer Umgang mit weiblicher oder männlicher Geschlechtsidentität (vgl. Neumann-Braun/Mikos 2006, 45):** Auf diesen Aspekt bezogen wird in der Literatur oftmals die Parodie als zentrale Strategie genannt, die sich etwa bei InterpretInnen wie Madonna⁴⁵ oder den Spice Girls finden. Zudem erfolgt eine Infragestellung der Vorstellung von stabiler Geschlechtsidentität, die sich an Konzepte von *doing gender* anlehnt (vgl. Neumann-Braun/Mikos 2006, 48). Weitere Strategien, die angewandt werden, um Verwirrung über Geschlechtsidentitäten zu stiften, sind Travestie bzw. *cross-dressing*, die „Geschlechterrollen durch Überpointierung in Frage“ stellen (Neumann-Braun/Mikos 2006, 49). Die Inszenierung gleichgeschlechtlichen Begehrens wird, so die Autoren, jedoch eher indirekt vermittelt. Die Darstellung von schwuler oder lesbischer Erotik in Videoclips ist demnach also eher die Ausnahme. Zudem arbeiten die Autoren aus der Forschungsliteratur die Aspekte Androgynie, also Uneindeutigkeit bezüglich des Geschlechts, sowie Bi-Sexualität heraus; mit diesen Mitteln würde „sexuelle Ambivalenz und Indifferenz“ dargestellt und bricht so mit dem „Diktum der Heterosexualität.“ (Neumann-Braun/Mikos 2006, 49) Dadurch erfolgt das sogenannte „*gender bending*“ (Neumann-Braun/Mikos 2006, 49), womit eine Durchbrechung bzw. Verwischung der allgemein anerkannten Geschlechterdifferenz gemeint ist.

Ob und wie diese Strategien auch auf Lady Gagas Videos zutreffen, werde ich in der Analyse in Kapitel 6 eingehender untersuchen.

3.3 Madonna

Während zu Lady Gaga bislang kaum relevante wissenschaftliche Literatur publiziert wurde, existieren einige wissenschaftliche Aufsätze, die sich mit dem 'Phänomen Madonna' im Kontext feministischer Wissenschaft bzw. Kritik beschäftigen und deren emanzipatorische Potenziale herausarbeiten. Diese finden sich beispielsweise im Sammelband „The Madonna Connection“ von Cathy Schwichtenberg oder im Aufsatz „Körper-Performance und mediale Präsentation: Zur Inszenierung von Körper im Videoclip“ von Martina Schuegraf. Wissenschaftliche Arbeiten zum feministischen Potenzial Madonnas erachte ich im

⁴⁵ Auf Madonnas Relevanz in diesem Kontext wird noch einmal im Besonderen eingegangen.

Kontext meiner Arbeit deshalb als relevant, weil Lady Gaga beständig als Madonnas Nachfolgerin bezeichnet bzw. mit ihr verglichen wird⁴⁶. Dies bestätigt sogar Lady Gaga selbst: „We have a lot in common - the Lower East Side thing, I'm Italian, I was a brunette and I went blonde... I'm very exhibitionist [...] But I also think I bring something new.“ (Lady Gaga zitiert nach Herbert 2010, 100) So finden sich im Video zu *Alejandro* eindrückliche Parallelen zu Madonnas Video *Express Yourself*, auf die an späterer Stelle eingegangen werden soll. Auch Madonna selbst erkennt ihren Einfluss auf Lady Gaga an, wenn sie sagt: „I see myself in Lady Gaga.“ (Madonna zitiert nach Herbert 2010, 231) Aus diesem Grund liegt die Annahme nahe, dass neben Parallelen in der Performance auch ähnliche feministisch-orientierte Lesarten der Videoclips möglich sind.

Roseann M. Mandziuk bezeichnet Madonna als „a woman who undeniably is her own artist painting both off- and onstage personas with strong sensual strokes.“ (Mandziuk 1993, 167) Es geht hier also einerseits um eine Form der weiblichen Selbstbestimmung, andererseits auch um die unterschiedlichen Rollen, die Madonna in ihrer Inszenierung einnimmt. Woraus sich das 'Phänomen Madonna' zusammensetzt, beschreibt E. Ann Kaplan im Folgenden sehr anschaulich: „[...] the song lyrics, videos, films, interviews, and performances represent Madonna's public constitution of herself.“ (Kaplan 1993, 162) Auch Klaus Neumann-Braun und Lothar Mikos haben, wie bereits erwähnt, in der Forschungsliteratur Madonna bzw. deren Performance als herausragendes Beispiel ausmachen können. Sie schreiben dazu: „Madonna inszeniert Weiblichkeit [...] als 'Metamaskerade', deren zentrale Eigenschaft Wandelbarkeit bzw. Diskontinuität darstellt.“ (Neumann-Braun/Mikos 2006, 48)

Bezogen auf Madonnas Inszenierungsstrategien stellt Martina Schuegraf fest, dass für diese das Musikvideo einen „audiovisuellen Artikulationsraum“ (Schuegraf 2007, 125) darstellt, in welchem die Künstlerin ihre Performance ausleben kann. Wichtiger Aspekt in Madonnas Musikvideos ist dabei die Verwendung von Zitaten, die auf die Performances anderer KünstlerInnen Bezug nehmen. Madonna setzt diese somit „in ihren eigenen Inszenierungskontext“ (Schuegraf 2007, 135), wodurch die zitierten Elemente umgedeutet und verschoben werden und so einen neuen Interpretationsrahmen ermöglichen. Hierbei beruft sich Schuegraf auf Judith Butler und deren These, dass durch „Wiederholung und Neukontextualisierung“ (Schuegraf 2007, 135) eine Bedeutungsverschiebung erfolge⁴⁷. E. Ann Kaplan beobachtet dies auch in ihrer Arbeit über Madonna, in der sie jedoch im Gegensatz zu Schuegraf nur den Körper bzw. dessen Inszenierung als Basis der Interpretation hernimmt und auf „audience research“ (Kaplan 1993, 159) verzichtet. Sie schreibt: „Madonna's play with gender categories in recent texts presents identification with any

⁴⁶ Etwa im Artikel „Madonna 2.0“ von Kerstin Kotlar: http://www.amica.de/mode/stars_designer/lady-gaga-geburtstag-der-stil-ikone_aid_8382.html, 27.04.2012.

⁴⁷ Auf diesen Aspekt wird im Kapitel zu *queer* nochmal etwas ausführlicher eingegangen.

consistent image, let alone any culturally validated feminine norm.“ (Kaplan 1993, 158) So stelle Madonna vor allem für Jugendliche in ihrer Identitätsfindung ein Potenzial dar, sie befriedige mit ihren unterschiedlichen Erscheinungen den Wunsch „to move beyond the constraints of given gender sign systems.“ (Kaplan 1993, 158)

Außerdem weist Schuegraf darauf hin, dass durch die Inszenierung von Madonna nicht „ihr innerer Kern zum Ausdruck komme“ (Schuegraf 2007, 136), sondern dass Madonna aus der Summe ihrer Aufführungen bestehe. Diese Beobachtung macht auch E. Ann Kaplan, sie schreibt: „[...] Madonna deliberately plays with surfaces, masks, the masquerade.“ (Kaplan 1993, 149). Die Metapher der Maske interpretiert sie, im Sinne von Michel Foucault, als Fehlen einer stabilen Identität; dadurch biete Madonna Möglichkeiten der „alternative female identification“ (Kaplan 1993, 149) an. Kaplan weist jedoch gleichzeitig darauf hin, dass verschiedene Lesarten der Inszenierung von Madonna existieren: So könnte die Metapher der Maske einerseits zwar als Spiel mit Geschlechts-Stereotypen verstanden werden, andererseits steht aber auch die Kritik im Raum, Madonnas Maske reproduziere lediglich patriarchale Fantasien. Gleichzeitig existiert die These, Madonna sei ein positives *role model* für junge Frauen, indem sie die patriarchale Vorstellung passiver Weiblichkeit ablehne, demaskiere und sie durch starke und handlungsmächtige Frauenbilder ersetze (vgl. Kaplan 1993, 160). Den Aspekt des Vorbildes greift auch Roseann M. Mandziuk heraus, sie bezeichnet Madonna als Modell für Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung (vgl. Mandziuk 1993, 167) sowie als postmoderne feministische Heldin (vgl. Mandziuk 1993, 169), worauf im Folgenden näher eingegangen wird.

Roseann M. Mandziuk beschäftigt sich in ihrem Aufsatz „Feminist Politics and Postmodern Seductions: Madonna and the Struggle for Political Articulation“ mit der Frage, inwiefern die Inszenierung Madonnas politisches Potenzial aufweist. Erörtert wird diese Frage auf Basis subversiver postmoderner Ansätze (vgl. Mandziuk 1993, 172). Mandziuks Ausgangsfrage lautet dabei: „Is sexual expression equivalent to personal freedom? Can pleasure substitute for politics?“ (Mandziuk 1993, 167f.) Darüber hinaus stellt Mandziuk die Frage nach dem subversiven Potenzial, welches die bereits dargelegte Inszenierung unterschiedlichster Identitäten aufweist bzw. aufweisen kann. Dabei stellt sie fest, dass eine enge Verbindung zwischen öffentlich gemachten Bildern und öffentlicher Verantwortung eine Grundlage feministischer Politik sei (vgl. Mandziuk 1993, 172). Als Untersuchungsbeispiel dient Madonnas Videoclip zu *Vogue*⁴⁸, in welchem Madonna Hollywood-Stars der 1930er-Jahre zitiert. Dabei stellt Mandziuk fest, dass Madonna durch ihre Performance zwar für ihre Zeit revolutionäre Frauenbilder zelebrierte. Jedoch bezeichnet Mandziuk die Vorstellung, diese Bilder würden unmittelbar politisch wirken, als naiv, da

⁴⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI&ob=av2n>, 02.04.2012.

dieses Wirken eine direkte Verbindung zwischen Bild, Künstlerin und Publikum voraussetze (vgl. Mandziuk 1993, 172).

Die vorgestellten Aussagen zu Madonna beschäftigen sich jedoch lediglich mit dem Aspekt des Feminismus und, wohl aufgrund ihres Erscheinungsdatums in den 1990er-Jahren, lassen Thematiken außen vor, die sich mit der Dekonstruktion von Geschlecht oder Darstellungen von *queerness* beschäftigen. Dieser Kritikpunkt wird auch im Artikel 'Zwischen Popfeminismus und Mainstream – Inszenierungsstrategien von KünstlerInnen im Musikvideoclip' von Martina Schuegraf und Sandra Smykalla aufgegriffen. Darin stellen die Autorinnen fest, dass Madonna zwar mit Geschlechterstereotypen spielt, dabei aber auf der Ebene der heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit verbleibt und die Stereotype nicht bricht. Für meine Analyse ist daher von besonderem Interesse, inwiefern Lady Gaga das Spiel Madonnas mit Geschlechtsstereotypen – etwa im Sinne von *queer*-Aspekten – erweitert hat.

3.4 Zusammenfassung

Die Darstellung der verschiedenen wissenschaftlichen Arbeiten zu Madonnas Performance zeigen auf, welche Aspekte für die Analyse der Musikvideos von Lady Gaga von Relevanz sind. Generell lässt sich feststellen, dass das Musikvideo als Mittel der Inszenierung einen wichtigen Stellenwert einnimmt, wenngleich es nur einen Aspekt des jeweiligen Phänomens ausmacht. Innerhalb meiner eigenen Analyse sind dabei Strategien weiblicher Selbst-Inszenierung interessant, wie sie von Neumann-Braun und Mikos benannt wurden (Imitation männlicher Geschlechtsidentität, Selbstbehauptung weiblicher Qualitäten, Ironisch-kritischer Umgang mit heteronormativen Geschlechtsidentitäten).

Mit Madonna gemein hat Lady Gaga gemäß der Darstellungen von Schuegraf, Kaplan und Mandziuk zum einen die Vorliebe für popkulturelle Zitate, aber auch das Annehmen unterschiedlichster Identitäten. Dabei wichtig ist sicherlich der Aspekt der Maskerade, der einen Rückschluss auf das wahre Wesen der Künstlerin nicht zulässt. Aus diesem Grund muss konstatiert werden, dass eine Analyse Lady Gagas nur Aussagen darüber treffen kann, wie ihre Performances gelesen werden können und nicht darüber, welche Absichten dahinter stehen. Daher soll die Frage nach dem Nutzen für die Künstlerin in dieser Arbeit ausgeblendet werden.

Im Folgenden sollen nun die drei theoretischen Konzepte bzw. *sensitizing concepts* ausgearbeitet werden, die die spätere Analyse bzw. Interpretation der Musikvideos lenken sollen. Die Bedeutung der *sensitizing concepts* für die Interpretation wird im Kapitel zur Methodenwahl noch einmal deutlicher dargestellt. Diese Kapitel sind bewusst kurz und

pointiert gehalten, um den Fokus dieser Arbeit auf die ausführliche Analyse und Interpretation zu legen.

4. Theoretische Analysegrundlagen: *Sensitizing concepts*

Die von mir gewählte Methode der qualitativen Videoclipanalyse, die im Folgekapitel ausführlicher vorgestellt wird, sieht als Grundlage sogenannte *sensitizing concepts* vor, die den Fokus der Analyse bzw. Interpretation bestimmen bzw. leiten sollen. Durch die Ausarbeitung des allgemeinen Forschungsstandes sowie der 'Phänomene' Lady Gaga sowie Madonna zeigte sich, dass Konzepte, die selbstbewusste Frauencharaktere verkörpern bzw. Geschlechtsidentitäten dekonstruieren für meine Analyse von Wichtigkeit sind. Daher wählte ich folgende Konzepte als *sensitizing concepts* für meine Analyse:

- Post- und Popfeminismus
- Dekonstruierte Geschlechter: *queer*, *drag* und *camp*
- (Undermining) the male gaze

An dieser Stelle muss noch angemerkt werden, dass diese Konzepte sich inhaltlich bisweilen überschneiden können, dennoch möchte ich sie losgelöst voneinander vorstellen, um die jeweiligen für mich relevanten Aspekte besser darstellen und präsentieren zu können.

4.1 Post- und Popfeminismus

4.1.1 Postfeminismus

Im folgenden Kapitel werden Post- bzw. Popfeminismus kurz dargestellt, um deren Gehalt für die nachfolgende Analyse zu klären.

Definitions-Schwierigkeiten ergeben sich, da Postfeminismus kein eindeutig zu definierendes Konzept darstellt (vgl. Genz/Brabon 2009, 7) bzw. unterschiedlich aufgefasst bzw. definiert wird (vgl. Hollows/Moseley 2006, 7). Autorinnen wie Stéphanie Genz, Sarah Gamble oder Joanne Hollows und Rachel Moseley stellen dennoch für diese Arbeit hilfreiche Versuche an, den Begriff konzeptionell zu fassen. Dabei räumt Genz ein, dass Postfeminismus kein gänzlich neues oder revolutionäres Konstrukt darstellt: „Postfeminism is both retro- and neo- in its outlook and hence irrevarably post.“ (Genz/Brabon 2009, 8) 'Historisch' verortet Genz Postfeminismus im späten 20. Jahrhundert: Gamble beschreibt den Postfeminismus als „joyous liberation from the ideological shackles of a hopelessly outdated feminist movement“ (Gamble 2001, 44), welches in den späten 1980er-Jahren vorwiegend in der westlichen Welt, womit die USA und Westeuropa gemeint sind, seinen Lauf nahm (Genz/Brabon 2009, 8).

Eine treffende Zusammenfassung des durchaus arbiträr gebrauchten Begriffes Postfeminismus liefern Hollows und Moseley:

„What ‘post-feminism’ might be depends on the continent from which one writes and whether ‘post’ means ‘passé’ or ‘new phase of’. Post-feminism may mean the loss of a political agenda, or the foundation for a new one, where it signposts the overcoming of unproductive old distinctions between feminist and feminine.“ (Hollows/Moseley 2006, 79f.)

In den Darstellungen der hier genannten AutorInnen geht es also um Feminismen in einer Zeit, in der viele der erklärten politischen Ziele von vorangehenden Bewegungen (vermeintlich) bereits erreicht worden sind und die Selbstbezeichnung als Feministin von vielen jungen Frauen abgelehnt wird⁴⁹ (vgl. Levine 2007, 172; Heywood 1997, 55). Joanne Hollows und Rachel Moseley sind jedoch nicht der Meinung, dass diese Ablehnung grundsätzlich als Anti-Feminismus aufzufassen sei (vgl. Hollows/Moseley 2006, 8), gleichzeitig handelt es sich laut Hollows und Moseley bei Postfeminismus nicht um eine Identität, das bedeutet, dass niemand sich als Postfeministin bezeichnen würde (vgl. Hollows/Moseley 2006, 13).

Unter dem Begriff Postfeminismus vereint sich, wie bereits angesprochen, eine Vielzahl an Phänomenen, darunter auch ein „backlash against feminism“ (Hollows/Moseley 2006, 7), den Angela McRobbie in ihrer Postfeminismus-Kritik „Top Girls: Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes“ als „Prozess der fortgesetzten aktiven Unterminierung der Erfolge des Feminismus in den 1990er und 1980er Jahren“ (McRobbie 2010, 31) beschreibt. Diese kritische Perspektive auf den Postfeminismus soll in dieser Arbeit jedoch ausgeblendet werden, da sie einem gänzlich anderen, negativen Verständnis von Postfeminismus folgt. Sie mag wichtig sein, ist für diese Arbeit jedoch nicht zielführend, da ich mich primär mit emanzipatorischen Potenzialen beschäftigen möchte, die Lady Gagas Videoclips beinhalten. Die Darstellung des Postfeminismus als *sensitizing concept* soll mir daher in erster Linie wertvolle Interpretationsansätze liefern; die Kritik, welche Angela McRobbie am Postfeminismus äußert, würde diese jedoch negieren. Hollows und Moseley schreiben dazu treffend:

„The association between post-feminism and backlash is frequently a highly inflexible and crude tool for reading the complex relations between feminisms and popular culture from the 1980s onwards.“ (Hollows/Moseley 2006, 8)

⁴⁹ Bezogen auf diese Arbeit ist auch Lady Gaga selbst ein Beispiel dafür, sie lehnte in einem Interview ab, Feministin zu sein, da sie Männer verehere:
http://www.youtube.com/watch?v=hbpdmFSTOo&feature=player_embedded, 30.03.2012.

Epistemische Anleihen nimmt der Postfeminismus aus postmodernen, poststrukturalistischen und postkolonialen Theorien, indem er vor allem Kritik an universalistischen (Denk)Strukturen äußert (vgl. Gamble 2001, 50) und verdeutlicht, dass das Subjekt konstruiert und dadurch nicht determiniert, sondern wandelbar ist (vgl. Genz/Brabon, 108). Postfeminismus ersetzt Binaritäten durch Vielfalt und Einigkeit durch Varianz und erschafft so eine neue Umgebung für intellektuelle Debatten (vgl. Gamble 2001, 50). Laut Genz vereint Postmodernismus und Feminismus die Ablehnung von Universalismen und Dichotomisierungen, beide legen demnach einen Fokus auf die Vielfalt (vgl. Genz/Brabon, 108). Roseann M. Mandziuk schreibt zum Potenzial postmoderner Ansätze in Verbindung mit Feminismus: „Postmodernist theory promises feminists a means of cultural critique that does not depend on generalizations or categories, a perspective that does not set boundaries but violates them.“ (Mandziuk 1993, 178) Dies bedeutet, dass dadurch eine „landscape that is beyond binary categories of sex or gender, masculine or feminine“ (Mandziuk 1993, 177) entstehe. Zuletzt mache der Begriff Postfeminismus auch jene Veränderung deutlich, die der Feminismus bzw. dessen Verständnis von Weiblichkeit erfahren haben (vgl. Hollows/Moseley 2006, 9).

Postfeminismus zeichnet sich durch eine starke Nutzung der Populärkultur, also von Medien und ihrer Bildmacht aus; auch moderne Kommunikationskanäle wie das Internet mit all seinen Spielarten der sozialen Vernetzung spielen eine große Rolle. Jedoch wurde und wird er nur selten von der Wissenschaft in den Blick genommen (vgl. Hollows/Moseley 2006). Darüber hinaus sind die Verhandlung von Weiblichkeit bezogen auf Style und Erscheinung sowie (hetero)sexuelle Attraktivität von Bedeutung (vgl. Levine 2007, 170f.). Ideologisch geprägt ist der Postfeminismus durch neoliberale Vorstellungen, die vor allem die (Konsum)Möglichkeiten des Individuums betreffen (vgl. Gamble 2001, 50). Postfeministische Praktiken erweisen sich daher als weniger politisch motiviert und vielmehr hedonistisch orientiert und drehen sich vor allem um die Freiheit der (Aus)Wahl. Der Begriff der Freiheit ist hier jedoch vor allem auf die freie Wahl von Konsumprodukten bezogen:

„[T]hey can ‚have it all‘ – a career, motherhood, beauty, and a great sex life – actually only resituates them as consumers of pills, paint, potions, cosmetic surgery, fashion, and convenience foods.“ (Gamble 2001, 51)

Sarah Gamble erweitert die konsumorientierte Definition von Postfeminismus noch, wenn sie schreibt: „Very generally speaking, however, postfeminist debate tends to crystallise around issues of victimisation, autonomy and responsibility.“ (Gamble 2001, 43) Damit ist gemeint, dass die Opferrolle kategorisch abgelehnt und die (individuelle) Selbstermächtigung zelebriert wird. Die flexible Ideologie des Postfeminismus folge dabei den geäußerten Bedürfnissen des Individuums und stehe nicht mehr für das Kollektiv ein, wie es frühe-

re Feminismen taten: „Self-empowerment is a universally agreed-upon good; empowerment through collective resistance to oppression is outdated.“ (Levine 2007, 172)

4.1.2 Girl Power und Do-Me-Feminism

Eine Form, in der sich Postfeminismus äußert, bezeichnet Stéphanie Genz als *Girl Power* (vgl. Genz/Brabon 2009, 76 ff.). Hierbei handelt es sich um eine Wieder-Aneignung von Weiblichkeit, die mit der Forderung bzw. Vereinnahmung von weiblicher Handlungsmacht einhergeht. Genz schreibt des Weiteren, *Girl Power* kombiniere „female independence and individualism with a confident display of femininity/sexuality“ (Genz/Brabon 2009, 77). Wichtig ist hierbei das Anliegen, die Vorstellung bzw. das Klischee zu entkräften, Feminismus sei antifeminin; *Girl Power* bietet somit eine Antwort auf die stereotype und weit verbreitete Vorstellung, eine Feministin sei behaart, wütend und lesbisch (vgl. Levine 2007, 177). Vielmehr werden Feminismus und Vorstellungen von Weiblichkeit neu zusammengebracht und bilden so einen „new, improved mix“ (Genz/Brabon 2009, 77). Handlungsmacht erhalten *Girl-Power-Feministinnen*, indem sie eine (Macht)Position innerhalb der Konsumkultur einnehmen. Alte Symbole werden umgedeutet, Weiblichkeit gilt demnach nicht länger als Zeichen der Unterdrückung. Hierbei handelt es sich um eine (vermeintlich) dekonstruierende Strategie, die jedoch kritisiert werden kann, da ihre Möglichkeiten begrenzt sind: Die zur Verfügung stehenden Ausdrucksformen überschneiden sich nämlich mit dem vorherrschenden patriarchalen Weiblichkeitsbild (vgl. Genz/Brabon 2009, 79). Ist die vom Postfeminismus propagierte Handlungsfreiheit also nur konstruiert? Ein weiterer Kritikpunkt lautet, dass es sich bei *Girl Power* lediglich um einen Werbeslogan handele, der beispielsweise im Zuge der Vermarktung der Girl-Band Spice Girls benutzt wurde und nur vorgeblich feministische Inhalte transportiere (vgl. Genz/Brabon 2009, 79). Genz weist entgegen dieser Kritik des *sell-outs* jedoch die Möglichkeiten auf, die *Girl Power* beinhaltet:

„[...] Girl Power's 'mainstreaming effect' does not necessarily imply 'selling feminism', on the contrary, the resolutely popular stance brings feminist ideas 'into the lives of young women' – through music, film and television characters [...].“ (Genz/Brabon 2009, 81)

Das bereits erwähnte Beispiel der Spice Girls zeigt, dass *Girl Power* als moderne Botschaft gesehen werden kann, bisherige Feminismen 'in Rente' zu schicken. Das Credo 'Glaube an dich selbst' verbunden mit einer „pro-female solidarity“ (Genz/Brabon 2009, 82) bietet Möglichkeiten der Ermächtigung vor allem für junge Frauen.

Als weiteres Beispiel nennt Stéphanie Genz Madonna, die das Hauptaugenmerk ihrer Performance auf Differenz und Individualisierung lege. Auch im Folgenden Zitat von Genz ist Madonna gemeint: „These female performers have been credited with re-inventing their

identities and re-appropriating feminine (female) iconography and fashion [...]“ (Genz/Brabon 2009, 107). Wie bereits dargestellt existieren zum ‘Phänomen Madonna’ bereits einige Arbeiten, die ihre Potenziale für eine feministische Ikone aufzeigen. Die benannten Potenziale sind auch in der Performance von Lady Gaga zu erkennen, die zwar nicht unter dem Slogan der *Girl Power* auftritt, aber ähnliche Botschaften an ihre Fans sendet. Allerdings sei hier bereits angemerkt, dass Lady Gaga *empowerment* nicht nur an ihre weiblichen Fans kommuniziert, sondern an alle Geschlechter und Identitäten unter ihren AnhängerInnen. Dennoch sollte das Konzept der *Girl Power* einen Weg in meine Analyse finden, da es zwar als Phänomen der 1990er-Jahre bezeichnet werden kann, aber womöglich in abgewandelter Form seinen Ausdruck in der Videoclip-Performance Lady Gagas findet.

Ein weiterer relevanter Teilaspekt des Postfeminismus ist der sogenannte *Do-Me-Feminismus*. Hierbei handelt es sich um eine „highly sexualised version of power feminism“ (Genz/Brabon 2009, 91). Sexuelle Freiheit wird als Schlüssel zu weiblicher Unabhängigkeit gesehen. Diese äußert sich in sexuell provokantem und anregendem Auftreten und Verhalten. Des Weiteren sprechen Frauen offen über Sex bzw. auch über ihre eigenen sexuellen Wünsche und Fantasien und sehen es als ihr Recht an, diese in gleichem Maße einfordern und genießen zu dürfen wie Männer.⁵⁰

4.1.3 Popfeminismus

Der Begriff des Popfeminismus findet sich in „Popfeminismus! Fragezeichen!“ von Katja Kauer. Die grundlegende Problematik dreht sich um visuelle Darstellungen, konkret um die Ästhetik in Videoclips. Eine grundlegende feministische Kritik besagt, dass männliche Lust ‘das Weibliche’ zum Objekt degradiere (vgl. Kauer 2009, 9). Diese These kann auf Videoästhetik angewandt werden, die „die jugendliche popkulturelle Identität“ (Kauer 2009, 10) maßgeblich prägt. Hierbei werden einerseits weibliche Interpretinnen sexualisiert dargestellt, andererseits werden männliche Interpreten von weiblichen Darstellerinnen/Tänzerinnen umrahmt. Eine Umkehrung dieser Videoästhetik kommt nahezu nicht vor (vgl. Kauer 2009, 9). Gleichzeitig gibt es nur eine begrenzte Varianz innerhalb der Darstellung von Weiblichkeit als Begehrensobjekt. Die meisten Popszenen „kennen keine andere Präsentationsform des Weiblichen als die eines stilisierten oder fetischisierten Objekts“ (Kauer 2009, 11). Frauen werden dabei als Objekte des sogenannten „männlichen Blicks“ (Kauer 2009, 11, dieser Begriff wird im folgenden Kapitel zum *male gaze* noch stärker ausgearbeitet) konstruiert, obwohl die Fans solcher Interpretinnen überwiegend heterose-

⁵⁰ Vgl. beispielsweise <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=do-me%20feminist>.

xuell und weiblich sind. Die Ursache hierfür liege in einer narzisstischen Identifikation mit dem Star (vgl. Kauer 2009, 13).

Die Frage des Popfeminismus ist nun: Wie kann eine andere Vorstellung von Weiblichkeit generiert werden? (vgl. Kauer 2009, 13) Ein Instrument, das die Popkultur hierfür an die Hand liefert, ist das sogenannte Sampling. Kauer schreibt dazu: „Pop wird zum Fundus weiblicher Identitäten, die von alten Normen befreit den Frauen ein Identifikationspotenzial bieten sollen.“ (Kauer 2009, 93) Das Prinzip des Samplings bewegt sich auf der Ebene der Darstellung, dabei wird sich verschiedener, bereits existierender Rollen bedient. Sampling bedeutet hier also das „Spiel mit verschiedenen klassischen Weiblichkeitsentwürfen“ (Kauer 2009, 94), welches deutlich machen soll, dass es keine homogene weibliche Identität gibt. Problematisch ist hierbei jedoch, dass keine Dekonstruktion bestehender Klischees stattfindet und die Interpretinnen Gefahr laufen, bestehende Kategorien zu festigen, anstatt sie aufzuheben. Daraus ergibt sich der Vorwurf, beim Sampling handele es sich um ein Spaßphänomen.

4.1.4 Zusammenfassung

Für die von mir geplante Analyse sind neben der postfeministischen Idee der hedonistischen Wahlfreiheit vor allem das genannte Konzept der *Girl Power* und der sexualisierte *Do-Me-Feminism* relevant, da hier starke Weiblichkeitsbilder repräsentiert werden, die zugleich jedoch das Label „Feminismus“ ablehnen. Wie bereits dargestellt, möchte auch Lady Gaga nicht als Feministin bezeichnet werden, wenngleich sie sich selbst als starke und selbstbestimmte Frau versteht.

Das Prinzip des Samplings ist deswegen für meine Arbeit interessant, da vor allem Lady Gagas Musikvideos aus einer Fülle von Zitaten und ganz unterschiedlichen Darstellungen von Weiblichkeit bestehen. Hierbei kann die Frage gestellt werden, ob und inwiefern Lady Gaga es vermag, innerhalb ihrer Samplings/Zitate Weiblichkeitsklischees aufzuheben und so den männlichen Blick zu unterwandern.

4.2 Dekonstruierte Geschlechter: *queer*, *drag* und *camp*

Wie bereits im Kapitel über das 'Phänomen Lady Gaga' dargestellt, ist das Spiel mit Geschlecht bzw. Sexualität für die Performance von Lady Gaga von großer Bedeutung. Dieses Verwirrspiel, beispielsweise ausgelebt durch das bereits angesprochene Alter Ego Joe Calderone, lässt eine Nähe zu (theoretischen) Konzepten wie *queer*, *drag* oder *camp* vermuten. Was diese Ansätze besagen, weshalb sie emanzipatorisch sind und wieso diese eine wichtige Grundlage für die in dieser Arbeit durchzuführende Analyse bieten, soll im folgenden Kapitel erörtert werden.

4.2.1 *queer*

Zu Übersetzung bzw. Erklärung des Begriffes *queer* wurde zunächst der Oxford English Dictionary herangezogen; dieser nennt zwei Bedeutungen von *queer*: Zum einen bedeutet *queer* im altmodischen Sinn „strange“ oder „unsual“ (Oxford English Dictionary 2000, 1037), bezeichnet also eine auffällige Abweichung von der Norm. Zum anderen ist *queer* aber auch „an offensive way to describe a homosexual, especially a man [...]“ (Oxford English Dictionary, 1037). Die Nutzung des Wortes als Schimpfwort wurde jedoch in der Mitte des 20. Jahrhunderts von Homosexuellen umgedeutet, sodass *queer* seitdem auch eine gewollte Selbstbezeichnung darstellt (vgl. Cooper 2000, 16). Diese ging, so Gudrun Perko, von „schwarze[n] und colored homosexuelle[n] Frauen und Männer[n] an den sozialen Rändern US-amerikanischer Metropolen“ (Perko 2006, 3) aus. Annamarie Jagose bezeichnet *queer* als einen Sammelbegriff für ein „politisches Bündnis sexueller Randgruppen“ (Jagose 2001, 13). Maite Escudero-Alías schreibt dazu: „[I]n fact, to be named 'queer' is to be positioned on the margins of normative sexualities as defined by the dominant heteronormative matrix.“ (Escudero-Alías, 2009, 8) Bemerkenswert ist, dass diese Umdeutung des Begriffs bislang keinen Weg in die Wörterbücher gefunden hat.

Allerdings handelt es sich darüber hinaus bei *queer* auch um ein verhältnismäßig neues theoretisches Konzept, „das sich aus den bereits etablierten Lesbischen und Schwulen Studien entwickelt hat“ (Jagose 2001, 13). Dabei darf jedoch der Beitrag, den die feministische Bewegung vorab für ein geschlechterkritisches Verständnis geleistet hat, nicht außer Acht gelassen werden. Dazu schreibt Paula-Irene Villa: „Ohne die Thematisierung und Politisierung der Sexualität durch die zweite Frauenbewegung wäre Queer Theory undenkbar.“ (Villa 2007, 165).

Wissenschaftliche Bedeutung erlangte *queer* in den 1990er-Jahren im Zuge der Akademisierung lesbisch/schwuler Studien. Gleichzeitig betont Annamarie Jagose jedoch, dass *queer* nicht nur das Produkt von *gay* (und *lesbian*) *studies* sei, „sondern vielmehr von einem historisch spezifischen Wissen mitbestimmt [ist], das die westliche Welt des späten 20. Jahrhunderts geprägt hat (Jagose 2001, 101). Gudrun Perko erweitert *queer* als theoretischen Begriff jedoch um den Aspekt des politischen Aktivismus, dessen Herkunft sie in den USA verortet (vgl. Perko 2006, 2), und auf dem die *queer theory* eigentlich erst aufbaut.

Gudrun Perko bezeichnet den Ausgangspunkt von *queer*-Theorien als die „gesellschaftliche Wirklichkeit, in der Menschen nicht anerkannt werden, weil sie nicht der Norm entsprechen.“ (Perko 2006, 1) *Queer* ist daher laut Escudero-Alías ein Sammelbegriff, der alle jene Menschen einschlieÙe, die sich marginalisierten homosexuellen 'Identitäten' zugehörig fühlen bzw. von der Gesellschaft abgelehnte sexuelle Praktiken ausüben (vgl.

Escudero-Alías 2009, 12). Menschen, die *queer* leben, beanspruchen daher gesellschaftliche Ressourcen, die ihnen eigentlich nicht zugesprochen werden. Die angewandten Instrumentarien dabei sind Theorie, Kunst und Kultur, aber auch politische Praxis. Ziel der *queer*-Theorie ist es dabei, Heterosexualität und –normativität sowie eindeutige Identitätsmodelle zu dekonstruieren und die Differenzen zwischen Menschen anzuerkennen (vgl. Perko 2006, 1). Der Begriff der Dekonstruktion kann dabei vieles bedeuten, beispielsweise ist damit ein Verschieben, Aufbrechen oder Ändern bestehender (Geschlechter-)Verhältnisse gemeint. Gudrun Perko bezeichnet *queer* als eine „Politik der Sichtbarmachung“, die „Kritik an schwul-lesbischen Identitätsmodellen [...] und damit verbundenen Ausschlüssen bestimmter Menschen“ übt (Perko 2006, 6). Das Ziel von *queer* sieht Annamarie Jagose darin, festgelegte und vermeintlich natürliche Identitäten aufzuheben (Jagose 2001, 125).

Fabio Cleto schreibt dazu:

„Queer thinking thus promotes a sabotage [...] of the manifold binarisms (masculine/feminine, original/copy, identity/difference, natural/artificial, private/public etc.) on which bourgeois epistemic and ontological order arranges and perpetuates itself.“ (Cleto 1999, 15)

Zusammengefasst gibt es drei Bedeutungen von *queer*: Zunächst handelt es sich um ein eher abwertendes Synonym für Homosexualität, darüber hinaus bezeichnet der Begriff auch einen politischen Aktivismus gegen den gesellschaftlichen Ausschluss von Lesben und Schwulen und zuletzt, hierbei handelt es sich um den für diese Arbeit wichtigsten Aspekt, geht es um den performativen Akt, der heteronormative Vorstellung von Identität dekonstruiert (vgl. Escudero-Alías, 15).

4.2.2 Ursprünge

Theoretisch gesehen stammt *queer* „aus einer besonderen lesbischen und schwulen Verarbeitung poststrukturalistischer Auffassungen, die Identität als Anordnung vielfältiger und unbeständiger Positionen verstehen“ (Jagose 2001, 15). Der Poststrukturalismus ist für die theoretische Entwicklung von *queer* maßgeblich, da dieser Identitätskategorien und die Funktionsweise von Machtmechanismen kritisch hinterfragt (vgl. Jagose 2001, 100):

„Die Aneignung poststrukturalistischer Theorien, in denen Identität als provisorisch und kontingent verstanden wird, und ein wachsendes Bewusstsein über die Begrenztheit von Identitätskategorien im Rahmen politischer Repräsentation ließen *queer* zu einer neuen Form der persönlichen Selbstzeichnung und politischen Organisation werden.“ (Jagose 2001, 101)

Der Poststrukturalismus übt Kritik „an der Überheblichkeit des Subjekts der Aufklärung und seinem Erkenntnisanspruch“ (Woltersdorff 2003, 916). Die Naturalisierung von Identität und deren Funktion als Ordnungsprinzip werden ebenso in Frage gestellt. Diese theoretische Position kann als anti-essentialistisch bezeichnet werden. Eine Methode der „systematischen Subversion“ (Woltersdorff 2003, 916) ist die sogenannte Dekonstruktion, dabei werden bestehende Denkmuster und vermeintlich natürliche Tatsachen als falsch bzw. konstruiert entlarvt. Als 'Gründerväter' für den theoretischen Kontext von *queer* benennt Annamarie Jagose Theoretiker wie Louis Althusser, Sigmund Freud, Jacques Lacan und Ferdinand de Saussure (vgl. Jagose 2001, 101). Besonders wichtig erscheint hier Michel Foucault, dem zufolge Sexualität keine Eigenschaft, sondern eine durch Macht hervorgebrachte kulturell verfügbare Größe darstellt (vgl. Jagose, 103).

Die Verbindung zum Poststrukturalismus zeigt, inwiefern sich *queer* von vorangehenden lesbisch-schwulen Emanzipationsansätzen unterscheidet: Begriffe wie Identität, Natürlichkeit oder Authentizität werden in Frage gestellt, keine sexuelle Ausrichtung kann mehr für sich beanspruchen, die richtige oder einzig wahre zu sein. Die „Geschlechtsblindheit“ (Woltersdorff 2003, 917) des Poststrukturalismus wurde erst in den 1980er-Jahren durch feministische Theoretikerinnen beendet als diese versuchten, die Kategorie 'Geschlecht' mit poststrukturalistischen Ansätzen zu verbinden. Eine davon ist Judith Butler, deren Thesen im Folgenden kurz und knapp angerissen werden sollen.

4.2.3 Judith Butlers *queer*-Begriff

Eine wichtige Rolle bei der Herausbildung der *queer*-Theorie spielte die amerikanische Professorin Judith Butler vom Department of Rhetoric and Comparative Literature an der University of California in Berkeley, die mit „Gender Trouble“⁵¹ das wohl einflussreichste Werk der *queer*-Theorie geschaffen hat (vgl. Jagose 2001, 108); Volker Woltersdorff bezeichnet „Gender Trouble“ sogar als „Bibel' der Queer-Theory“ (Woltersdorff 2003, 917).

Darin stellt Judith Butler fest, dass Geschlechtskategorien und Sexualität feste Bezugspunkte der feministischen Theorie sind. Sie fragt sich jedoch, ob es „die Frauen“ überhaupt gibt (vgl. Butler 1991, 190) und ob „'der Körper' [...] die feste Grundlage, auf der die Geschlechtsidentität und die Systeme der Zwangssexualität operieren“, bietet (Butler 1991, 190). Ihre These lautet, dass *sex* und *gender* den Begriff des Körpers voraussetzen, gleichzeitig aber kulturell geprägt sind, dies bezeichnet sie als „stumme Faktizität“ (Butler 1991, 191). Etwas provokativ merkt sie zudem an, dass der Körper zerstört werden müsse, damit 'Kultur' entstehen könne (Butler 1991, 193). Volker Woltersdorff beschreibt Butlers Thesen und Kritik daher als „Provokation“, mit der sie „eine grundsätzli-

⁵¹ Dt: „Das Unbehagen der Geschlechter“.

che Verunsicherung bzw. Verflüssigung der Kategorie 'Geschlecht' bezweckt“ (Woltersdorff 2003, 917).

Maßgebliches Konzept innerhalb Butlers Theorie zum Thema *queer* und gleichzeitig wichtiger Aspekt für die Analyse Lady Gagas bzw. deren Videoclips ist die Performativität von Geschlecht. Performativ sind Handlungen, die eine gewisse Geschlechtszugehörigkeit beteuern bzw. plausibel machen sollen. Butler versteht geschlechtliche Identität, aber auch sex, das vermeintlich biologische Geschlecht, als kulturell hervorgebracht (vgl. Rauchut 2008, 29). Dies bedeutet, dass Vorstellungen von Geschlecht bzw. geschlechtstypischem Verhalten nicht durch Biologismen bestimmt, sondern durch beständige Performanz entstehen. Lars Distelhorst fasst diesen Ansatz Judith Butlers folgendermaßen zusammen:

„Für Butler ist das Geschlecht die Wirkung eines performativen, ständig wiederholten Diskurses, der seine Macht daraus schöpft, die fest in der Gesellschaft verankerte Norm der geschlechtlichen Bipolarität und Heterosexualität zu zitieren und dadurch unmittelbar eine entsprechende soziale Wirklichkeit zu erschaffen, wobei es jedoch immer Lücken gibt, die als Ansatzpunkt für politischen Widerstand dienen können.“ (Distelhorst 2009, 46f.)

Daran schließt die politische Strategie Butlers an, die in Form der (Gender-)Parodie im Rahmen von performativen Inszenierungen eine Möglichkeit eröffnet, festgefahrene Identitätsmuster aufzubrechen (vgl. Jagose 2001, 110). Brüche in der Wiederholung von Handlungen oder Sprechakten ermöglichen die Parodie bzw. Veränderung. (vgl. Butler 1991, 207), diese Brüche ermöglichen eine „Subversion der Identität“, indem sie dieses sozial konstruierte Artefakt verändern bzw. verschieben (vgl. Butler 1991, 213) und Irritationen hervorrufen.

4.2.4 drag

Eine Möglichkeit der Parodie durch Performance ist *drag*⁵², also das (künstlerische) Schlüpfen in die Rolle des anderen Geschlechts, durch (Ver-)Kleidung, Make Up (z.B. künstliche Wimpern, Bärte, stereotype Kleidung) und das Einstudieren typischer, meist klischeehafter Verhaltensweisen, Gesten und Posen. Neben der Parodie des übertrieben dargestellten Geschlechts soll auch dessen soziale Konstruktion entlarvt werden. Maite Escudero-Alías schreibt bezogen auf drag kings, also die Parodie von Männlichkeit durch Frauen, Folgendes:

„[...] A drag king is a performer who takes masculinity as the main target of/her performance and, by doing so, both reveals the constructed condition of masculinity and accounts for alternative forms of contemporary gender variance.“ (Escudero-Alías, 69)

Weshalb Judith Butler *drag* neben dessen Unterhaltungsfaktor politisch-subversives Potenzial zuschreibt, wird im Folgenden deutlich: "Das kritische Potenzial von '*drag*' betrifft ganz zentral die Kritik an einem vorherrschenden Wahrheits-Regime des 'Sexes', das ich für durch und durch heterosexistisch halte [...]." (Butler 1997, 321) Damit drückt sie eine fundamentale Kritik am vermeintlich biologischen Geschlecht, sex, und der weit verbreiteten Ansicht aus, dieses würde unser geschlechtliches Verhalten und damit auch unsere sexuelle Identität determinieren.

Auf die bereits erwähnte Performativität von Geschlecht bezieht sich Maite Escudero-Alías wenn sie schreibt: „By questioning essentialist identity politics, the project of drag [...] unveils the performative condition of gender and sex.“ (Escudero-Alías 2009, 14) *Drag* ist demnach also ein Instrument, um essentialisierte geschlechtsstereotype Verhaltensweisen durch parodistische und überzeichnete Performances zu entlarven und in Frage zu stellen.

4.2.5 *camp*

Ein weiteres Konzept im Kontext von queerer Performance, welches für die Analyse der Videoclips Lady Gagas hilfreich sein kann, ist *camp*. Auch hier soll zunächst geklärt werden, was dieser Begriff überhaupt bedeutet. Der Oxford English Dictionary bietet zu diesem Begriff zwei Definitionen: Zum einen beschreibt *camp* „deliberately behaving in a way that some people think is typical of a homosexual“ (Oxford English Dictionary 2000, 168). Die zweite Umschreibung bezieht sich nicht auf Sexualität, sondern auf Style und besagt, *camp* sei „exaggerated in style, especially in a deliberately amusing way“. (Oxford English Dictionary 2000, 168). Diese beiden Definitionen legen bereits nahe, dass es sich hierbei um eine Verbindung von Style (im Sinne von Verhalten, aber auch modischer Erscheinungsweise) mit (Homo-)Sexualität handelt. Bemerkenswert ist zudem, dass der Begriff *camp* nicht angemessen ins Deutsche übersetzt werden kann⁵³, weshalb er von mir im Folgenden als Anglizismus benutzt wird. Cleto schreibt dazu treffend: „[...] There is no simple term accounting for the many deployments of camp“ (Cleto 1999, 11).

Die Ursprünge von *camp* sind unklar, Fabio Cleto spricht jedoch von einer Adoption durch die Schwulenszene (vgl. Cleto 1999, 5). Der Begriff tauchte zuerst in einem Wörterbuch über spät-viktorianischen Dialekt auf; *camp* wurde darin als Summe von Handlungen und

⁵³ Die Übersetzungsseite leo.org schlägt Begriffe wie „tuntig“, „kitschig“ oder „affektiert“ vor, aber keiner der Begriffe scheint einer genauen Übersetzung aus dem Englischen zu entsprechen, siehe auch: <http://dict.leo.org/ende?lp=ende&lang=de&searchLoc=0&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=camp>, 24.03.2012.

Gesten mit übertriebener Betonung definiert. Später wurde der Begriff dann in der Theater- und Modewelt sowie in der High Society geläufig. Ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde *camp* dann Bestandteil eines 'schwulen Fachjargons', den nur Szene-Insider verstanden (vgl. Cleto 1999, 9).

Fabio Cleto fällt eine eindeutige Definition des Begriffes schwer, er beschreibt *camp* einerseits als Style bzw. Ästhetik, aber auch als „cultural economy“ (Cleto 1999, 2) oder *queeren* Diskurs. Cleto schreibt zu diesen Definitionsversuchen: „[C]amp hasn't lost its relentless power to frustrate all efforts to pinpoint it down to stability [...]“ (Cleto 1999, 2). Die Fragen, die Cleto aufwirft, sind dabei die Folgenden: Wie kann *camp* definiert und historisch verortet werden? In welchem Verhältnis steht es zu Homosexualität und zur Postmoderne? (vgl. Cleto 1999, 2)

Ein Versuch, das 'Wesen' von *camp* herauszuarbeiten, findet sich im Aufsatz „Notes on Camp“ von Susan Sontag. Sie schreibt: „[T]he essence of camp is its love for the unnatural, of artifice and exaggeration“ (Sontag 1999, 53). *Camp* ist zudem als „badge of identity“ (Sontag 1999, 53) zu sehen. Dieser Identität fühlen sich vor allem kleine Cliquen in (Groß)Städten zugehörig. Fabio Cleto hingegen arbeitet mit der Metapher des Diamanten, dessen Facettenreichtum bzw. Prisma die Vielfalt von *camp* ausdrücken soll (vgl. Cleto 1999, 1).

Camp beschäftigt sich mit Ästhetik und sieht die Welt als ästhetisches Phänomen, dabei geht es weniger um 'natürliche' Schönheit als um Stilisierung. Dadurch wird Style betont und Inhalt reduziert; *camp* ist daher laut Sontag „disengaged, depoliticized, or at least apolitical.“ (Sontag 1999, 54) Diese Aussage steht im Gegensatz zu der von Cleto. Dieser sieht *camp* als Zugang zu Themen wie Sexualpolitik, zur Konfrontation zwischen Kunst und Kommerz, zwischen Hoch- und Massenkultur (vgl. Cleto 1999, 7), aber auch als Überlebensstrategie für Jene, die durch die Machtverhältnisse gesellschaftlich ausgeschlossen werden (vgl. Cleto 1999, 8).

Camp-Ästhetik äußert sich durch Filme, Kleidung, Möbel, Popsongs, Bücher oder Gebäude (vgl. Sontag 1999, 54): „Many examples of camp are things which, from a 'serious' point of view, are either bad art or kitsch.“ (Sontag 1999, 55). Darunter fallen laut Sontag Artefakte wie Tiffany-Lampen, aber auch der Stil der 1920er-Jahre oder Bellini Opern, Popstars mit androgynen und grenzüberschreitenden Strategien wie etwa David Bowie, Andy Warhols „Pop Art and Superstars“ sowie die Anerkennung von 'low-culture' in Fernsehen und Trash-Cinema (vgl. Cleto 1999, 10).

Ein wichtiger Aspekt von *camp* ist Androgynie, also geschlechtliche Uneindeutigkeit. *Camp* ist darüber hinaus eine Mixtur aus Übertreibung, Fantasie, Leidenschaft und Naivität (vgl. Sontag 1999, 59), aber auch Ironie, theatralischer Frivolität, Verweichlichung und sexueller Grenzüberschreitung (vgl. Cleto 1999, 9). Das, was als *camp* aufgefasst wird,

kann sich im Laufe der Zeit wandeln. Vieles, was kontemporär nicht als *camp* angesehen wird, ist uns zeitlich noch 'zu nah', daher sind viele Dinge, die als *camp* betrachtet werden, altmodisch. Sontag schreibt dazu: „Time liberates the work of art from moral relevance, delivering it over to the camp sensibility.“ (Sontag 1999, 60)

Die oben bereits erwähnte Verbindung zwischen *camp* und Homosexualität ist laut Sontag nicht in dem Sinne explizit, als dass es sich bei *camp* um eine dezidiert homosexuelle bzw. schwule Weltsicht handeln würde. Dennoch konstatiert sie eine Affinität bzw. Überschneidungen und schreibt: „But homosexuals, by and large, constitute the vanguard – and the most articulate audience – of camp.“ (Sontag 1999, 64) *Drag* und *queer* als weitere Konzepte (homo)sexueller Identitätspolitik sind laut Fabio Cleto sehr eng mit *camp* verbunden (Cleto 1999, 11).

4.2.6 Zusammenfassung

Welche Aspekte von *queer*, *drag* und *camp* sind nun für diese Arbeit bzw. die Untersuchung von Lady Gaga und deren Videoclips relevant? Wie im Kapitel über das 'Phänomen Lady Gaga' herausgearbeitet, spielt der Aspekt der Dekonstruktion von Geschlecht eine große Rolle für die Performance von Lady Gaga. Neben dem Alter Ego Joe Calderone ist es vor allem das Gerücht, sie habe einen Penis, welches diesen Gedanken nahelegt. Doch auch geschlechtliche Wechselspiele wie in ihren Videos zu *Love Game* oder *Judas* zeigen, dass Lady Gaga über bestehende heteronormative Geschlechtergrenzen hinausgeht und es immer wieder schafft, Irritation zu erzeugen. Der Aspekt des *drag* ist bezogen auf ihre Drag-King-Rolle Joe Calderone mehr als offensichtlich und wird dann noch variiert, wenn Lady Gaga nicht nur als Mann, sondern gar als Alien wie in *Born this Way* auftritt. *Camp* als Ausdruck von Style in überbordendem Sinne mit Betonung auf Mode und gleichzeitiger Verortung in der Schwulenszene trifft auf die meisten Auftritte von Lady Gaga zu. Ihre Vorliebe für mondäne Auftritte, extrem hohe Absätze, wagenradgroße Hüte oder exzentrische Sonnenbrillen ist gemeinhin bekannt, ebenso hat sie eine starke Bindung zur Schwulenszene und ihren schwulen Fans⁵⁴, was sich etwa im Video zu *Alejandro* äußert.

4.3 (Undermining) the *male gaze*

Der Begriff *male gaze* (im Deutschen etwa: 'der männliche Blick' oder auch negativer 'das männlicher Starren/Glotzen') basiert auf dem Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ der britischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey aus dem Jahr 1975⁵⁵. Ihre These darin ist, ausgehend von Freuds Psychoanalyse, dass dem Filmpublikum eine männliche

⁵⁴ Dies wurde bereits ausführlicher in Kapitel 2 herausgearbeitet.

⁵⁵ Datum der Erstveröffentlichung, der Text wurde seitdem mehrfach wiederveröffentlicht, die für diese Arbeit benutzte Ausgabe wurde im Jahr 1999 wiederveröffentlicht.

Rolle zugeordnet wird und Frauen in Hollywood-Filmen demnach als Objekte des Begehrens konstruiert werden. Mulvey schreibt dazu:

„In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly“ (Mulvey 1999, 837).

Frauen werden dabei gleichzeitig angeschaut und vorgeführt bzw. zur Schau gestellt. Zunächst bezogen auf die Filmwelt bedeutet dies, dass Frauen zwei Funktionen haben: Sie dienen als Objekt der Begierde sowohl für die Charaktere *im* Film als auch für das Publikum außerhalb (vgl. Mulvey 1999, 838). Laut dem Artikel „male gaze“ auf der Website tvtropes.org handelt es sich um „the tendency of works to present female [...] characters as subjects of implicitly male visual appreciation“⁵⁶.

Der Fokus der Kamera wird dabei auf weibliche Attribute wie Brüste oder das Gesäß gelegt, auch wenn dies für den Fortlauf des Films bzw. die zu erzählende Geschichte nicht notwendig ist. Auch wird bei heteroerotischen Sex-Szenen viel stärker der Körper der Frau in Szene gesetzt⁵⁷. Ein weiteres Charakteristikum des *male gaze* ist das Filmen von Frauen 'von oben', um ihnen so einen untergeordneten Rang bzw. auch Hilflosigkeit zuzusprechen. Im Gegensatz dazu wird Männlichkeit durch das Filmen 'von unten' vermittelt; diese Perspektive suggeriert Macht.

Ein Beispiel für die Darstellung im Sinne des *male gaze* könnten die sogenannten Bond-Girls aus der James-Bond-Filmreihe sein, die meist nur dazu dienen, dem Protagonisten zu einem erotischen Stell-Dich-Ein zu verhelfen, aber zweifelsohne in ihrer Darstellung auch das (männliche) Publikum anregen sollen, da sie immer als Objekt der erotischen Begierde für den Protagonisten dargestellt werden. Erotische Spannung wird oftmals auch dann aufgebaut, wenn es sich beim Bond-Girl um eine Gegenspielerin handelt. Die Bedeutung dieser Charaktere für die Filmhandlung ist zumeist marginal und auch für die (emotionale) Entwicklung des Protagonisten spielen die Bond-Girls eine eher untergeordnete Rolle.

Eindrücklich für den Stellenwert der Bond-Girls innerhalb des Films ist wohl die berühmte Bikini-Szene mit Ursula Andress⁵⁸ aus dem Film *007 jagt Dr. No*, die zu einer Art Kultszene avancierte und später in der gleichen Filmreihe sogar zitiert wurde⁵⁹.

⁵⁶ <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MaleGaze>, 04.11.2011.

⁵⁷ Vgl. ebenda.

⁵⁸ Ein entsprechendes Bild aus dem Film findet sich beispielsweise hier: http://chud.com/articles/content_images/117/dmobluray2.jpg, 10.02.2012.

⁵⁹ Dieses Zitat erfolgte im Film James Bond – Stirb an einem anderen Tag mit Halle Berry, in welchem sie, in einem ähnlichen Bikini wie Ursula Andress damals, aus dem Meer entsteigt. Ein entsprechendes Bild findet sich beispielsweise hier: http://www.myfashionlife.com/uploads/2008/03/halleberry_bond_final.jpg, 10.02.2012.

4.3.1 Zusammenfassung

Auch wenn die Idee des *male gaze* aus der Filmtheorie stammt, so wurde diese auch auf andere Medienformen angewandt; der Blog finallyfeminism101.wordpress.com nennt hier beispielsweise kritische Arbeiten zu Werbung, Fernsehen im Allgemeinen oder auch Kunst.⁶⁰

Bezogen auf diese Arbeit ist der Begriff des *male gaze* deswegen interessant, da Lady Gaga meiner Ansicht nach mit Vorstellungen von Sexiness und eben diesem männlichen Blick spielt, wie es auch Madonna getan hat. Während Madonna jedoch laut 'Lesley', der Autorin des Artikels „Madonna, Lady Gaga, and Breaking the Male Gaze: A Close Reading of Alejandro“, sexuell niemals uneindeutig war bzw. diese Ambivalenz nur nutzte, um „sexier to the male gaze“⁶¹ zu sein, lässt Lady Gaga ihr Publikum bezüglich ihrer Sexualität bzw. ihrer Absicht, für wen sie sexy sein möchte, im Unklaren: „Gaga's sexuality is scary because we don't quite know what it is.“⁶²

Als Beispiel für das Spiel bzw. auch die Umkehrung (englisch: 'undermining') des *male gaze* nennt die Autorin des Artikels, dass Lady Gaga im Video zu *Alejandro* nie von oben gefilmt wird, um beispielsweise sexy oder verletzlich zu wirken. Das Spiel mit dem *male gaze* in diesem Video fasst die Autorin daher folgendermaßen zusammen: „In 'Alejandro', Gaga creates and recreates her own (queer) gaze, her own sexuality, her own, which may or may not be appealing to the sensibilities of straight men at large.“⁶³ Inwiefern dies zutrifft, werde ich im Rahmen meiner eigenen Analyse herausfinden.

Im Folgenden soll nun die Methode und das Material vorgestellt werden, anhand derer die letztendliche Analyse dreier Videoclips erfolgen soll.

⁶⁰ Vgl. <http://finallyfeminism101.wordpress.com/2007/08/26/faq-what-is-the-%E2%80%9Cmale-gaze%E2%80%9D/>.

⁶¹ <http://blog.twowholecakes.com/2010/06/madonna-lady-gaga-and-breaking-the-male-gaze-a-close-reading-of-alejandro/>, 04.11.2011.

⁶² Ebenda.

⁶³ Ebenda.

5. Methode und Materialauswahl

5.1 Zur Bedeutung von Videoclips

Um die in der Einleitung benannte These bzw. die formulierten Forschungsfragen zu prüfen, werde ich im Folgenden eine Analyse der Videoclips von Lady Gaga durchführen. Die Begründung, weshalb meine Wahl auf die Videoclips der Sängerin gefallen ist und ich nicht andere Aspekte ihres Auftretens (z. Bsp. Interviews, Songinhalte etc.) aufgreifen möchte, liegt vor allem darin, dass das 'Phänomen Lady Gaga', wie bereits in Kapitel 2 ausführlicher beschrieben, zu einem großen Teil über visuelle Elemente funktioniert. Beispielsweise sind ihre Outfits und Kostümierungen immer ein wichtiges Thema auf dem Boulevard. Darüber hinaus erachte ich Musikvideos als zentrale Elemente (jugendlicher) Popkultur, die einen hohen Einfluss auf Jugendliche ausüben (können). Klaus Neumann-Braun und Lothar Mikos schreiben zur Bedeutung von Videoclips: „Videoclips sind bis heute ein in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzender Bestandteil unserer schnelllebigen 'visuellen Kultur' geworden.“ (Neumann-Braun/Mikos 2006, 13) und benennen deren wichtigste Charakteristika folgendermaßen:

- Schnelle Schnitte
- Technische Experimentierfreudigkeit
- Inhaltliche Mehrdeutigkeit
- Häufiges Zitieren
- Verflechten kulturhistorisch aufgeladener Symbolik
- In vielen Fällen: Nichtvorhandensein von Erzählstrukturen
- Ironisierung
- Persiflage

(vgl. Neumann-Braun/Mikos 2006, 13)

Selbst in Zeiten, in denen das Musikfernsehen an Präsenz verliert, da der Sender MTV nur noch über Pay TV empfangbar ist, und Musikvideos eher '*on demand*', also auf Nachfrage, konsumiert werden, machen diese einen wichtigen Aspekt für die Vermarktung von Songs aus (vgl. Neumann-Braun/Mikos 2006, 14ff.). Zu erwähnen ist hier in erster Linie die Website youtube.com, welche als eine der wichtigsten Plattformen für die Veröffentlichung von Videos bezeichnet werden kann. Neben der Möglichkeit für Privatpersonen, eigene Produktionen hochzuladen, haben viele Bands und SängerInnen eigene YouTube-Kanäle, auf denen sie ihre Videoclips *on demand* zur Verfügung stellen. Lady Gaga, die ihre Clips mit Hilfe des Unternehmens Vevo⁶⁴ auf einem eigenen YouTube-Kanal veröf-

⁶⁴ Hierbei handelt es sich um eine „Musik- und Entertainment-Website“, die von mehreren Plattenfirmen betrieben wird und Videoclips via YouTube zur Verfügung stellt, siehe auch: <http://de.wikipedia.org/wiki/Vevo>, 10.02.2012.

fentlicht, generierte dabei mit ihren Videos jeweils mehrere Millionen Klicks in kürzester Zeit. Dies ist wohl auch in Zusammenhang mit ihrer intensiven Präsenz auf Facebook⁶⁵ zu verstehen: Ihr Profil wird sehr häufig aktualisiert und die Fans werden regelmäßig mit Videos, Bildern und anderen Inhalten 'gefüttert'.

Dass Videoclips für ihre Performance wichtig sind, zeigt sich bei Lady Gaga insbesondere daran, dass ihre Musikvideos zumeist länger dauern als die üblichen drei bis dreieinhalb Minuten, in ihrer Inszenierung oftmals Kurzfilmen ähneln⁶⁶ und voller popkultureller Zitate, Anspielungen und Verweisen sind. Zudem werden Themen immer wieder aufgegriffen; besonders eindrücklich ist dabei der Mord an Männern, welcher in Clips wie *Paparazzi*, *Bad Romance* oder *Telephone* gezeigt wird. Auch werden Storylines videoübergreifend weitergeführt: Die Geschichte von *Telephone* knüpft beispielsweise an das Ende von *Paparazzi* an. Darüber hinaus entwickelt Lady Gaga eine eigene Bildsprache, als Beispiel seien hierbei die sogenannten *paws*, also Klauen, zu nennen, die sie in verschiedenen Tanz-Performances zeigt und auch in Live-Shows zur *Monster-Ball-Tour* präsentierte.



(Abbildung 4: Lady Gaga und ihre TänzerInnen zeigen ihre paws, im Vordergrund sieht man, wie das Publikum diese Bewegung imitiert.)

⁶⁵ Ihr Profil: <https://www.facebook.com/ladygaga>, 13.02.2012.

⁶⁶ So weisen die Clips oftmals Titel- und DarstellerInneneinblendungen sowie einen Abspann auf, beispielsweise die Clips zu *Alejandro* oder *Telephone*.

Lady Gagas hohe Output-Rate – trotz einer vergleichsweise kurzen Karriere veröffentlichte sie bislang⁶⁷ bereits zwölf Singles, die allesamt von einem Musikvideo begleitet wurden - veranlasste mich zu der Entscheidung, für meine Analyse eine Auswahl zu treffen, die zum einen den (zeitlichen) Verlauf ihrer Karriere nachzeichnet, zum anderen aber auch die (optische) Vielfalt Lady Gagas repräsentiert.

5.2 Zur Methodenwahl

Zur Prüfung meiner These bzw. zur Erörterung meiner Forschungsfragen suchte ich nach einer Methode der qualitativen Videoclipanalyse und wurde im Artikel „Zwischen Popfeminismus und Mainstream – Inszenierungsstrategien von KünstlerInnen im Musikvideoclip“ von Martina Schuegraf und Sandra Smykalla fündig. In diesem Beitrag zum Workshop 'Gendered Bodies in Motion' analysieren die Autorinnen zwei Videoclips der Sängerinnen Madonna und Peaches und untersuchen dabei deren emanzipatorische Potenziale auf Basis verschiedener theoretischer Konzepte. Die Methode von Schuegraf und Smykalla wurde von den beiden Autorinnen im Rahmen des vorbenannten Workshops selbst entwickelt, weshalb leider keine tiefergehende Literatur zu exakt diesem Vorgehen vorliegt⁶⁸. Daher werde ich den Ansatz anhand des einen vorliegenden Artikels skizzieren.

Ihr Vorgehen bezeichnen die Autorinnen als „Analyse von Musikclips“ bzw. „experimenteller Versuch [...], aus der Perspektive medien- und gendertheoretischer Ansätze popkulturelle Phänomene zu betrachten“ (Schuegraf/Smykalla 2010, 164). Es handelt sich bei dieser Methode um ein „mehrdimensionales Analyseraster“ (Schuegraf/Smykalla 2010, 164), dem sogenannte „sensitizing concepts“ (Schuegraf/Smykalla 2010, 164) zu Grunde liegen. Hierbei handelt es sich um theoretische Konzepte, mit deren Hilfe die letztendliche Interpretation erfolgen soll. Die Autorinnen bezeichnen diese *sensitizing concepts* auch als „theoretische Standortbestimmung“ (Schuegraf/Smykalla 2010, 165), damit soll sich selbst im Vorfeld deutlich gemacht werden, aus welcher Perspektive das Material, welches analysiert wird, begriffen wird. Der Begriff *sensitizing concept* stammt von Herbert Blumer aus dem Jahr 1954, er selbst unterscheidet diesen vom Konzept des *definitive concept* und schreibt dazu Folgendes:

„A definitive concept refers precisely to what is common to a class of objects, by the aid of a clear definition in terms of attributes or fixed bench marks. ... A sensitizing concept lacks such specification of attributes or bench marks and consequently it does not enable the user to move directly to the instance and its relevant content. Instead, it gives the user a general

⁶⁷ Stand April 2012.

⁶⁸ Anmerkung: Zum Zwecke der Literaturrecherche habe ich Frau Dr. Schuegraf kontaktiert und die Information erhalten, dass weitere Publikationen zu diesem Thema erst noch folgen werden.

sense of reference and guidance in approaching empirical instances. Whereas definitive concepts provide prescriptions of what to see, sensitizing concepts merely suggest directions along to look." (Blumer 1954, 7)

Dem folgend vertreten die Autorinnen die Auffassung, dass sich Theorien anhand des untersuchten Materials weiter entwickeln lassen und zwar eine Blickrichtung nahelegen, diese aber nicht festlegen (vgl. Smykalla/Schuegraf 2010, 171). Kathy Charmaz bezeichnet *sensitizing concepts* auch als „guiding interests“ (Charmaz 2009, 17), die sie als Ausgangspunkte ihrer Forschung nutzt. Weiters schreibt sie: „Guiding interests, sensitizing concepts, and disciplinary perspectives often provide us with such points of departure for developing, rather than limiting, our ideas.“ (Charmaz 2009, 17)

Es handelt sich bei der verwendeten Methode um eine mehrteilige Analyse, die in einem ersten Schritt aus einer genauen und detaillierten Beschreibung des Gesehenen besteht. Hierbei wichtig ist die genaue Wahrnehmung der Inszenierungen und ihrer Bestandteile; dazu gehören Figuren, Handlung, Kontext und Darstellung. Der zweite Teil der Analyse besteht aus einer fokussierten Interpretation, bei der verschiedene Dimensionen derjenigen Strategien, die untersucht werden sollen, herausgearbeitet werden (vgl. Smykalla/Schuegraf 2010, 171f.).

Im Rahmen der detaillierten Beschreibung muss auf die verschiedenen Ebenen der Inszenierung geachtet werden. Smykalla und Schuegraf benennen diese Ebenen wie folgt:

- Musikalische Ebene: Hierbei geht es darum, die Charakteristika des Musikgenres zu beschreiben.
- Narrative Ebene: Die Geschichte, die im Videoclip erzählt wird bzw. die auftretende Handlung wird zusammengefasst bzw. nacherzählt.
- Textliche Ebene: Damit ist die Analyse des Songtextes gemeint, auch in Bezug auf die gezeigten Inhalte.

Diese drei Ebenen müssen zudem in ihrem Zusammenspiel betrachtet werden. Eine weitere Fokussierung erfolgt dann in Bezug auf die folgenden Aspekte:

- Machart des Clips: Die erwähnen Autorinnen beispielsweise die Filmästhetik sowie Kameraeinstellungen.
- Die gezeigten Figuren: Vergeschlechtlichte Darstellungen sowie Verkörperungen bzw. das Aussehen der Figuren
- Kontext der Darstellung: Es handelt sich dabei um die Analyse verwendeter Symboliken, Zitate sowie Bezüge, beispielsweise auf andere Videoclips oder Personen (vgl. Schuegraf/Smykalla 2010, 172).

Nach der detaillierten Beschreibung folgt dann die fokussierte Interpretation, mit deren Hilfe die Strategien untersucht werden, die durch die *sensitizing concepts* der Untersuchung zu Grunde liegen.

In den Worten der Autorinnen lässt sich die von mir gewählte Methode noch einmal folgendermaßen zusammenfassen:

„Es geht bei der Clip-Analyse um die Darstellungen der bewegten Körper und die damit einhergehenden Geschlechtermanifestationen, -zitationen, -variationen und -transformationen. Es werden Aneignungs- und Ermächtigungsstrategien sowie Subversionsstrategien herausgearbeitet und diese abschließend vor dem Hintergrund popfeministischer Überlegungen reflektiert.“ (Schuegraf/Smykalla 2010, 164).

Aufgrund des deskriptiven Ansatzes, der einen sehr intensiven und mehrschichtigen Zugang zum Material erlaubt, der eher freien, nicht starren Theorieansätzen folgenden Interpretation und dem sehr ähnlichen Analysevorhaben scheint mir die Methode von Schuegraf und Smykalla für meine Arbeit sinnvoll. Dabei möchte ich so vorgehen, dass ich die Analyse zunächst auf jedes der drei Videos einzeln anwende. Anhand der *sensitizing concepts* möchte ich die Clips interpretieren und die Erkenntnisse, soweit möglich, im Fazit zusammenfassen und mögliche emanzipatorische Potenziale aufzeigen.

5.3 Zur Materialauswahl

Aus den bislang zwölf vorliegenden Videoclips, wobei das Video zu *Marry the Night* erst nach erfolgter Analyse veröffentlicht wurde, habe ich eine Auswahl getroffen, die zum einen aufzeigen soll, inwiefern sich die Videoclips Lady Gagas hinsichtlich Inszenierung und Performance gewandelt haben. Meines Erachtens haben sich die Videoclips im Verlauf ihrer Karriere dahingehend entwickelt, dass das Spiel mit sexueller Identität, Provokation und Verwirrung, aber auch die Darstellung einer selbstbewussten Sexualität bzw. Weiblichkeit immer weiter zugenommen hat. Zum anderen erfolgte die Auswahl auch mit der Absicht, die darstellerische Vielfalt Lady Gagas aufzuzeigen. Sie nimmt in ihren verschiedenen Videoclips sehr unterschiedliche Personae an, auch die Machart der Produktionen ist sehr vielfältig. Daher sollten folgende Videoclips Gegenstand der Analyse sein:

- *Love Game* (2009)
- *Telephone* (2010)
- *Alejandro* (2010)⁶⁹

⁶⁹ Die Reihenfolge der Veröffentlichungen kann hier eingesehen werden: http://de.wikipedia.org/wiki/Lady_Gaga/Diskografie, 10.02.2012.

6. Analyse

Prägnante Stellen der Videos, die insbesondere für die Interpretation wichtig sind, werden mittels Screenshots an den entsprechenden Stellen dokumentiert. Die Beschreibung der narrativen Ebene erfolgt zumeist in chronologischer Reihenfolge, aufgrund der oftmals nicht konsistenten Erzählweise der Clips werden gewisse Szenen und Bilder jedoch im Verlauf des Videos immer wieder aufgegriffen und fortgeführt.

6.1 Love Game⁷⁰

Der Song *Love Game* stammt vom Album *The Fame* und wurde im Jahr 2009 als insgesamt dritte Singlauskopplung in Europa, den USA und Kanada veröffentlicht. Das Video wurde auf YouTube bislang ca. 87 Millionen Mal angeklickt⁷¹.

6.1.1 Musikalische Ebene

Bei *Love Game* handelt es sich um einen Song aus dem Dancepop-Genre, der nach dem klassischen Muster Strophe – Bridge – Refrain aufgebaut ist und von einem treibenden und tanzbaren Beat unterlegt ist. Dabei wiederholen sich Textblöcke, wie beispielsweise die der ersten Strophe vorangestellte Bridge, immer wieder im Song. Der Song wird von Lady Gaga im Video durch Lippenbewegungen und Tanzschritte performt.

6.1.2 Narrative Ebene

Der Videoclip zu *Love Game* dauert insgesamt 3:28 Minuten und weist keine zusammenhängende Storyline auf, sondern setzt sich vielmehr aus verschiedenen Sequenzen zusammen, in denen Lady Gaga stets im Mittelpunkt steht. Der Clip beginnt mit einer Einblendung, wie sie bei Spielfilmproduktionen üblich ist: Die Produktionsfirma wird eingeblendet, zudem sieht man Lady Gaga in inniger Umarmung mit zwei Männern, die jeweils die Worte „Love“ und „Fame“ ins Haar rasiert haben. Auf einem Gullydeckel sind die Worte „Haus of Gaga“ eingepreßt, hierbei handelt es sich um das Kreativteam, welches hinter der Inszenierung Lady Gagas steht.⁷² In einer ersten Sequenz sitzt sie, bis auf die Schuhe scheinbar unbekleidet, jedoch mit Körperfarbe bemalt und mit Glitzersteinen verziert, auf einer Bank im Schoß eines nur halb bekleideten Mannes. Ihr gegenüber, ihre Füße und Beine umfassend, sitzt ein anderer, ebenfalls spärlich bekleideter Mann. In weiteren Szenen sieht man Lady Gaga in erotischen Posen mit diesen Männern, zudem posiert sie,

⁷⁰ Das zur Analyse herangezogene Video ist unter folgendem Link verfügbar: <http://www.youtube.com/watch?v=1mB0tP1I-14&ob=av3e>, 30.01.2012.

⁷¹ Stand Mai 2012.

⁷² Weitere Informationen zu Haus of Gaga finden sich auf der offiziellen Homepage: <http://www.haus-of-gaga.com/>, 27.01.2012.

stark geschminkt, mit großem Augenaufschlag und blonder lockiger Frisur in die Kamera auf einer Bank liegend und räkelt sich dabei.



(Screenshot 1 bei 0:11)

In einer zweiten Sequenz befindet sich Lady Gaga, gekleidet in einen weißen Body samt langärmeligem Oberteil, die Augen von einer Art Sonnenbrille aus Draht verdeckt, inmitten einer Gruppe von Männern in einem U-Bahnhof. In der Hand hält sie einen weißen, langen Stab mit leuchtender Spitze; hierbei handelt es sich um den sogenannten *Disco Stick*, den sie in den Lyrics auch besingt⁷³. Die Männer sind alle überwiegend dunkel gekleidet, halten (alkoholische) Getränke in Händen⁷⁴. Lady Gaga tanzt inmitten der Männer, die einen Kreis um sie bilden. Der Tanz wirkt sehr aggressiv und fordernd, Lady Gaga bewegt sich auf die Männer zu, singt diese direkt an und deutet mit dem Disco Stick auf sie, außerdem reibt sie die Spitze des Sticks. Die Szenerie wirkt wie das Zusammentreffen einer Gang.

⁷³ Der *Disco Stick*, wie später auch beschrieben, ist ein Phallus-Symbol, welches von Lady Gaga in *Love Game* erstmals besungen wird. In späteren Bühnen-Performances griff sie den Stick jedoch immer wieder auf.

⁷⁴ Dies wird deutlich, da eine Flasche der Marke Campari eingeblendet wird.



(Screenshot 2 bei 0:38)

In einer weiteren Sequenz tanzt Lady Gaga, erneut umrahmt von drei Männern, auf einer Treppe. Im Hintergrund sind Hunde zu sehen. Erneut wirkt der Tanzstil aggressiv, die Bewegungen sind hart und schnell, die männlichen Tänzer umrahmen Lady Gaga eher, umgarnen sie nur vereinzelt. Der Eindruck der Aggressivität wird auch durch schnelle Schnittwechsel unterstrichen. Weitere Szenen zeigen Lady Gaga samt ihrer Gang in einem U-Bahn-Waggon bzw. an der Schranke zum Bahngleis. Während die Männer diese Schranke springend passieren, räkelt und reibt sich Lady Gaga daran und überwindet die Schranke nicht. Im Waggon tanzt Lady Gaga erneut, umrahmt und umgarnt von mehreren männlichen Tänzern. U-Bahn-typische Einrichtungsgegenstände werden dabei betanzt, so räkeln sich die Tanzenden an den Haltestangen oder auf den Sitzen. Während Lady Gaga anfangs noch mit einem weißen Body samt weißer Lederjacke bekleidet ist, trägt sie zum Ende dieser Tanzszene, ebenso wie die Tänzer, schwarze Lederkleidung. Dieser Kleiderwechsel erfolgt ohne offensichtlichen Schnitt durch eine Drehung. In einer weiteren Tanzszene, welche in einer Art Parkhaus stattfindet, tanzt Lady Gaga auf einem Auto, einige männliche Tänzer befinden sich in ihrer Nähe, allerdings auf dem Boden. Auch hier wirkt der Tanz Lady Gagas aggressiv und maskulin, sie fasst sich beispielsweise in den Schritt, zudem schlägt Lady Gaga auf das Auto ein. Im Folgenden werden Lady Gaga und ihre Tänzer von Polizisten festgenommen und durchsucht.



(Screenshot 3 bei 1:47)

In der darauffolgenden Sequenz stößt Lady Gaga einen Polizisten in eine verglaste Überwachungskabine, deren Fenster jedoch beschlagen sind. Sie schließt die Tür, es kommt zu einem erotischen Austausch zwischen Lady Gaga und dem Polizisten. Es folgt ein schneller, nahezu unmerklicher Schnitt, denn plötzlich handelt es sich um eine weibliche Polizistin, die, in gleicher Manier wie zuvor der Polizist, Lady Gaga küsst.



(Screenshot 4 bei 2:31)



(Screenshot 5 bei 2:42)

Es folgt eine weitere Tanzszene in einem U-Bahnhof, bei der Lady Gaga von männlichen Tänzern umrahmt wird und die Lyrics des Songs performt. Sie trägt, ähnlich wie ihre Tänzer, eine Baggyhose mit Hosenträgern, dazu ein hautfarbenes Stück Stoff über den Brüsten, welches aus der Distanz nicht als Kleidung zu erkennen ist. Auch hier fasst sich Lady Gaga in den Schritt, wirkt durch harte, abgehackte Tanzbewegungen aggressiv und bestimmend.

Die beschriebenen Sequenzen werden in *Love Game* nicht hintereinander abgespult, sondern durch schnelle Schnitte aneinander montiert. Im Groben werden dabei zwei Haupt-Themen gezeigt: Zum einen die sinnlich-erotischen Szenen, in denen sich Lady Gaga halbnackt räkelt. Zum anderen die Szenen, die sich im Umfeld der (New Yorker)⁷⁵ U-Bahn abspielen. Diese sind von einer gewissen Aggression und Bestimmtheit geprägt. Die hier gezeigte Lady Gaga wirkt tough und fordernd, beispielsweise, indem sie immer wieder direkt und provokant in die Kamera schaut oder sich, ihren Tänzern gleichtuend, in den Schritt greift. Auch die beschriebenen Tanzschritte wirken maskulin, beispielsweise wenn sie mit ihrer Hüfte Penetrationsbewegungen andeutet. Diese Bilder stehen in Kontrast zur immer wieder gezeigten, zerbrechlich wirkenden Lady Gaga.

⁷⁵ Dieser Umstand wird anhand eines eingblendeten U-Bahn Schildes deutlich.



(Screenshot 6 bei 3:27)

6.1.3 Textliche Ebene

Love Game (Auszug⁷⁶)

*Let's have some fun, this beat is sick
I wanna take a ride on your disco stick
Let's have some fun, this beat is sick
I wanna take a ride on your disco stick*

*I wanna kiss you
But if I do then I might miss you, babe
It's complicated and stupid
Got my ass squeezed by sexy Cupid
Guess he wants to play, wants to play
A love game, a love game*

*Hold me and love
Just wanna touch you for a minute
Baby three seconds isn't enough
For my heart to quit it*

*Let's have some fun, this beat is sick
I wanna take a ride on your disco stick
Don't think too much just bust that kick
I wanna take a ride on your disco stick
Let's play a love game, play a love game
Do you want love or you want fame?
Are you in the game?
Doin' the love game*

Der Song *Love Game* handelt von dem Wunsch der Ich-Erzählerin, mit einer Person Sex zu haben. Jedoch thematisiert sie die ‚Gefahr‘, sich dabei zu verlieben. Im Text taucht die

⁷⁶ Entnommen von <http://www.lyrics.com/love-game-lyrics-lady-gaga.html>, 23.01.2012.

Metapher des Spiels – *Love Game* – und des damit verbundenen Spaßfaktors immer wieder auf und wird in Verbindung mit Berühmtheit – *Fame* – gebracht und in Kontrast zur Liebe gesetzt. Der Begriff *Fame* ist deshalb wichtig für das Verständnis von Lady Gaga allgemein bzw. diesem Song im Besonderen, da das Album *The Fame*, auf dem *Love Game* erschienen ist, sich konzeptuell mit dem Karriereaufstieg und dem Umgang mit Ruhm und Popularität beschäftigt. Die Lyrics des Songs intendieren also, dass Karriere und Spaß am Sex Vorzug gegenüber der Liebe erhalten bzw. dass Karriere/Sex und Liebe nicht miteinander vereinbar sind. Eine für die Performance von Lady Gaga wichtige Metapher ist dabei der sogenannte *Disco Stick*. Hierbei handelt es sich um ein von Lady Gaga kreiertes Phallussymbol, welches Lady Gaga, wie weiter oben bereits geschrieben, visuell im Videoclip darstellt und auch bei Live-Performances immer wieder aufgreift.

6.1.4 Machart des Clips

Wie bereits angeführt, erzählt der Clip keine lineare Geschichte, vielmehr werden verschiedene Szenerien, die keinen offensichtlichen Bezug zueinander haben, hintereinander geschnitten. Der Fokus der Kamera liegt dabei oftmals auf sexuellen Reizen Lady Gagas, beispielsweise fängt die Kamera einmal lediglich ihre Brust oder ihre geschürzten Lippen ein. Zudem wird Lady Gaga insbesondere in jenen Szenen, in denen sie sich vor der Kamera räkelt, von oben gefilmt. Außerdem spielt sie in diesen Szenen mit der Kamera und hält dem vermeintlichen Blick der ZuschauerInnen nicht Stand. Die gezeigten Männer werden nicht derartig objekthaft in Szene gesetzt: In der Erotik-Szene zwischen Lady Gaga und den Männern werden die Letztgenannten von der Kamera kaum fokussiert.

Die Stimmung des Clips ist eher als düster zu bezeichnen, da sich sämtliche Szenen in einem U-Bahnhof abspielen. Die Wahl dieser Umgebung passt jedoch zur Darstellung Lady Gagas mit ihrer Gang. Durch schnelle Schnitte wird bei den ZuschauerInnen Verwirrung bei jenen Szenen erzeugt, in denen das Geschlecht des/der Sexualpartners/Sexualpartnerin Lady Gagas plötzlich wechselt.

Darüber hinaus ist anzumerken, dass die Kamera an vielen Stellen merklich auf Objekten wie Kopfhörern, einer Campari-Flasche oder einer Armbanduhr verharret. Hierbei handelt es sich um gezieltes, aber auch überzeichnetes *Product Placement*, welches auch in später veröffentlichten Videos wie *Telephone* offensichtlich wird.

6.1.5 Figuren

Wie bereits im Abschnitt bezüglich der narrativen Ebene beschrieben, tritt Lady Gaga im Video als einzige (weibliche) Hauptfigur auf. Dabei steht sie stets im Mittelpunkt des Geschehens. Weitere Akteure im Video sind ihre Tänzer, die immer als Gruppe auftreten,

Lady Gaga umrahmen, sie begehren. Zudem gibt es die beiden PolizistInnen, mit denen Lady Gaga zum Ende des Videos hin in erotischen Kontakt tritt. Zwischen Lady Gaga und allen gezeigten Personen besteht eine Art erotische Anziehungskraft. Zunächst gibt es die sehr sexualisierten Szenen, in denen sich Lady Gaga zwischen zwei Männern auf einer Bank räkelt, die Beine spreizt, die Männer küsst und sich anfassen lässt. Darüber hinaus strahlen auch die Tänzer ein erotisches Begehren gegenüber Lady Gaga aus, tanzen eng mit ihr und fassen sie dabei immer wieder an.

Bemerkenswert ist hier die sehr unterschiedliche Darstellung Lady Gagas: Während sie in einem Teil des Videos sich räkelnd zeigt, dabei die Augen aufreizend aufschlägt und fast schon zerbrechlich wirkt, tritt sie in den anderen Szenen aggressiv und bestimmend auf und steht sehr selbstbewusst im Mittelpunkt des Geschehens, beispielsweise ‚spielt‘ sie auffordernd mit dem *Disco Stick*. Auch die Szenen mit den PolizistInnen zeigen sie sehr fordernd, die erotische Annäherung geht von ihr aus.

Die Bekleidung Lady Gagas wechselt entsprechend der Szenen. Während sie in den klassisch-erotisch anmutenden Sequenzen nahezu nackt zu sein scheint und lediglich mit Glitzersteinen bedeckt wird, trägt sie in den anderen Szenen kurze Bodys und Lederjacke. Auffällig ist, dass sie in der ersten Hälfte des Videos weiß bekleidet ist, sich aber inmitten einer Tanzszene im U-Bahn-Waggon das Outfit während einer Drehung ändert. Ab diesem Zeitpunkt trägt Lady Gaga statt eines weißen Bodys samt weißer Jacke eine schwarze Lederjacke über einem schwarz-glitzernden Slip und passt sich so optisch ihren Tänzern an, die allesamt in Jeans und Lederjacken gekleidet sind.

6.1.6 Kontext der Darstellung

Das Video zu *Love Game* kann als sehr klassisches Musikvideo bezeichnet werden. Dies liegt zum einen an der für das Genre durchschnittlichen Länge von rund dreieinhalb Minuten, zum anderen beinhaltet das Video klassische Tanz- und Performanceszenen und stellt die Interpretin in den Mittelpunkt.

6.1.7 Interpretation

Im Video zu *Love Game* bedient Lady Gaga einerseits den *male gaze*, andererseits spielt sie aber auch mit ihm. Vor allem die zuvor herausgearbeiteten Gegensätze zwischen den Hauptelementen des Videos zeigen dies deutlich: Wenn Lady Gaga sich zunächst in eindeutig verführerischer Pose filmen lässt, von unten mit großem Augenaufschlag in die Kamera blickt, sich räkelt und windet, die Beine spreizt, dann bedient sie damit Klischees heterosexueller männlicher Begierde. Sie präsentiert sich als Objekt und bietet sich an (beispielsweise durch das Spreizen der Beine). Auch ihr Blick ist bemerkenswert, denn sie

scheint mit der Kamera bzw. der zuschauenden Person zu kokettieren, schaut immer wieder zur Seite und hält einem (imaginären) Blick ihres Gegenübers nicht stand.

Im krassen Gegensatz dazu steht das andere Hauptelement des Videos, in welchem Lady Gaga als Mitglied einer Gang dargestellt wird. Diese Zugehörigkeit wird in der Szene deutlich, in der sich während einer Drehung ohne sichtbaren Schnitt ihre Kleidung ändert. Der weiße Body, dessen Farbe möglicherweise eine gewisse Unschuld symbolisieren soll, sie farblich jedoch auf jeden Fall von ihren Tänzern unterscheidet, weicht einer schwarzen Lederjacke. Im weiteren Verlauf des Videos gleicht sich ihr Outfit immer mehr dem der Männer an, bis sie schließlich in der letzten Tanzszene nahezu gleich gekleidet ist. Nun scheint Lady Gaga auch optisch voll und ganz zur Gang zu gehören. Auch wenn die Darstellung Lady Gagas nicht vollkommen in männlichen Stereotypen aufgeht – sie trägt beispielsweise weiterhin als weiblich zu definierendes Make Up - so erinnert diese äußerliche Angleichung doch an Aspekte des *drag*, denn in Kleidung und Gestus ähnelt Lady Gaga ihren männlichen Tänzern. Dadurch scheint sie sich als Frau in einer Männerdomäne zu behaupten, wird als vollwertiges Gangmitglied anerkannt und sogar verehrt. Hierbei äußert sich zum einen Lady Gagas *Girl Power* – sie gibt sich als selbstbewusste Frau und nimmt eine Machtposition innerhalb einer konsumorientierten Umgebung – verdeutlicht durch das massive, fast schon wie eine Parodie wirkende Product Placement – ein. Zum anderen kommt der von Neumann-Braun und Mikos herausgearbeitete Aspekt der Imitation männlicher Verhaltensweisen zum Tragen. Auch das Setting, welches die Autoren als „Alltagsmythos Straße“ bezeichnet haben, kommt hier zum Tragen. Zudem legt Lady Gaga einen aggressiven Gestus an den Tag, ihre Mitgliedschaft in dieser Gang und die Verhaftung durch die Polizei lässt zudem vermuten, dass auch kriminelle Machenschaften eine Rolle spielen.

Im Video sind auch Aspekte des *Do-Me-Feminismus* zu finden: Obwohl sich Lady Gaga darin als Sexobjekt präsentiert und anbietet behält sie doch die Kontrolle und Macht über die Männer. Ihre Performance mit dem *Disco Stick*, den sie selbst in Händen hält, reibt und ihren Tänzern quasi anbietet, könnte als Aneignung eines Phallus verstanden werden. Auch dadurch wird sie, als einzige Frau und eigentlich penislos, zum Mitglied der Gruppe, denn im Folgenden wird sie immer gemeinsam bzw. inmitten ihrer Tänzer gezeigt. Zudem wird sie als Objekt der Begierde für all ihre Tänzer dargestellt, ohne dass sie auf deren Berührungen eingeht. Darüber hinaus tanzt Lady Gaga am Ende des Videos die gleiche Choreographie wie ihre Tänzer, sie fasst sich dabei mehrmals in den Schritt, schaut offen in die Kamera, ihre Bewegungen sind hart und fordernd.

Dieses Fordernde wird auch durch die Lyrics des Songs ausgedrückt, in denen es um den Wunsch Lady Gagas geht, mit der angesprochenen Person Sex zu haben. Zudem schaut sie die ZuschauerInnen immer wieder direkt an, als würde sie die Person hinter dem Bild-

schirm persönlich ansprechen. Außerdem wird diese Direktheit in der Szene deutlich, in der Lady Gaga einen Polizisten in eine Kabine stößt, um dort mit ihm Sex zu haben. In diesen Szenen wirkt sie sehr entschlossen und scheint dem Gegenüber keine Wahl zu lassen. Dies ist insbesondere deshalb bemerkenswert, weil es sich bei ihrem Partner um einen Polizisten, also um ein Mitglied der staatlichen Exekutive, handelt und es eigentlich zu erwarten wäre, dass Gewalt bzw. Zwang von ihm ausgehen. Darüber hinaus handelt es sich beim Sex mit einem Polizisten bzw. Uniformierten um eine klassische Porno-Trope.

Ein sehr bemerkenswerter Aspekt des Videos ist der Schnitt innerhalb der Kusszene zwischen Lady Gaga und dem Polizisten, der plötzlich eine Frau ist. Dies könnte bedeuten, dass es Lady Gaga letztendlich egal zu sein scheint, welches Geschlecht die von ihr begehrte Person hat. Bezogen auf den *male gaze* stellt sich die Frage, ob eine Liebeszene zwischen zwei (attraktiven) Frauen diesem Blick dient oder eher mit ihm bricht. Zumindest sorgt diese Szene bei den ZuschauerInnen für Verwirrung, da sich eine sehr klassische Szenerie, eine heterosexuelle Kusszene, in eine unerwartete lesbische Kusszene wandelt. Diese Wandlung ist zudem nicht auf den ersten Blick wahrnehmbar, da sich bis auf das Geschlecht des/der PolizistIn nichts am Setting der Szene ändert.⁷⁷ Dadurch werden die ZuschauerInnen zunächst unbewusst mit *queeren* Inhalten konfrontiert, die auf die Vielfältigkeit von sexueller Begierde hinweisen.

Während Lady Gaga also in einem Teil des Videos die Erwartungen des *male gaze* erfüllt, indem sie sich als sexy Kätzchen präsentiert, kontrastiert sie diese Erscheinung im anderen Teil, wenn sie sich selbstbewusst, fordernd und den Männern ähnlich, optisch wie im Verhalten, zeigt. Dadurch positioniert sie sich auch als starke Frau, die in einer männlichen Domäne als gleichwertig anerkannt wird, zugleich verliert sie jedoch nicht ihre sexuelle Anziehung.

6.2 Telephone⁷⁸

Der Song *Telephone* stammt aus dem Jahr 2010 und ist eine musikalische Kollaboration von Lady Gaga mit der R'n'B-Sängerin Beyoncé Knowles. Das zugehörige Musikvideo hat eine Dauer von 9:31 Minuten und übersteigt die Laufzeit des eigentlichen Songs, die le-

⁷⁷ Eine ähnliche Art der Darstellung findet sich im Video zu *Judas*, in welchem das Geschlecht der TänzerInnen Lady Gagas wechselt, ohne dass dies auf den ersten Blick deutlich wird.

⁷⁸ Das zur Analyse herangezogene Video ist unter folgendem Link verfügbar:
<http://www.youtube.com/watch?v=EVBsypHzF3U&ob=av3n>, 30.01.2012

diglich 3:40 Minuten beträgt. Es wurde bei YouTube insgesamt rund 177 Millionen Mal angeklickt⁷⁹.

6.2.1 Musikalische Ebene

Der Dance-Song besteht aus von Lady Gaga gesungenen Strophen und einer Art Rap-Part, der von Beyoncé intoniert und im Song zweimal wiederholt wird. Zudem singen die beiden gemeinsam eine Art Bridge, die zum Abschlussrefrain führt. Der Song setzt im Videoclip erst nach etwa drei Minuten ein und wird in der Folge immer wieder unterbrochen bzw. wird der Grundbeat des Liedes als Hintergrundmusik in leiser Lautstärke eingeblendet. Die gesungenen Stellen des Songs werden zumeist von den Interpretinnen durch Lippenbewegungen und Tanz performt und als (Telefon-)Dialoge inszeniert. Der Song wird jedoch auch von gesprochenen bzw. untertitelten Dialogen unterbrochen.

6.2.2 Narrative Ebene

Das Musikvideo zu *Telephone* erzählt die Geschichte zweier Frauen auf der Flucht bzw. auf einem Rachefeldzug. Wie auch der Clip zu *Love Game* ist das Video wie ein Spielfilm aufgemacht, indem zu Beginn die Produktionsfirmen, der Titel des Videos, die Namen der HauptdarstellerInnen, DrehbuchautorInnen sowie des Regisseurs eingeblendet werden. Die Story beginnt in einem Frauengefängnis. Zunächst sind Bilder aus der Außenansicht zu sehen, dann Bilder einer Überwachungskamera des Gefängnisflurs. Es erfolgt ein Schnitt. Nun sieht man wie Lady Gaga, gekleidet in ein extravagantes Outfit mit enormen Schulterpolstern und tiefem Ausschnitt sowie mit einer übergroßen Sonnenbrille, von zwei Wärterinnen ins Gefängnis geführt wird. Bemerkenswert ist, dass die beiden Aufsichtspersonen weibliche Merkmale aufweisen (große Brüste, lange Haare, Make Up), aber dennoch durch den breitbeinigen Gang und die körperliche Statur sehr männlich wirken. Es liegt nahe, dass es sich hierbei um zwei Bodybuilderinnen handelt.

⁷⁹ Stand Mai 2012, dabei sind die Klickraten der beiden von LadyGagaVevo eingestellten Videos zusammengezählt worden.



(Screenshot 7 bei 0:36)

Dann erfolgt eine Kamerafahrt an den bereits belegten Zellen vorbei. Verschiedene junge, hübsche Frauen räkeln sich lasziv an den Gitterstäben, viele tragen nur sehr knappe und aufreizende Kleidung. Bemerkenswert ist, dass es sich hier ganz offensichtlich nicht um Gefängnis-Uniformen handelt, da die Kleidung der Frauen individuell ist.

Lady Gaga wird nun in eine Gefängniszelle gestoßen, die Sonnenbrille wurde ihr zuvor abgenommen. Die Aufseherinnen drehen Lady Gaga von den ZuschauerInnen weg und entkleiden sie bis auf die Strumpfhose und die Schuhe und werfen sie auf die Pritsche der Zelle und verlassen diese. Man sieht Lady Gaga hilflos auf der Pritsche liegen. Im Weggehen sagt eine Aufseherin zur anderen: „I told you she didn't have a penis“, woraufhin die zweite Aufseherin ein bedauerndes „Too bad“⁸⁰ entgegnet. Bemerkenswert hierbei ist, dass auch die Stimmen der beiden Wärterinnen sehr männlich erscheinen.

Erneut folgen Außenaufnahmen sowie das Bild einer Überwachungskamera. Diesmal wird der Gefängnishof gezeigt, in dem sich viele der Häftlinge aufhalten. Die zuvor als Wärterinnen gezeigten DarstellerInnen befinden sich nun inmitten der Häftlinge und betreiben Krafttraining. Aus einem tragbaren Kassettenspieler ertönt Musik es handelt sich um den Song *Paper Gangsta*, der ebenfalls von Lady Gaga stammt. Lady Gaga wird, an den Händen gefesselt, von einer Wärterin (ebenfalls eine Bodybuilderin) auf den Hof geführt. Sie trägt schwere Ketten um den Hals und eine Sonnenbrille, deren Gläser mit rauchenden Zigaretten beklebt sind. Zudem trägt sie eine schwarze Kluft und weiße hohe Plateauschuhe. Ihre Ankunft scheint Aufmerksamkeit zu erregen, die anderen Häftlinge heben den Blick oder umkreisen Lady Gaga misstrauisch bzw. abschätzend. Lady Gaga

⁸⁰ Dieser Dialog spielt auf die medialen Gerüchte an, Lady Gaga habe einen Penis. Von der Künstlerin selbst wurde dies nie eindeutig kommentiert.

überquert den Hof, ohne von ihren Mithäftlingen Notiz zu nehmen und lässt sich auf einer Bank nieder. Die anderen Frauen ziehen engere Kreise um sie und scheinen mit Gesten und unverständlichen Zurufen zu provozieren. Eine Frau mit kurzem Haar, Lederkleidung, Tattoos und Sonnenbrille nähert sich Lady Gaga, beobachtet sie dabei. Ihre Erscheinung könnte man als das Klischee einer *butch*-Lesbe⁸¹ bezeichnen. Sie setzt sich zu Lady Gaga, umgarnt und küsst sie schließlich. Dieser Kuss wird von Lady Gaga erwidert.



(Screenshot 8 bei 1:56)

Es erfolgt eine Sirene und die Durchsage: „Lady Gaga, you got a call!“ Die Küssenden lassen sich davon allerdings nicht beirren. Lady Gaga berührt ihr Gegenüber im Schritt und tastet sich an deren Hose entlang, zieht dann ein Mobiltelefon aus deren Tasche. Erneut wird eine Außenansicht gezeigt, gefolgt von dem Bild der Überwachungskamera. Die Handlung hat sich jedoch in einen vergitterten Aufenthaltsraum verlagert. Lady Gaga trägt nun eine Lederjacke mit Nieten, darunter lediglich Unterwäsche in der gleichen Optik, eine Sonnenbrille und hat Coca-Cola-Dosen in ihr Haar gerollt. Die Stimmung unter den Häftlingen ist aggressiv, eine Frau schlägt einer anderen ins Gesicht und erregt so die Aufmerksamkeit der anderen Gefangenen. Es bricht eine Schlägerei zwischen den beiden Frauen aus, die in der Intensität und Choreographie der Schläge an einen professionellen Wrestling-Kampf erinnert. Die außerhalb der Gitterstäbe vorbeilaufenden Wärterinnen ignorieren diesen Ausbruch der Gewalt geflissentlich. Lady Gaga steht als Beobachterin am Rande des Geschehens und kämmt sich mit einer Geste durchs Haar, die

⁸¹ Damit ist ein Stereotyp lesbischen Auftretens gemeint. Eine Typologie liefern Stephanie Kuhn und Birgit Scheuch. Sie schreiben über *butches*: „Ihre Unabhängigkeit von der gängigen Schönheitsnorm für Frauen, ihre Art, sich zu bewegen und ihre Erscheinung kennzeichnen Butches in der Öffentlichkeit als Lesben.“ (Kuhn/Scheuch 1997, 177). ‘Typisch’ seien zudem Jeans und Hemden sowie ein toughes Auftreten.

an Filmfiguren aus den 1950er-Jahren erinnert⁸². Die anderen Häftlinge feuern die Kämpfenden an, bis Eine von der am Boden liegenden Anderen ablässt und weggeht. Erneut erfolgt eine Durchsage, dass ein Anruf für Lady Gaga eingegangen sei. An dieser Stelle des Videos, nach ca. 2:50 Minuten, setzen die ersten Takte des Liedes ein. Das Münztelefon im Raum klingelt und Lady Gaga hebt mit einem eher genervten Gesichtsausdruck den Hörer ab. Ein Ohr zuhaltend singt sie die ersten Zeilen des Songs in den Hörer, die Identität des oder der Anrufenden bleibt ungeklärt. Während des Singens blickt sie zum ersten Mal offen, aber auch aggressiv in die Kamera, als würde sie mit den ZuschauerInnen sprechen. Dann wirft sie den Hörer beiseite und beginnt, ebenfalls aggressiv, zu tanzen. Dabei reckt sie immer wieder die Fäuste in Richtung der Kamera, öffnet provokant ihre Jacke und blickt die ZuschauerInnen provozierend an.



(Screenshot 9 bei 3:10)

Es erfolgt ein erneuter Szenenwechsel, diesmal auf den Gefängnisflur, der bereits zu Beginn zu sehen war. Lady Gaga trägt nur noch den zuvor beschriebenen Zweiteiler aus Leder und Nieten, zudem eine Strumpfhose. Vom Ende des Flurs aus beginnend bewegt sie sich, die Lyrics des Songs performend und dazu tanzend, der am Ende des Flurs positionierten Kamera entgegen. Aus den nebenanliegenden Zellen strömen Tänzerinnen heraus, die ebenfalls lediglich mit Lederunterwäsche bekleidet sind. Sie nutzen die Gitterstäbe des Gefängnisses, um sich daran zu räkeln. Bemerkenswert ist, dass Lady Gaga selbst einen sogenannten G-String-Tanga trägt, die Tänzerinnen jedoch mit Slips bekleidet sind. Im weiteren Verlauf tanzen Lady Gaga und ihre Tänzerinnen zu einer Choreo-

⁸² Man denke hierbei an Figuren wie Danny Zuko (John Travolta) in *Grease* oder James Dean in seinen verschiedenen Rollen. Die Handbewegung, mit der das Haar zurückgestrichen wird, erscheint für diese Art der Darstellung jugendlicher Rebellion typisch.

graphie. Diese wirkt zum einen durch die Kleidung der Tänzerinnen sexualisiert, zudem streicht sich Lady Gaga auf eine als lasziv zu bezeichnende Art und Weise durchs Haar. Zum anderen erfolgt auch hier der direkte, fordernde Blick in die Kamera oder ein Ausbrechen aus der Choreographie, das einem Faustschlag gleicht. Bemerkenswert ist hierbei, dass immer wieder nur einzelne Körperteile der Tanzenden gefilmt werden, so zum Beispiel der Rumpf inklusive der Brüste oder der Schritt, aber auch die Füße.

Die nächste Sequenz zeigt eine schnell geschnittene Montage von Lady Gaga, die lediglich in gelbes Polizei-Absperrband gewickelt ist und darin posiert. Beispielsweise liegt sie, die Beine leicht gespreizt, auf der Pritsche ihrer Gefängniszelle. In dieser Szene holt Lady Gaga das zuvor entwendete Mobiltelefon hervor, auf dem Display ist neben einer offensichtlichen Produktplatzierung des Providers, eine Textnachricht zu sehen: „Thanks for bailing me out Sista!“. Es folgen weitere schnelle Schnitte, in denen man Lady Gaga wieder posierend oder tanzend sieht, die Posen sind erneut aufreizend. Immer wieder macht Lady Gaga mit ihren Fingern eine Art Telefonhörer-Geste.



(Screenshot 10 bei 4:20)

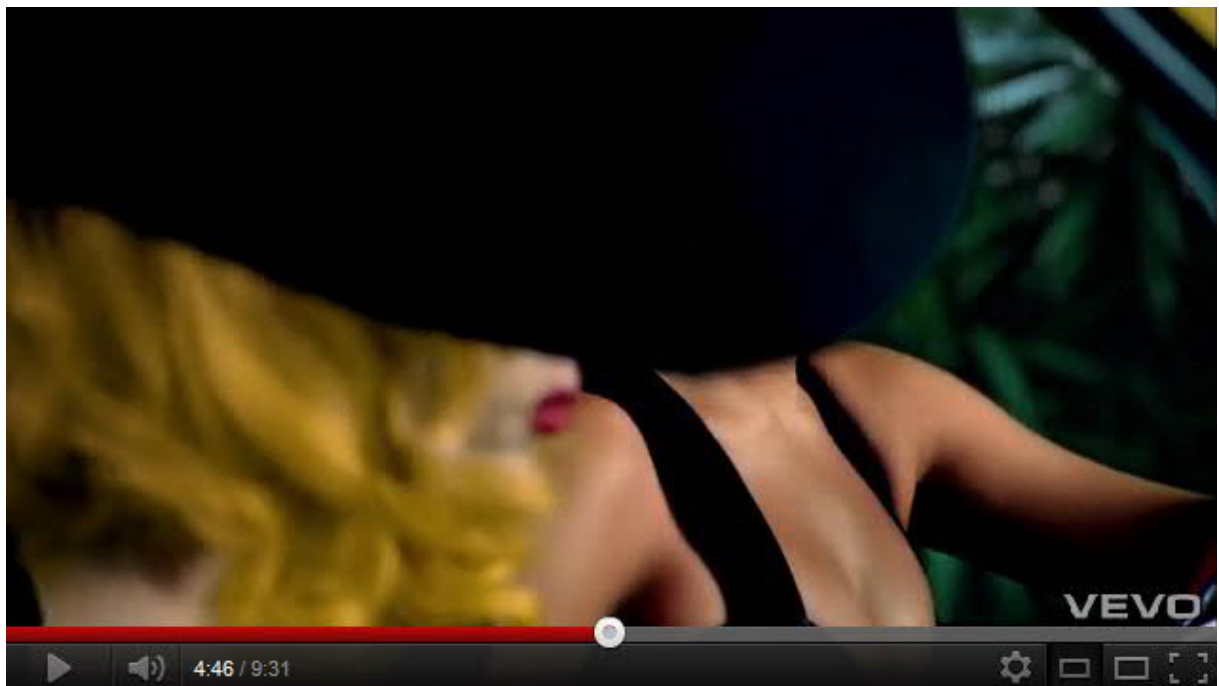
Die folgende Szene zeigt die Entlassung Lady Gagas, im Hintergrund sagt eine Frauenstimme: „It's your lucky day, some idiot bailed you out“, ein Gittertor wird geöffnet und Lady Gaga geht an einer uniformierten Wächterin vorbei, die am Schreibtisch vor einem Laptop sitzt. Die Musik blendet an dieser Stelle langsam aus. Lady Gaga trägt einen übergroßen eckigen Hut, einen schwarzen, engen Bleistiftrock mit weißem Oberteil und Bolero, dazu Handschuhe, die lediglich die Finger bedecken und eine runde Sonnenbrille. Kurz vorm Verlassen des Gebäudes macht sie einen überraschenden Tanzschritt⁸³ und

⁸³ Dieser erinnert an Schritte von Michael Jackson.

eine Fingerbewegung, die das OK-Zeichen darstellt und in einigen folgenden Szenen noch wiederholt wird. Nachdem sie Lady Gaga entlassen hat, setzt sich die Wärterin erneut an ihren Laptop, auf dem eine Dating-Seite aufgerufen wurde.

Lady Gaga verlässt das Gefängnis, vor dem Tor steht ein gelber SUV-Wagen mit pinker „Pussy Wagon“ Aufschrift.⁸⁴ Lady Gaga steigt in den Wagen ein, nachdem ihr eine weitere Wärterin zugerufen hat: „You’ll be back, honey!“

Es folgt ein harter Schnitt, für eine Sekunde ist der Bildschirm geschwärzt. Dann beugt sich Lady Gaga, nun im Auto auf dem Beifahrersitz sitzend, langsam nach hinten und legt den Blick der ZuschauerInnen auf Beyoncé frei, die am Steuer des Wagens sitzt und von der zunächst nur das tiefe Dekolleté zu sehen ist.



(Screenshot 11 bei 4:46)

Nachdem Beyoncé ganz zu sehen ist, sagt sie zu Lady Gaga „You’ve been a very bad girl, a very very bad bad girl, Gaga!“ und beißt in ein in Zellophan eingepacktes Sandwich. Lady Gaga nimmt daraufhin ihre Sonnenbrille ab und beißt ebenfalls in das Sandwich, welches ihr von Beyoncé an den Mund gehalten wird. Dabei schaut Lady Gaga Beyoncé in die Augen, bevor ihr das Sandwich wieder energisch entrissen wird. Lady Gaga kaut genießerisch und sagt dann „Hmmm, Honeybee“, während Beyoncé die Reste des Sandwiches inklusive der Verpackung zerknüllt und auf die Straße wirft. Sie lässt das Auto mit aufheulendem Motor und quietschenden Reifen starten und fährt auf einer Wüstenstraße davon.

Im Auto sitzend sprechen Beyoncé und Lady Gaga folgenden Dialog:

⁸⁴ Der *Pussy Wagon* stammt aus dem Film-Zweiteiler *Kill Bill* von Quentin Tarantino, in diesem Wagen gelingt der *Braut*, gespielt von Uma Thurman, die Flucht aus einem Krankenhaus, in welchem sie im Koma liegend von einem Pfleger, dem Besitzer des *Pussy Wagon*, vergewaltigt wurde.

Lady Gaga: „Sure you wanna do this, honeybee?“

Beyoncé: „What do you mean, am I sure?“

Lady Gaga: „You know what they say: Once you kill a cow, you've got to make a burger.“

Beyoncé: „You know Gaga, trust is like a mirror, you can fix it if its broke...“

Lady Gaga: „... but you can still see the cracks in that motherfucking reflection.“

Während dieses Dialogs schauen die Protagonistinnen abwechselnd geradeaus auf die Straße oder ihre Dialogpartnerin von der Seite an. Danach erfolgt eine Radioansage, die den Song *Telephone* ankündigt, Beyoncé's Part des Liedes erfolgt und die Musik setzt wieder ein. Während Beyoncé performt und posiert, schießt Lady Gaga mit einer Sofortbildkamera Fotos von ihr, die Marke der Kamera wird in einer Kameraeinstellung deutlich eingeblendet. Eines der geschossenen Fotos landet dabei auf der Straße.

Nach dem Gesangspart von Beyoncé blendet die Musik erneut aus bzw. spielt nur im Hintergrund und ohne Gesang. Der *Pussy Wagon* hält vor einem Diner, welches Beyoncé daraufhin in einem gelben engen Kleid samt Hut und Sonnenbrille betritt. Sie setzt sich zu einem Mann in ein *Séparée*, der folgende Dialog wird nur durch gelb-pinke Untertitel eingeblendet und nicht gesprochen, es sind auch keine Lippenbewegungen zu sehen.

Beyoncé: „Hi Honey.“

Mann: „Where have you been, B#?/7&?“

Es folgt erneut eine Kameraeinstellung auf Beyoncé's Dekolleté, diese seufzt hörbar. Der Mann verlässt danach das *Séparée*, um eine Bestellung zu tätigen und legt sich dabei mit einem anderen Gast des Diners an und wird handgreiflich. Die Worte „What the F**k is your problem?“ werden eingeblendet. In der Zwischenzeit schüttet Beyoncé eine blaue Flüssigkeit in den Kaffee des Mannes; durch die Einblendung eines Totenkopfes wird verdeutlicht, dass es sich hierbei um Gift handelt. Der Mann kommt zurück zum *Séparée*, auf dem Weg dorthin schlägt er einem weiblichen Gast auf deren Gesäß, die Reaktion der Frau wird mit asiatischen Schriftzeichen untertitelt, ihre Mimik zeigt Empörung. Der Mann lässt sich auf die Sitzbank fallen, wobei er Beyoncé nicht aus den Augen lässt. Er schlürft seinen Kaffee, während sie ihn dabei beobachtet und die Lippen zu einem leichten Lächeln verzieht. Nachdem er den Kaffee getrunken hat, beginnt der Mann zu husten. In diesem Moment werden mehrere Bilder von Lady Gaga eingeblendet, die sich in einer Küche befindet und einen Telefonhörer in Händen hält. Auf dem Kopf trägt sie eine Art blauen Hut, der sich aus Telefondrehscheiben und -hörern zusammensetzt. Außerdem trägt sie ein nahezu durchsichtiges Oberteil, ihre Brustwarzen sind jedoch abgeklebt, sowie eine Schürze. Die Musik setzt wieder ein und Lady Gagas Bridge folgt. Um sie herum tanzen Männer in weißer Kleidung und mit Kochmützen, halten sie sich Lebensmittel wie Baguettes oder Salatköpfe ans Ohr und imitieren damit ebenfalls Telefonhörer. Die Männer tragen Augen-Make-Up sowie Lippenstift. Die Worte „Let's make a Sandwich“ werden

eingebildet und Lady Gaga macht sich daran, Brote zu belegen. Währenddessen und danach sieht man sie und ihre Tänzer, immer noch in der Küche, tanzend. Dabei imitieren die Tanzenden das Belegen von Sandwiches, zudem macht Lady Gaga sehr deutliche Beißbewegungen mit ihrem Mund und posiert dann auch mit einem Sandwich, in das sie am Ende genüsslich beißt.



(Screenshot 11 bei 6:19)

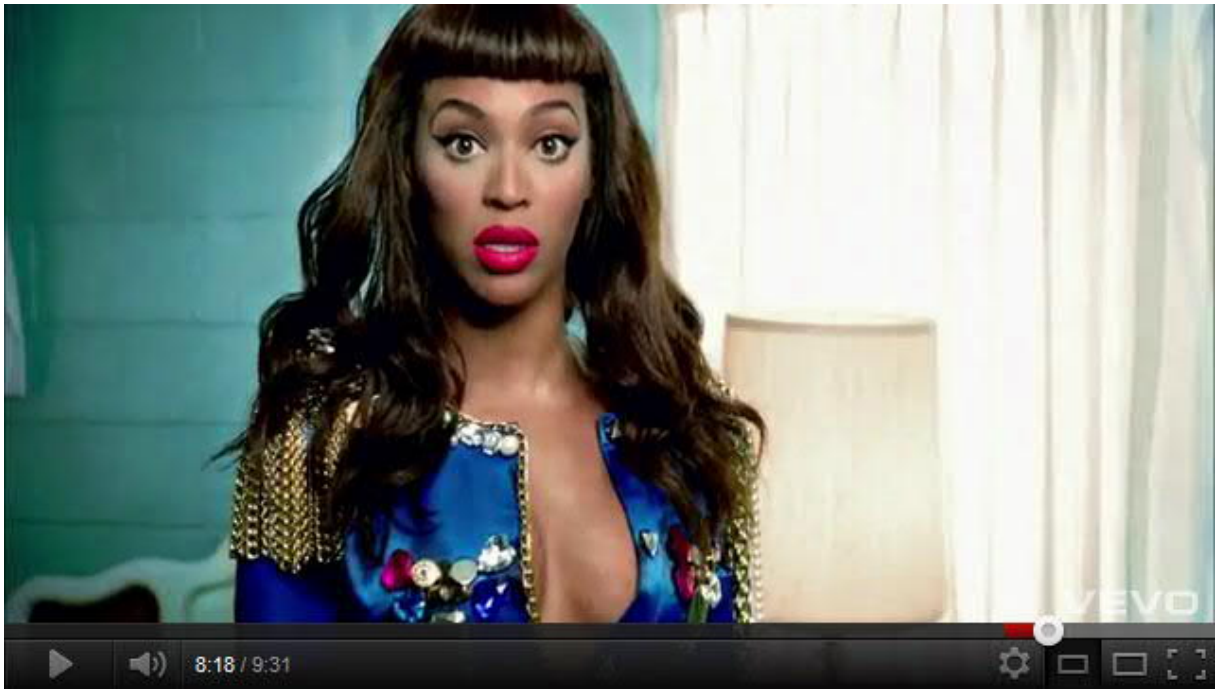
Bei der nun folgenden Liedpassage handelt es sich auf der Ebene des Textes um eine Art Dialog zwischen Beyoncé und Lady Gaga. Daher sieht man nach einem Schnitt Beyoncé auf einem Bett sitzen und ebenfalls in einen Telefonhörer singen. Dabei posiert sie, auch stehend und ohne Telefonhörer. Es folgt eine Tanzszene Beyoncé. Dabei trägt sie eine blaue Jacke mit Schulteraufsätzen, die an eine Uniformjacke erinnert, sowie Hotpants. Die Szenen wechseln sich zwischen der Darstellung Lady Gagas in der Küche sowie dem Zimmer von Beyoncé ab.

Nach diesem Part wird die Musik wieder abgeblendet und die Story im Diner wird fortgesetzt. Der von Beyoncé vergiftete Mann hustet immer stärker, erneut wird parallel das Bild von Lady Gaga eingeblendet. Durch einen auf dem Bildschirm erscheinenden Totenkopf erfolgt die Überblende zur nächsten Szene. Hier wird Lady Gaga gezeigt, wie sie eine Gifflasche in Händen hält, im Hintergrund werden Applaus und Jubel eingeblendet. Man sieht, wie Lady Gaga das Gift in ein anderes Behältnis umfüllt, dann wird eine Grafik namens „Cook'n'Kill Recipes“ eingeblendet, die ein Rezept für Gift beschreibt. Währenddessen sieht man, wie Lady Gaga mit verschiedenen Pulvern servierfertiges Essen vergiftet. Am Ende dieser Szene posiert sie erneut mit einem Giftbehältnis.

Es erfolgt erneut ein Übergang mittels, diesmal ausblendendem, Totenkopf. Nun sieht man Lady Gaga, bekleidet mit einem nahezu durchsichtigen Kunststoff-Dress sowie einer Art Kochmütze und einem Telefonhörer aus Haar vor dem linken Auge, wie sie im Diner das Essen serviert. Sie bringt auch Beyoncé und dem Mann in ihrem Séparée etwas zu essen. Als Beyoncé zum Honig greifen möchte, entreißt der Mann ihr die Kanne und übergießt erst einmal das eigene Essen mit Honig. Währenddessen steht Lady Gaga in einer Pose neben dem Tisch und schaut über die anderen Personen hinweg. Der Mann schlingt das Essen nun herunter, während Beyoncé ihn dabei beobachtet und nichts isst. Sein Husten wird dabei immer stärker, zudem sind die Ess- und Schlinggeräusche sehr deutlich zu hören. Auch während der Mann sich an die Kehle greift und zu ersticken droht, bleibt Lady Gaga ungerührt neben dem Tisch stehen. Schließlich bricht der Mann tot zusammen, der Kopf sinkt auf den vor ihm stehenden Teller. Es ertönt ein Glockenschlag. Beyoncé wendet den Blick zur Kamera und sagt: „I knew you'll take all my honey, you selfish motherfucker!“. Aufgrund des Schimpfwortes, welches im Video zensiert wurde, hält Beyoncé sich in einer übertriebenen und ironischen Geste die Hand vor den Mund. Ihre Fingernägel sind mit der amerikanischen Flagge bemalt.

Im Folgenden sehen und hören die ZuschauerInnen, wie andere Gäste im Diner ihr Essen verzehren. Gleichzeitig sieht man Lady Gaga eingeblendet, die in Untertiteln auf Deutsch einen Countdown zählt und dabei erneut das OK-Zeichen mit den Fingern formt. Die Gäste fangen ebenfalls alle an zu husten und brechen tot zusammen, währenddessen setzt sich Beyoncé erneut ihre Sonnenbrille auf. Nun hält sich auch Lady Gaga die Hand vor den Mund, als habe sie einen Fehler gemacht.

Es folgt eine Tanz- und Performanceszene im Diner, die toten Gäste befinden sich noch auf ihren Plätzen. Lady Gaga und Beyoncé sind in den Farben der amerikanischen Flagge gekleidet. Um sie herum befinden sich männliche und weibliche TänzerInnen, die überwiegend in Jeans und Stiefel gekleidet sind. Die Choreographie wirkt aggressiv, die Tanzschritte sind schnell und hart ausgeführt, der Tod der Diner-Gäste durch Ersticken sowie das OK-Zeichen werden hier durch Handbewegungen beim Tanzen wieder aufgegriffen. Immer wieder werden die toten Gesichter der Gäste eingeblendet. Auch die Szene, in der Beyoncé alleine vor dem Bett tanzt, wird erneut eingeblendet. Ihre Bewegungen werden durch schnelleres bzw. wiederholtes Abspielen verzerrt und wirken dadurch übertrieben und albern. Dieser Eindruck wird auch durch ihren Gesichtsausdruck unterstützt.



(Screenshot 12 bei 8:18)

Anschließend sieht man den *Pussy Wagon* mit quietschenden Reifen davonfahren. Gleichzeitig tanzt und posiert Lady Gaga in einem engen Ganzkörper-Anzug in Leoparden-Optik vor dem abgestellten *Pussy Wagon*. Diese Szenen werden immer wieder nebeneinander geschnitten oder übereinander geblendet. Auch hier wirken die Tanzbewegungen Lady Gagas bisweilen übertrieben, aggressiv oder werden durch Stop-Motion überzogen.

Die ZuschauerInnen sehen einen Nachrichten-Beitrag, in dem über den Massenmord im Diner berichtet wird: Beyoncé und Lady Gaga werden polizeilich gesucht. Gleichzeitig wird auch der fahrende *Pussy Wagon* eingeblendet. Im Hintergrund hört man neben der Musik auch Polizeisirenen. Lady Gaga und Beyoncé posieren und tanzen in langen, wallenden Kleidern mit Hüten und Schleier vor dem erneut abgestellten *Pussy Wagon*. Erneut macht Lady Gaga das OK-Zeichen mit ihren Fingern. Wieder im fahrenden Auto sitzend folgt dann ein abschließender Dialog zwischen den Protagonistinnen:

Lady Gaga: „We did it, honeybee. Now let's go far far away from here.“

Beyoncé: “You promise we'll never come back?”

Lady Gaga: “I promise!”

Dann greifen die beiden Frauen einander an den Händen, die Kamera fängt diese Geste vom Rücksitz des Autos aus ein.



(Screenshot 13 bei 9:15)

Es folgt eine Überblende mit einem Herzen, dann sieht man den *Pussy Wagon* davon fahren, gleichzeitig sind die Worte „To be continued...“ eingeblendet. Man hört immer noch Polizeisirenen sowie einen Helikopter, dessen Schatten man bereits auf der Straße erkennen kann. Es erfolgt eine Ausblende, die das Weiblichkeits-Symbol zeigt. Zuletzt sehen die ZuschauerInnen den Abspann des Videos mit sämtlichen Credits rückwärts und in schneller Geschwindigkeit. Im Video auftauchende bzw. mit dem gezeigten Inhalt verbundene Symbole erscheinen, darunter ein Totenkopf, eine Pistole, ein Weiblichkeits-Symbol, eine Wählscheibe und ein Herz.

6.2.3 Textliche Ebene

*Telephone (Auszug)*⁸⁵

*Hello, hello, baby
 You called, I can't hear a thing
 I have got no service
 In the club, you see, see
 Wha-wha-what did you say?
 Oh, you're breaking up on me
 Sorry, I cannot hear you,
 I'm kinda busy
 (...)
 Stop callin', stop callin'
 I don't wanna think any more
 I left my head and heart on the dance floor
 Stop callin', stop callin'
 I don't wanna talk anymore
 It's got my head and my heart on the dance floor
 (...)
 Boy, the way you blowin' up my phone*

⁸⁵ Entnommen von <http://www.lyrics.com/telephone-lyrics-lady-gaga.html>, 27.01.2012.

*Won't make me leave no faster
Put my coat on faster
Leave my girls no faster
I shoulda left my phone at home
'Cause this is a disaster
Callin' like a collector
Sorry, I cannot answer

Not that I don't like you
I'm just at a party
And I am sick and tired
Of my phone ringin'
Sometimes I feel like
I live in Grand Central Station
Tonight I'm not takin' no calls
'Cause I'll be dancin'
(...)*

Im Text geht es um die Ich-Erzählerin, die von ihrem/ihrer (Noch)-PartnerIn beständig angerufen wird und diese Anrufe nicht entgegennimmt, weil sie lieber mit ihren Freundinnen in einem Club tanzen möchte. Nicht ganz deutlich wird, ob sie die Anrufe nicht annimmt, weil sie das Ende der Beziehung nicht akzeptieren oder realisieren möchte („*Wha-wha-what did you say? Oh, you're breaking up on me*“) oder ob sie die Freundinnen der Beziehung ohnehin voranstellt und sie das Schlussmachen des Partners gar nicht interessiert.

Auf den ersten Blick haben das Video und der zugehörige Song keine Parallelen, da der Inhalt des Songs nicht so offensichtlich verfilmt wurde, wie man es im Vorfeld annehmen könnte. Jedoch kann man die Hinwendung zu den Freundinnen und die Abkehr vom Partner in der Verbündung von Beyoncé und Lady Gaga und dem Mord an Beyoncé's mutmaßlichem Partner wiederfinden. Das Motiv des Telefons wird im Video wiederholt auf unterschiedliche Weise aufgegriffen, so beispielsweise als Haar- und Kopfschmuck, aber auch als Accessoire der TänzerInnen sowie im tatsächlichen Gebrauch zur Kommunikation zwischen den Protagonistinnen. Auch kommt die Aggression und Ablehnung der Person, die im Text beständig anruft, während der im Video geführten Telefonate zum Vorschein, da sowohl Lady Gaga als auch Beyoncé in aggressiven Posen gezeigt werden, wenn sie (mit einer unbekannten Person) telefonieren.

6.2.4 Figuren

Lady Gaga und Beyoncé sind die beiden Protagonistinnen im Videoclip und spielen sich dabei selbst. Sie werden gleichermaßen erotisch-anziehend (Lady Gaga beispielsweise in Unterwäsche, Beyoncé mit sehr tiefem Dekolleté, das fokussiert wird) wie aggressiv und gefährlich (Tanzstil, Giftmord) dargestellt. Jedoch muss angemerkt werden, dass vor allem die optische Darstellung Lady Gagas nicht konsistent einer 'Rolle' zugeordnet werden kann, da sie beispielsweise im Gefängnis in Lederjacke und aggressiver Pose gezeigt

wird, bei der Entlassung jedoch ein sehr elegantes Kleid samt Hut trägt. Zudem weisen ihre Outfits sehr exzentrische Elemente auf, beispielsweise die Sonnenbrille aus Zigaretten oder die ins Haar gerollten Cola-Dosen, die keinen offensichtlichen Zweck erfüllen. Beyoncé's Darstellung bezüglich ihres Aussehens ist konsistenter: Sie trägt stets sehr feminine Kleidung mit tiefem Ausschnitt, ihre Augen sind vom Make Up betont und werden auch immer wieder von der Kamera eingefangen. Ihre Optik wirkt an keiner Stelle so exzentrisch wie die Lady Gagas.

Als weiterer Darsteller wird Tyrese Gibson als „Boyfriend“ genannt. Hierbei handelt es sich um den Mann, der von Beyoncé vergiftet wird. Dieser tritt sehr machohaft und sexistisch auf, zudem bezeichnet er Beyoncé als „Bitch“, also als Schlampe. Sein Gang und sein Platzhirsch-Verhalten sind klischeehaft männlich, seine Blicke Beyoncé gegenüber können als abwertend oder verachtend bezeichnet werden. Im Kontrast dazu steht Beyoncé, die, obwohl sie eine Tötungsabsicht hegt, ihr Gegenüber anlächelt und als „Honey“ bezeichnet.

Des Weiteren sind die beiden bereits beschriebenen Wärterinnen des Gefängnisses bemerkenswert. Diese sind offensichtlich Bodybuilderinnen und weisen zwar eindeutig als weiblich zu bezeichnende Merkmale auf (durch Push-Up-BH betonte Brüste, starkes Make Up mit Lippenstift und Damen-Frisur), wirken hinsichtlich ihrer Stimmen und des Ganges jedoch auch männlich.

6.2.5 Machart des Clips

Der Clip bedient sich Elementen des Spielfilms, dies implizieren nicht nur die Einblendungen zu Beginn sowie der Abspann, auch die Narration sowie die eingestreuten Dialoge erinnern an einen Spielfilm. Zudem ist er als Fortsetzung zum Video *Paparazzi* zu verstehen, an dessen Ende Lady Gaga ihren Liebhaber umbrachte und sich via Telefon selbst anzeigte. Aufgrund der Fluchtszene lässt sich der Clip als Hommage an einen Roadmovie bezeichnen. Jedoch sind auch immer wieder genretypische Szenen zu sehen, in denen sowohl tänzerisch als auch durch Lippenbewegungen performt wird. Bemerkenswert ist zudem das Farbschema des Films, welches als zweigeteilt bezeichnet werden kann. Während die Gefängnis-Szenen von kaltem Licht und eher düsteren Farben dominiert werden, streuen sich ab der Entlassung immer wieder bunte Elemente ein, so zum Beispiel der schreiend bunte *Pussy Wagon*, aber auch die farbintensiven Outfits der Protagonistinnen. Am Ende erfolgt das Überblenden der Szenen mithilfe eines Zooms, dessen 'Rahmen' die Form verschiedener, für das Video wichtiger Symbole hat, beispielsweise ein Totenkopf, ein Herz oder das Weiblichkeitszeichen.



(Screenshot 14 bei 9:16)

Außerdem ist das Video, ebenso wie *Love Game*, voller *Product Placements*, beispielsweise zeigt die Kamera sehr deutlich die Markennamen eines Fast Food Herstellers, einer Dating-Website, einer Firma, die Sofortbild-Kameras herstellt, eines Softdrink-Herstellers sowie eines Handy-Anbieters. Die langen Kameraeinstellungen verursachen den Eindruck, als sei gar nicht erst versucht worden, die unterschwellige Werbung subtil im Video unterzubringen.

6.2.6 Kontext der Darstellung

Telephone ist als Fortführung des Videos *Paparazzi* zu verstehen, in welchem Lady Gaga ihren Liebhaber umbringt, sich dafür letztlich bei der Polizei telefonisch selbst anzeigt und am Ende verhaftet wird. Anhaltspunkt hierfür ist beispielsweise die Sonnenbrille, die Beyoncé im Diner trägt, als sie ihren Partner vergiftet. Die gleiche Brille trägt Lady Gaga in der Szene, in der sie ihrem Liebhaber Gift in den Drink kippt.⁸⁶

⁸⁶ Dies wird beispielsweise im Blog <http://vigilantcitizen.com/musicbusiness/the-hidden-meaning-of-lady-gagas-telephone/> behauptet, 27.01.2012.



(Ausschnitt aus *Telephone*, Screenshot 15 bei 7:37)



(Ausschnitt aus *Paparazzi*, Screenshot 16 bei 5:43)⁸⁷

Der Videoclip nimmt Anleihen bei verschiedenen Werken der Film- und Musikgeschichte. Zum einen ist der *Pussy Wagon* ein sehr deutliches Zitat aus dem Zweiteiler *Kill Bill* von Quentin Tarantino, in dem es um den Rachefeldzug einer Frau geht, der während ihrer Trauzeremonie von Auftragskillern in den Kopf geschossen wurde und die daraufhin ihr ungeborenes Baby verlor. Außerdem sind die für die Einblendungen verwendeten Schriftarten an den Stil der Tarantino-Filme angelehnt bzw. direkt davon übernommen worden.

⁸⁷ Das Video ist beispielsweise hier verfügbar: http://www.youtube.com/watch?v=d2smz_1L2_0&ob=av3e, 30.01.2012.

Starke Frauen sind ohnehin ein von Tarantino häufig bearbeitetes Thema; ein weiteres Beispiel ist der Film *Death Proof*, in welchem eine Gruppe Frauen einen rachsüchtigen Stuntfahrer zur Strecke bringt. Die Szene im Diner, in der alle Gäste umgebracht werden, erinnert zudem entfernt an Szenen aus dem Film *Pulp Fiction*, ebenfalls von Quentin Tarantino. Zudem kann das Video zu *Telephone* als Hommage an den Kinofilm *Thelma & Louise* von Ridley Scott verstanden werden. In diesem Film verbünden sich die von Geena Davis und Susan Sarandon gespielten Frauen, begehen einen Mord an einem übergriffigen Mann und müssen schließlich vor der Polizei flüchten. Die Story von *Telephone* spielt, wie *Thelma & Louise*, in einer Wüstengegend. Zudem verbünden sich auch Lady Gaga und Beyoncé gegen ihre(n) Liebhaber, bringen diesen um und müssen am Ende vor der Polizei flüchten. Videoclip und Film haben zudem gemein, dass der Ausgang der Geschichte ungewiss ist.

Darüber hinaus erinnern einige Aspekte des Videos an den Clip *What it feels like for a girl*⁸⁸ von Madonna. Martina Schuegraf und Sandra Smykalla bezeichnen in ihrer eigenen Analyse des Clips die Machart dieses Videos ebenfalls als Kurzfilm, der eine stringente Geschichte erzählt. In diesem Video ist Madonna mit einer alten Dame in einem Auto unterwegs, welches zumindest von der Farbe her an den *Pussy Wagon* erinnert und gleichzeitig die Worte „pussy“ und „cat“ als Kennzeichen trägt, und befindet sich auf einer Art Feldzug gegen 'die' Männer (vgl. Schuegraf/Smykalla 2010, 173).

Die Szene, in der Lady Gaga sich in einem wortwörtlichen Catsuit an einem Auto räkelt, erinnert an das Video *That don't impress me much*⁸⁹ von Shania Twain. In beiden Videos tragen die Interpretinnen Leoprint in einer Wüstenumgebung und posieren vor Autos.

⁸⁸ Das Video ist beispielsweise hier verfügbar: <http://www.youtube.com/watch?v=HttJdIeiI-E&ob=av3n>, 01.02.2012

⁸⁹ Das Video ist beispielsweise hier verfügbar: <http://www.youtube.com/watch?v=mqFLXayD6e8>, 31.01.2012.



(Ausschnitt aus *Telephone*, Screenshot 17 bei 8:41)



(Ausschnitt aus *That don't impress me much*, Screenshot 18 bei 0:13)

Außerdem muss der Anfangsdialog zwischen den beiden Gefängniswärterinnen erwähnt werden; dieser spielt auf das in den Medien oftmals diskutierte Gerücht an, Lady Gaga habe einen Penis. Damit kommentiert Lady Gaga auf ironische Art und Weise diese Gerüchte, die sie auf anderem Wege stets ignoriert hatte.

Zuletzt sei noch angemerkt, dass es sich bei Jonas Åkerlund, dem Regisseur des Videos, um ein ehemaliges Mitglied der Metalband Bathory handelt⁹⁰. Viele Anspielungen auf seine musikalische Vergangenheit finden sich in jenen Szenen, in denen weibliche Häftlinge

⁹⁰ Siehe auch hier. http://de.wikipedia.org/wiki/Jonas_%C3%85kerlund, 10.04.2012.

in Lederkleidung dargestellt werden. Diese sind mit Aufnähern diverser Metalbands versehen.

6.2.7 Interpretation

Das Video zu *Telephone* stellt sehr eindrücklich eine Form von *female friendship* und *solidarity* bzw. *Girl Power* dar. Auch Sampling im Sinne des Popfeminismus ist in *Telephone* nur allzu offensichtlich: Die bereits beschriebenen Zitate aus Tarantino-Filmen wie *Kill Bill*, aber auch *Thelma & Louise* stellen eine sehr deutliche Hommage an Filme mit starken Frauencharakteren dar, die im Video von Lady Gaga und Beyoncé verkörpert werden.

Die beiden Protagonistinnen verbünden sich dabei gegen ihre ehemaligen Liebhaber und die Staatsgewalt und stehen der jeweils Anderen bei, beispielsweise indem Beyoncé für Lady Gaga die erforderliche Kautions hinterlegt. Die Verbundenheit der beiden Frauen wird in den Dialogen deutlich, in denen Lady Gaga Beyoncé beispielsweise liebevoll als „Honeybee“ bezeichnet. Zugleich enthält die Szene, in der Lady Gaga von Beyónces Sandwich abbeißt, eine gewisse, wenn auch ironisierte, erotische Spannung. Jedoch werden die beiden Protagonistinnen im Video nicht explizit als (potentielle) Liebhaberinnen dargestellt.

Sowohl Lady Gaga als auch Beyoncé stehen für ihre Weiblichkeit ein, was vor allem in der Darstellung von Beyoncé deutlich wird, bei der die Kameras auf deren Dekolleté sowie die Augen bzw. das Gesicht fokussiert. Allerdings wirkt gerade der Zoom auf die Brust Beyónces als erster Blick der ZuschauerInnen auf den von ihr dargestellten Charakter übertrieben. Auch ihr Outfit sowie ihr Make Up scheinen stereotypen Vorstellungen von weiblicher Sexiness zu folgen. Bei Lady Gaga hingegen kommen auch Aspekte von *camp* zum Tragen. Ihre Outfits scheinen in vielen Szenen übertrieben und unpassend, so zum Beispiel der monströse Hut bei ihrer Entlassung, aber auch das halbtransparente Outfit mit absurd hohen Plateau-Absätzen während der Mordszene. Diese Darstellungen sind jedoch, wie bereits dargestellt, nichts Ungewöhnliches im Kontext der Performance Lady Gagas, unterstreichen sie doch ihre Identitätswechsel – sie wird zum einen als mondäne Dame, aber eben auch als harte Gefängnisinsassin dargestellt – und somit ihren Variantenreichtum.

Im Video spielen Lady Gaga und Beyoncé zudem auf verschiedene Art und Weise mit dem *male gaze*. Zunächst handelt es sich beim gezeigten Frauengefängnis um ein überzeichnetes Klischee, welches an *Exploitation*-Filme erinnert. Die inhaftierten Frauen sind alle leicht bekleidet und gut aussehend, reiben sich an den Gitterstäben des Gefängnisses. Diese sehr weibliche und erotische Darstellung steht im Kontrast zu den Gewaltszenen, die in der Folge gezeigt werden. Der Kampf zwischen zwei der Häftlinge wirkt wie

der zweier professioneller Wrestling-Kämpferinnen⁹¹. Der gezeigte Kampf widerspricht in seiner Darstellung dem Klischee, wonach Frauen sich lediglich gegenseitig an den Haaren ziehen und sich kratzen, wenn sie miteinander kämpfen. Auch Lady Gaga wird sehr aggressiv dargestellt, wenn sie, mit einer Lederjacke bekleidet, mit aggressivem, wütendem Blick in die Kamera singt und dabei Kampfbewegungen mit den Händen vollführt. Hierbei imitiert sie ganz offensichtlich als männlich konnotierte Verhaltensweisen und bricht so die Erwartungen an eine junge, zierliche Frau auf.

Auch die Kuss-Szene zwischen Lady Gaga und einer Frau, die ganz offensichtlich als *butch* bezeichnet werden kann, widerspricht der männlichen Erwartung an eine Erotik-Szene zwischen Frauen, wie sie häufig in für heterosexuelle Männer produzierten Erotik-Filmen bzw. Pornos zu finden sind und stellt zugleich *queere* Sexualität dar. Anstatt dass sich zwei sehr weibliche Frauen gegenseitig begehren, ist es in *Telephone* eine Frau mit eher männlichen Zügen und Attributen, die Lady Gaga, die zentrale Figur und Objekt der Begierde, küssen darf. Man könnte sogar sagen, dass diese lesbische Kuss-Szene die klassischen Erwartungen an die Ästhetik weiblicher Erotik im Film *queert* und lesbische Erotik auf eine Weise zeigt, die zwar durchaus dem Klischee von einer vermeintlichen 'Mann/Frau'-Verteilung in lesbischen Beziehungen entspricht, aber dennoch selten den Weg in die filmische Darstellung findet.

In dieser Szene offenbart sich auch ein vermeintlich männliches Setting – einige der gezeigten Häftlinge weisen sehr männliche Züge auf, sitzen breitbeinig, betreiben Kraftsport – in welchem Lady Gaga eine Art unbewusste Macht ausstrahlt: Sie betritt den Gefängnishof und wird von sämtlichen Mithäftlingen beäugt und gemustert. Letztlich schafft es jedoch nur die Kusspartnerin, Lady Gaga nahezukommen. Die anderen Häftlinge provozieren zwar, Lady Gaga scheint jedoch unantastbar zu sein. Mit diesem Verhalten, wie auch in der bereits angesprochenen Kampf-Szene, werden klischeehafte Verhaltensweisen weiblicher und männlicher Häftlinge vermischt und recht offensichtlich parodiert.

Viele Szenen und Kameraeinstellungen scheinen den *male gaze* ironisch zu kommentieren, beispielsweise wenn Beyoncés Dekolleté das erste ist, was die ZuschauerInnen von ihr zu sehen bekommen. Die Überzeichnung wird dann deutlich, wenn neben klassisch weiblichen Attributen wie Brüsten oder Gesäßen auch Körperteile wie Füße fokussiert werden. Darüber hinaus wird Lady Gaga in Posen gezeigt, die mit dem typischen Verständnis von weiblicher Erotik spielen, beispielsweise in der Szene, in der sie mit Polizeiabsperrband umwickelt ist oder in denen sie sich in einem Leoparden-Overall samt Mütze auf dem *Pussy Wagon* räkelt. Hierbei bewegt sie sich zwar auf eine Weise, die als klassisch sexy bezeichnet werden kann, gleichzeitig implizieren ihre bisweilen übertriebenen

⁹¹ Wrestling kann als traditionell männlicher Sport bezeichnet werden, auch wenn es durchaus auch weibliche Kämpferinnen gibt. Diese sind jedoch in der Minderzahl.

Bewegungen sowie ihre Bekleidung eine gewisse Ironie. Diese Szenen können jedenfalls nicht in einem konventionellen Sinne als sexy bezeichnet werden. Gleichzeitig offenbaren jene Szenen, in denen sie das Absperrband trägt, eine gewisse Doppeldeutigkeit: Zum einen nimmt Lady Gaga Posen ein, die auf eine sexuelle Art einladend wirken: Sie spreizt die Beine, steckt sich lasziv den Finger in den Mund. Zum anderen verbietet das Absperrband in seiner ursprünglichen Funktion das Überwinden desselben und stellt somit eine klare Grenze dar.

6.3 Alejandro⁹²

Alejandro wurde ebenfalls im Jahr 2010 veröffentlicht. Im Gegensatz zu vielen anderen Produktionen Lady Gagas handelt es sich hierbei um einen vergleichsweise 'ruhigen' Song ohne tanzbaren Beat. Das Video zum Song wurde auf YouTube rund 169,5 Millionen Mal angeklickt⁹³

6.3.1 Musikalische Ebene

Bei *Alejandro* handelt es sich um einen Midtempo-Popsong mit eher düsterem Ambiente. Das Intro besteht aus einem traurigen Geigen-Arrangement. Der eigentliche Song ist lediglich 4:34 Minuten lang und wird am Ende des Videos durch die Wiederholung des Refrains bzw. durch einen rhythmischen Beat verlängert.

6.3.2 Narrative Ebene

Der Videoclip zum Song dauert insgesamt 8:44 Minuten und übersteigt damit die eigentliche Länge des Liedes um etwa vier Minuten. Das Video beginnt mit einer großen weißen Einblendung des Wortes „GAGA“ auf schwarzem Grund. Im Hintergrund hört man eine Art Grollen. Es folgt die Einblendung eines Mannes, der bis auf eine Offiziersmütze, Netzstrumpfhosen und High Heels unbekleidet ist. Er sitzt scheinbar schlafend an einem Tisch, auf dem eine Maschinenpistole sowie ein schmutziger Aschenbecher stehen.

⁹² Das zur Analyse herangezogene Video ist unter <http://www.youtube.com/watch?v=niqrmev4mA&ob=av3n> verfügbar, 30.01.2012.

⁹³ Stand Mai 2012.



(Screenshot 19 bei 0:04)

Im Folgenden wird das Wort „Klein“⁹⁴ ebenfalls in weiß eingeblendet, dann wechselt das Bild erneut zum Soldaten. Die Kamera zoomt aus dem Bild heraus, ein weiterer Soldat kommt ins Bild, erneut wird ein Wort, diesmal „Alejandro“ eingeblendet. Die Kamerafahrt geht weiter, man sieht viele Soldaten an Tischen sitzen, einige haben die Augen geschlossen, andere starren geradeaus ins Leere. Die Kamera dreht ab und es folgen mehrere Sekunden schwarzer Bildschirm. Im Hintergrund ist weiterhin ein Rauschen und Grollen zu hören.

Dann folgt ein Schlag, ein Licht geht an. Man sieht männliche Silhouetten in starken Posen, die teilweise Gegenstände, etwa Waffen, in Händen halten. Die Männer stampfen, dieses Geräusch wird durch einen Hintergrundbeat unterstützt. Die Bewegungen wirken militärisch. Die Kamera zieht auf eine Total-Perspektive, die Silhouetten marschieren gemäß einer Choreographie in Richtung der ZuschauerInnen, manche bewegen sich in Kampfesposen. Nachdem die Männer auf die ZuschauerInnen zu- und aus dem Bild hinausmarschiert sind, setzt der stampfende Rhythmus aus und es erfolgt eine Überblendung. Lady Gaga kommt ins Bild. Sie trägt eine futuristische Kopfbedeckung mit Schläuchen, die auch ihre Augen mit einer Art zweiteiligen Augenklappe bedeckt, die am vorderen Ende aus einem Netzstoff besteht. Im Hintergrund sprühen Funken. Die Musik, ein Streicherarrangement, setzt ein. Eine erneute Überblendung zeigt ein stilisiertes Herz, welches mit Dornen umrankt und mit Nägeln gespickt ist. Es wird auf einem schwarzen Kissen getragen. Dann wird wieder Lady Gaga eingeblendet, die sich mit dem Finger über die Lippen streicht, im Hintergrund ist ein Seufzen zu hören. Nur ein Auge ist nun noch

⁹⁴ Dies ist der Name des Regisseurs Steven Klein, hierbei handelt es sich eigentlich um einen Modefotografen: www.kleinstudio.us, 30.01.2012.

von der Klappe bedeckt. Es folgt eine erneute Überblende auf einen Trauerzug, Soldaten tragen einen schwarzen Sarg mit schwarzen Blumen. Erneut sieht man Lady Gaga, wie sie sich mit einem Ausdruck von Entsetzen oder Fassungslosigkeit durchs Gesicht fährt. Erneut werden Soldaten eingeblendet, die sich teilweise nur halbbekleidet in einer Art Ruine aufhalten. Die ZuschauerInnen sehen, dass es draußen schneit. Erneut setzen Stampfen und Männergeschrei ein, während das Licht langsam abnimmt. Der bereits gezeigte Trauerzug wird von Lady Gaga selbst angeführt, die das zuvor beschriebene Herz trägt und dem Sarg vorausgeht. Es schneit und wieder ist nur die Geige zu hören.

Ein halbnackter Soldat wird eingeblendet, er schaut in die Kamera und hält eine Pistole vor sich. Er trägt einen Helm mit Kinnband, an ihm sind Schnüre befestigt, die an eine Marionette erinnern. Auch im Hintergrund sieht man Schnüre, die offenbar an der Decke befestigt sind. Man hört den Wind heulen und erneut ein Seufzen.



(Screenshot 20 bei 1:54)

Lady Gaga wird im Profil vor den Soldaten des Trauerzugs eingeblendet, sie trägt ein Trauerkostüm mit schwarzem, extravaganten Schleier, einen blonden kurzen Bob und schwarzen Lippenstift. Von der Kamera abgewandt spricht sie die ersten Worte des Songs „I know that we are young and I know that you may love me, but I just can't be with you like this anymore ... Alejandro!“ Kurzzeitig fängt die Kamera ihren Blick dann von vorne ein.

Die Kamera filmt Lady Gaga von hinten. Sie sitzt auf einer Art Thron in einer Ruine und trägt einen schwarzen Mantel mit großer Halskrause und die zuvor beschriebene schlauchartige Apparatur auf dem Kopf. In der linken Hand hält sie eine rauchende Pfeife. Sie sitzt erhöht und man sieht zu ihren Füßen eine Gruppe halbnackter Männer stehen.

Blitzartig wird ihr Gesicht eingeblendet, sie bewegt den Mund in Zeitlupe. Dann setzt die erste Strophe des Liedes ein, welches Lady Gaga durch Lippenbewegungen performt. Ihre Augen sind weiterhin bedeckt. Die Männer zu ihren Füßen tanzen zu einer Choreographie. In der ersten Strophe, während sie die Zeile „She won't look at you“ singt, entfernt sie die Bedeckung von ihrem rechten Auge mit einer energischen Handbewegung. Als die Zeile „She hides true love“ folgt, bewegt Lady Gaga die Bedeckung zurück vor ihr Auge; gleichzeitig sieht sie den Männern unter ihr beim Tanzen zu. Als der Refrain einsetzt, entfernt sie die Klappen dann von beiden Augen. In der Folge sind entweder beide Augen oder nur eines abwechselnd bedeckt oder freiliegend. Währenddessen performt sie den Refrain mit Lippen- und dramatischen Handbewegungen. Immer wieder werden die tanzenden Männer gezeigt, deren Bewegungen an (Ring-)Kampfszenen erinnern. Beispielsweise würgen sich die Männer oder stoßen sich mit einem laut hörbaren Schrei auf den Boden. Gleichzeitig wirken die Bewegungen wie die Imitation einer Penetration. Die Tänzer tragen lediglich Hosen, die an Mieder erinnern, sowie schwere schwarze Stiefel.



(Screenshot 21 bei 3:40)

In der folgenden Szene ist Lady Gaga auf einem schwarzen Kissen liegend zu sehen. Sie ist in eine rot-weiße Nonnentracht aus Latex gekleidet und hält einen Rosenkranz in Händen. Dieses Bild wird immer wieder aufgegriffen, wobei Lady Gaga sich den Rosenkranz in den Rachen einführt und somit Fellatio zu imitieren scheint.

Dann ist Lady Gaga zu sehen, wie sie auf einem auf dem Bauch liegenden Mann kniet. Mit einer Hand drückt sie seine Schulter auf das Bett, auf dem sich beide befinden. Mit der anderen zieht sie an einem Lederriemen, der am Bettgestell befestigt ist. Sie trägt hautfarbene Unterwäsche und eine blonde Kurzhaarperücke sowie Strümpfe und High

Heels. Der Mann trägt ebenfalls High Heels. Lady Gaga bewegt sich lasziv, aber auch fordernd auf und ab, während der unter ihr liegende Mann sehr passiv und empfangend wirkt und sich genussvoll windet. Später sehen die ZuschauerInnen dann auch, wie Lady Gaga mit ihrem Partner einen Penetrationsakt imitiert, bei dem sie selbst ‚top‘, also oben-auf, ist. Diese Szene wird jedoch auch umgekehrt, sodass Lady Gaga unten liegt und ihr Partner rittlings auf ihr sitzt.



(Screenshot 22 bei 3:56)



(Screenshot 23 bei 4:39)

Des Weiteren sieht man Lady Gaga im gleichen Outfit tanzend, während sich hinter ihr zwei Männer auf den im Raum stehenden Betten räkeln, auch sie halten Lederriemen in

Händen, winden sich dabei lasziv. Dabei berühren sich die Tänzer, die ebenfalls High Heels tragen, weshalb diese Szene an autoerotische Praktiken erinnert. Immer wieder folgen erotische Szenen zwischen Lady Gaga und ihrem Partner, aber auch von den Männern alleine.



(Screenshot 25 bei 4:10)

Es folgt eine Tanzszene mit Lady Gaga und männlichen Tänzern, die, wie in den Szenen zuvor, alle die gleiche Perücke und kurze (Mieder-)Hosen tragen. Allerdings tragen die Tänzer in dieser Szene wieder schwere Springerstiefel statt High Heels. Die Tanzschritte weisen ebenfalls eine gewisse Erotik auf, beispielsweise berühren sich die Tanzenden selbst. Der kämpferische Aspekt der Choreographie ist weniger deutlich als zuvor.

In der folgenden Szene sieht man Lady Gaga in einem weißen Latex-Gewand inmitten ihrer Tänzer stehen. Die Männer performen am Boden liegend, während Lady Gaga regungslos verharret. Nach einem Schnitt sieht man dann, wie Lady Gaga von ihren Tänzern in die Luft geschleudert wird; ihr Latexgewand löst sich von ihrem Körper und die ZuschauerInnen sehen einen weißen Slip, auf dem ein rotes, quasi umgedrehtes Kreuz zu sehen ist. Den folgenden Refrain performt Lady Gaga stehend, den Blick offen in die Kamera gerichtet, mit einer Kapuze auf dem Kopf. Die Bilder vom Anfang vermischen sich mit den Szenen, in denen sie von den Tänzern getragen wird.

Es folgt eine Tanzszene, in der die ZuschauerInnen Lady Gaga alleine sehen. Sie trägt einen schwarzen Overall und eine blonde Kurzhaarperücke. Das Licht wird permanent ein- und abgeblendet. Aus dem Hintergrund kommen erneut die Tänzer ins Bild, diesmal mit langen Lederuniformen bekleidet.

Nach dem nächsten Schnitt trägt Lady Gaga statt des kurzärmeligen Overalls einen BH, an dessen Körbchen Maschinengewehre befestigt sind. Sie steht inmitten ihrer Tänzer;

auch diesmal sind die Tanzschritte erotisch angehaucht, beispielsweise streichen sich die Tanzenden langsam über den (Ober-)Körper.

In einer nächsten Szene ist Lady Gaga in dem Raum der ersten Szene des Videos erhöht über den scheinbar schlafenden oder toten Soldaten zu sehen. Sie trägt eine Lederjacke über Unterwäsche und Sonnenbrille und performt in ein verkabeltes Mikrofon. Sie raucht dabei, öffnet lasziv ihre Lederjacke. Im Hintergrund sieht man ein großes Holzkreuz. Dieses Bild wechselt sich in schnellen Schnitten mit den bereits beschriebenen Bett-Szenen sowie dem Bild von Lady Gaga als Nonne ab. Diese Bilder sind nun schwarz-weiß und weichgezeichnet und implizieren möglicherweise eine Rückblende. Im Hintergrund ein rhythmischer Beat zu hören, das Wort „Alejandro“ wird beständig wiederholt. Die Bett-Szenen wirken im Vergleich zu vorher deutlich aggressiver, so wird Lady Gaga von ihrem Partner beispielsweise aufs Bett geworfen. Zwischendurch sehen die ZuschauerInnen auch zwei Männer, die sich umarmen und lieblosen.



(Screenshot 26 bei 7:00)

Es erfolgt ein Szenenwechsel. Das Bild eines stoisch blickenden Soldaten in Lederkluft und Mütze erscheint, im Hintergrund sind Bilder einer Straßenschlacht sowie in Flammen stehende Häuser zu sehen. Der Soldat nimmt seine Mütze ab.

Erneut erfolgen Rückblenden, die sich mit dem zuvor beschriebenen Bild abwechseln, darunter sind zahlreiche Performance-Szenen Lady Gagas. Lady Gaga geht auf einen der Tänzer losgeht und greift diesen an. Später sieht man, wie sie zwischen den Tänzern, die im Kreis um sie stehen, herumgestoßen wird. Ein Tänzer fängt sie auf, berührt sie. In der folgenden Szene liebkost sie einen am Boden liegenden Mann, die anderen berühren Lady Gaga dabei oder beobachten sie. Lady Gaga hebt den Kopf, singt die Zeilen des

Refrains in die Kamera. Die Tänzer im Hintergrund berühren sie weiterhin, schauen sie begehrend an, bewegen sich auf und ab. Schließlich wendet Lady Gaga sich ihnen zu und reißt dabei ihr Gewand auf, legt es schließlich ganz ab. Die Tänzer berühren sie mit ekstatischen Blicken und Bewegungen. Lady Gaga beugt sich nach hinten, sodass ihr Blick die Kamera trifft, ihre Brüste bedeckt sie jedoch.



(Screenshot 27 bei 8:03)



(Screenshot 28 bei 8:20)

Im Folgenden sehen die ZuschauerInnen dann Lady Gaga im Bett neben dem halbnackten, an Schnüren hängenden Soldaten liegen. Sie trägt das bereits beschriebene Nonnen-

Kostüm. Ihre Augen und Mund leuchten und das Licht blendet, größer werdend, die Szene aus. Die letzten Sekunden ist lediglich ein schwarzer Bildschirm zu sehen.

6.3.3 Textliche Ebene

Alejandro (Auszug)⁹⁵

*I know that we are young
And I know that you may love me,
But I just can't be with you like this anymore,
Alejandro*

*She's got both hands
In her pocket
And she won't look at you
Won't look at you
She hides true love
En su bolsillo
She got a halo around her finger
Around you*

*You know that I love you boy
Hot like Mexico, rejoice
At this point I gotta choose
Nothing to lose*

*Don't call my name
Don't call my name, Alejandro
I'm not your babe
I'm not your babe, Fernando
Don't wanna kiss, don't wanna touch
Just smoke my cigarette and hush
Don't call my name
Don't call my name, Roberto*

*Alejandro
Alejandro
Ale-ale-jandro
Ale-ale-jandro
(...)
Stop, please,
Just let me go Alejandro,
Just let me go*

*She's not broken
She's just a baby
But her boyfriend's like a dad, just like a dad
And all those flames that burned before him
Now he's gonna fire fight, gotta cool the bad
(...)*

Auch in diesem Fall haben die Lyrics des Songs auf den ersten Blick nicht viel mit der Umsetzung des Videoclips zu tun. Im Text selbst geht es um eine Erzählerin, die ihre Beziehung zu ihrem Liebhaber beendet und nicht möchte, dass er ihr hinterherläuft („*Don't call my name*“). Bemerkenswert ist, dass die Perspektive der erzählenden Person zu

⁹⁵ Entnommen von <http://www.lyrics.com/alejandro-lyrics-lady-gaga.html>, 30.01.2012.

wechseln scheint, denn während die eingangs zu hörenden Worte in der Ich-Perspektive gesprochen werden, singt Lady Gaga später von einer dritten Person („she“). Auffällig ist außerdem, dass mehrere Männernamen fallen. Womöglich spielt dies auf die wechselnde, kurze Beziehungen hin, die die Erzählerin stets auf die gleiche Weise beendet. Auch hier liegt nahe, einen Bezug zum Überthema des Albums *The Fame Monster* zu ziehen. Aufgrund der Karriere ist es der Erzählerin (bzw. Lady Gaga) nicht möglich, eine längere Beziehung einzugehen. Allerdings handelt es sich hierbei um eine sehr forsche Interpretation des Liedtextes.

6.3.4 Machart des Clips

Die Atmosphäre im Video ist sehr düster, es dominieren die Farben schwarz und weiß bzw. Abstufungen davon. Jedoch gibt es auch rote ‚Farbtupfer‘, beispielsweise das zu anfangs gezeigte Herz, Lady Gagas Lippen oder Teile ihres Outfits. Am Ende des Videos erfolgen Rückblenden, die durch schwarz-weiße Bilder und einen Weichzeichner als solche zu erkennen sind. Das Video greift drei dominante Elemente auf, darunter Militarismus (z. B. die Uniformen der Tänzer), Religiosität (Lady Gaga wird als Nonne dargestellt) und (Homo-)Erotik (verschiedene Erotikszenen zwischen Lady Gaga und einem männlichen Partner, aber auch zwischen Männern). Die verschiedenen Szenen erzählen keine konsistente Geschichte, sondern werden durch Schnitte aneinander gereiht und variiert. Zum Ende hin werden die Schnitte und Bildfolgen immer schneller bzw. kürzer.

6.3.5 Figuren

Zentrale und einzig weibliche Figur im Video ist Lady Gaga. Sie wird auf verschiedene Art und Weise dargestellt, zum einen in erhöhter Position, von ihren Tänzern aus der Ferne angehimmelt. In einer weiteren Szene trägt sie einen BH, an dem Maschinengewehre befestigt sind. Darüber hinaus tritt sie auf eine als androgyn zu bezeichnende Art und Weise auf, trägt hautfarbene Unterwäsche, kaum Make Up und wird in einer erotischen Szene mit einem Mann gezeigt, bei der sie ihn dominiert und gleichermaßen dominiert wird. Außerdem wird sie als religiöse Ikone dargestellt, trägt Nonnentracht und einen Rosenkranz. Diese drei Darstellungen korrespondieren mit den bereits benannten Hauptelementen des Videos. In keiner der genannten Szenen wird sie auf eine klassische Art und Weise als erotisch oder sexy dargestellt.

Weitere Figuren sind die ausschließlich männlichen Tänzer Lady Gagas, die allesamt eine Einheitsfrisur, Uniformen bzw. die gleichen Hosen und Schuhe tragen. In weiten Teilen sind die Oberkörper der Männer unbekleidet. Während zu Beginn des Videos militärische und kämpferische Tanzschritte zu sehen sind, sehen die ZuschauerInnen im Verlauf dann Männer, die sich in autoerotischen Posen auf Betten räkeln oder ihren Partner küssen. In

den Szenen mit Lady Gaga steckt zum einen eine gewisse Erotik, die Tänzer begehren sie ganz offensichtlich, berühren sie und verschlingen sie mit ihren Blicken. Zum anderen steckt eine gewisse Aggression in diesen Szenen, denn Lady Gaga wird von den Tänzern herumgestoßen, bis sie schließlich fällt. Diese Dominanz dreht sich jedoch erneut um, als Lady Gaga einen der Tänzer am Boden liegend küsst und die anderen Männer darüber nahezu in Ekstase geraten. Dominanz und Unterwerfung zwischen Lady Gaga und den Tänzern scheinen sich im Video also abzuwechseln.

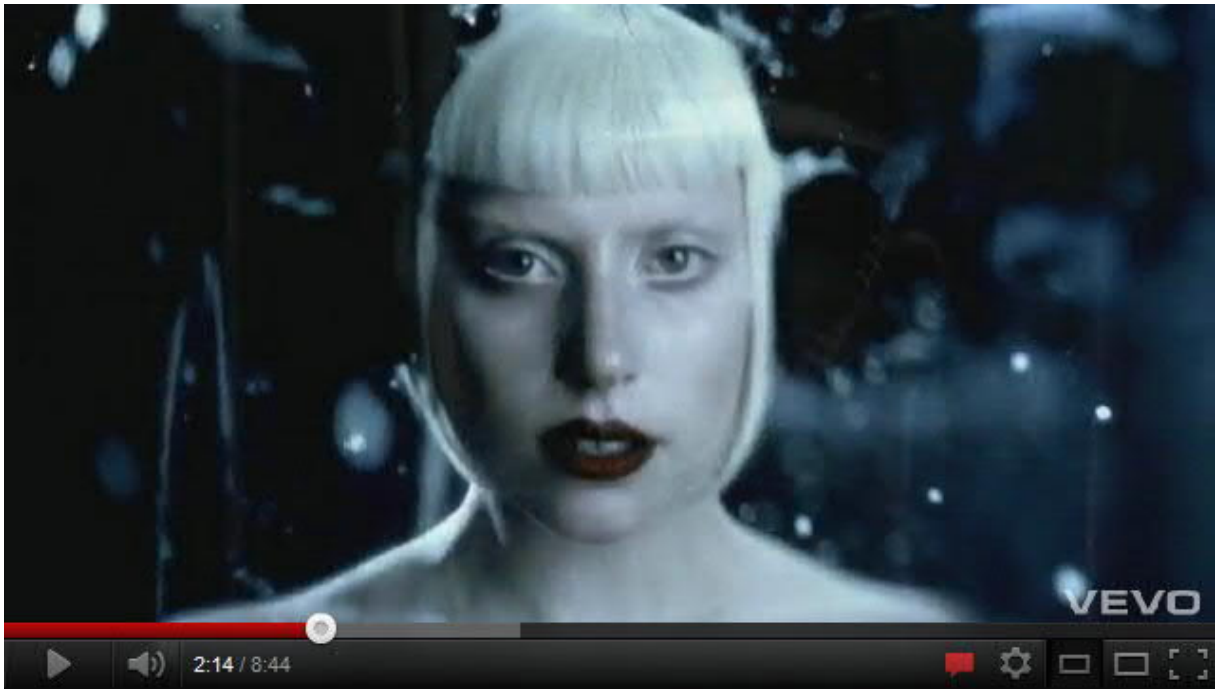
Darüber hinaus wird ein einzelner Soldat auf einem Bett sitzend gezeigt. Er ist halbnackt, sehr durchtrainiert und trägt, im Gegensatz zu den anderen gezeigten Männern, eine andere Kopfbedeckung. Dieser Soldat schaut während des ganzen Videos regungslos in die Ferne, dabei sind (Marionetten-)Schnüre an seinem Körper befestigt.

Zuletzt ist zu Beginn und zum Ende des Videos ein weiterer Soldat in Ledermantel und Mütze zu sehen. Auch er steht regungslos, bis er sich am Ende des Videos die Mütze abnimmt.

6.3.6 Kontext der Darstellung

Das Video zu *Alejandro* wird auf einigen Plattformen als Hommage an *Express Yourself*⁹⁶ von Madonna bezeichnet, da Lady Gaga im Video verschiedene Elemente daraus übernommen hat, so zum Beispiel das düstere Setting mit tanzenden Männern in (Arbeits-)Uniformen. Auch der Tanz Madonnas in einem Männeranzug in der Mitte des Videos scheint von Lady Gaga an der Stelle von *Alejandro* bezüglich der Choreographie übernommen worden zu sein, in der sie alleine in einer Art Business-Anzug tanzt. Außerdem sieht man Lady Gaga im Video an einigen Stellen mit einer deutlichen Zahnlücke, die sie ansonsten nicht hat. Hierbei handelt es sich offensichtlich um eine weitere Referenz an Madonna, die für ihre charakteristische Zahnlücke bekannt ist. Bemerkenswert ist, dass Madonna in ihrem 2012 erschienen Video zu *Girl Gone Wild* ihrerseits Lady Gaga zitiert: Im Video sind Männer in Damenstrümpfen und High Heels zu sehen.

⁹⁶ Verfügbar beispielsweise hier: <http://www.youtube.com/watch?v=6lypkFQ3bPg>, 30.01.2012.



(Screenshot 29 bei 2:14)



(Abbildung 5: Beispiel für Madonnas charakteristische Zahnlücke)⁹⁷

⁹⁷ Dieses Bild stammt von <http://amen-madonna.tumblr.com/post/8877701383/amen-madonna>, 12.04.2012.



(Ausschnitt aus *Girl Gone Wild*, Screenshot 30 bei 1:12)

Zudem nimmt das Video zu *Alejandro* offensichtlich Bezug zu militaristischen Darstellungen, beispielsweise auf die Propagandafilme Leni Riefenstahls. Die Verbindung von Militarismus und Homoerotik könnte jedoch auch ein Verweis auf die Verbindung von Homoerotik mit 'Boys only'-Gruppen darstellen, die öffentlich zumeist tabuisiert wird. Dies könnte als Anspielung auf Lady Gagas Engagement gegen die *Don't Ask Don't Tell*-Doktrin sein. Diese Vermutung äußert beispielsweise die Autorin des Artikels „Die Waffen einer Frau?!“ auf dem Blog *different needs*⁹⁸.

6.3.7 Interpretation

In *Alejandro* tritt Lady Gaga als einzige Frau auf. Dabei wird sie in einer Machtposition dargestellt. Dies äußert sich darin, dass sie erhöht von den tanzenden Soldaten auf einem Thron sitzt und diese offensichtlich extra für sie marschieren bzw. kämpfen/tanzen. In anderen Szenen ist sie eine Art religiöse Ikone, die jedoch nicht mehr unantastbar ist und von den Männern herumgestoßen wird. Trotz dieser Andeutung von Gewalt wird Lady Gaga jedoch immer als zentrale Figur dargestellt, die insbesondere auf einer erotischen Ebene Macht auf die Männer auszuüben scheint. Ihre mondäne, übertriebene Aufmachung (einmal mehr trägt sie aufwändige Brillen, pompöse Kostüme, aber auch stilisierte Nonnentracht) lässt auch hier Verbindungen zur *camp*-Kultur zu, die das Kitschige und Vergangene feiert.

Im Video zu *Alejandro* wird mit starken Gegensätzen gearbeitet: Dem Militarismus als Symbol für (heteronormative) Männlichkeit werden mit homoerotischen Szenen und Män-

⁹⁸ <http://differentneeds.blogspot.com/2010/09/die-waffen-einer-frau.html>, 31.01.2012.

ner in Strumpfhosen und High Heels in Verbindung gebracht. Somit wird ein Zusammenhang geschaffen, der gesellschaftlich eher tabuisiert ist, da Homosexualität oftmals mit fehlender Männlichkeit bzw. Feminisierung verbunden wird. Der Kampf als zentrales Element der Choreographie geht fließend in die Imitation von Penetration über. Auch die religiöse Symbolik steht im starken Gegensatz zur gezeigten Erotik, vor allem zu jener, die das Begehren zwischen Männern zeigt, da die dargestellte christliche Religion – erkennbar an Kreuzen und Nonnentracht – Homosexualität, zumindest derart explizit dargestellt, ablehnt.

Der Clip könnte als Hommage Lady Gagas an ihre zahlreichen schwulen Fans verstanden werden, da er vor allem homoerotisches Begehren thematisiert.⁹⁹ Dies ist nicht nur daran ersichtlich, dass die Tänzer überwiegend halbnackt gezeigt werden und sich untereinander begehren, auch wird Lady Gaga sehr androgyn bzw. vermännlicht dargestellt und nimmt in den erotischen Szenen mit ihrem Partner Positionen ein, die für Frauen sehr untypisch sind. Beispielsweise reibt sie ihr Becken am Gesäß ihres Partners, auch dies ist als Andeutung einer Penetration zu verstehen, die Lady Gaga als penislose Frau ohne Hilfsmittel eigentlich gar nicht durchführen kann – auch hier erinnern die Darstellungen an Formen des *drag*, da Lady Gaga sowohl optisch als auch vom Gestus her einen Mann zu imitieren scheint. Sie dominiert dadurch ihren Partner – eine Darstellung von Sexualität, die in Musikvideos unüblich ist und die Theorie vom heterosexuellen *male gaze* vollkommen konterkariert. Anstatt dass eine Frau den Mann im heterosexuellen Liebesakt willig empfängt, sind hier die Rollen umgekehrt bzw. wechseln sich ab. Durch diesen Rollentausch werden stereotype Vorstellungen von Geschlechteridentitäten aufgelöst: Lady Gaga ist nicht länger eindeutig Frau, ihr Partner nicht eindeutig ein Mann, vermeintlich typische Verhaltensweisen werden parodiert. Somit erfährt diese erotische Szene eine Wandlung im *queeren* Sinne und zeigt so Formen von sexuellem Begehren, die so in Musikvideos nur selten gezeigt werden.

In der Szene, in der Lady Gaga sich gegenüber ihren Tänzern entblößt, wird ihre Nacktheit den Zuschauenden verwehrt. Sie offenbart sich nur ihren offenbar (schwulen) Tänzern und lässt sich von diesen begehren.

Aufgrund dieser umgekehrten Darstellung von sexuellem Begehren möchte ich die These aufstellen, dass Lady Gaga in *Alejandro* den *male gaze* umkehrt bzw. *queert*, indem sie mit der Begierde homosexueller Männer¹⁰⁰ spielt. Sie kreiert also einen *gay male gaze*, dem sogar sie als Frau, durch ihre androgyne Darstellung und die Umkehrung der Erwartungen an ihre Rolle, entspricht. Diese Umkehrung manifestiert sich zum Beispiel darin,

⁹⁹ Dies behauptet beispielsweise auch die Autorin dieses Blog-Artikels:

<http://blog.twowholecakes.com/2010/06/madonna-lady-gaga-and-breaking-the-male-gaze-a-close-reading-of-alejandro/>, 31.01.2012.

¹⁰⁰ Hier seien Männer betont, da sich die Ästhetik des Clips sehr offensichtlich nur mit männlicher Homoerotik beschäftigt.

dass nicht ausschließlich heterosexuelle Männer Lady Gaga begehren sollen, sondern sie sich auch als (erotische) Ikone für schwule Männer inszeniert. Diese Ikonisierung äußert sich zum einen darin, dass Lady Gaga erhöht sitzt, von ihren Tänzern angehimmelt wird und gleichsam auf sie herabschaut. Zum anderen kann die religiöse, madonnenhafte Darstellung Lady Gagas im Video so gedeutet werden.

Die bereits beschriebenen Verweise auf Madonna können als Sampling im Sinne des Popfeminismus verstanden werden – damit verweist Lady Gaga auf eine Künstlerin, mit der sie, wie bereits ausführlich dargestellt, gerne und häufig verglichen wird. Wie zuvor beschrieben, wird Madonna in der Literatur als Künstlerin mit emanzipatorischem bzw. dekonstruierendem Potenzial gesehen, die mit ihrer provokanten Performance immer wieder Grenzen aufbricht. Mit ihrer Hommage erinnert Lady Gaga an diese Leistung und würdigt sie – gleichzeitig überschreitet sie gerade in Alejandro mit der Darstellung homosexueller Erotik in Verbindung mit Militarismus bzw. Religion von Madonna durch *gender bending* bereits verschobene Grenzen erneut.

6.4 Schematische Zusammenfassung

Die folgende Tabelle soll noch einmal zusammenfassen, welche Elemente die jeweilige Analyse herausfiltern konnte und wie diese interpretiert wurden:

Video	Elemente	Interpretation
<i>Love Game</i>	Gegensätzliche Darstellung: Weiblichkeit/Sexobjekt vs. Angleichung an Männlichkeit/ <i>drag</i> durch Zugehörigkeit zur Gang. Darstellung Lady Gagas als einzige Frau in rein männlichem Umfeld Implizite Umkehrung von heterosexueller zu homosexueller Erotik Darstellung des <i>Disco Sticks</i> als Phallus	<i>Do-Me-Feminismus</i> Spiel mit dem <i>male gaze</i> , <i>queering</i> des <i>male gaze</i> <i>Girl Power</i> - Selbstbehauptung im „Alltagsmythos Straße“
<i>Telephone</i>	Sampling (<i>Kill Bill</i> , <i>Thelma & Louise</i>) Pompöse Outfits Überzeichnung von Klischees (Frauengefängnis, lesbische Erotik, Vorstellungen von Sexiness) Selbstbehauptung der Frau in männlichem Setting	<i>Girl Power</i> , <i>female solidarity</i> <i>camp</i> <i>queering</i> des <i>male gaze</i> bzw. der Erwartung an lesbische Erotik
<i>Alejandro</i>	Darstellung als einzige Frau in männlichem, militärischem Setting Pompöse Outfits Kontrastierung: Militarismus und Religion vs. Homoerotik Androgyne Darstellung Lady Gagas Sampling (Madonna)	<i>Girl Power</i> <i>camp</i> , <i>drag</i> <i>queering</i> des <i>male gaze</i> → <i>gay male gaze</i> Kritik an <i>Don't ask Don't Tell</i> -Doktrin <i>gender bending</i>

(Tabelle 1: Schematische Darstellung der herausgearbeiteten Elemente und deren Interpretation)

Das Vorhaben, Lady Gagas Vielfalt hinsichtlich ihrer Performances abzubilden, scheint angesichts der drei sehr unterschiedlichen Videoclips gelungen. Während *Love Game* in seiner Machart vor allem durch Setting, Outfits und Sing- bzw. Tanzperformances als klassischer Vertreter des Genres bezeichnet werden kann, ist *Telephone* als Spielfilm aufgezo- gen. Dies wird zum einen durch die Erzählweise, aber auch durch Zitate bzw. Samplings aus anderen Filmen, etwa von Quentin Tarantino deutlich. *Alejandro* hingegen ist eine düstere Dystopie, was sich am Setting (Winternacht, kalte Farben) und der Thematik äußert. Auch die Rollen, die insbesondere Lady Gaga als Protagonistin einnimmt,

sind vielfältig: Sie wechselt vom Objekt der Begierde zum Gangmitglied, von der harten Gangsterbraut zur Lady, von der königinnenähnlichen Angebeteten zur verachteten Nonne. Es sei noch am Rande bemerkt, dass diese Images nur einen kleinen Teil der bislang von Lady Gaga an den Tag gelegten Personae darstellen.

Bezüglich der Darstellung von Homosexualität zeigt sich, dass Lady Gaga zwar in allen drei Videos Homoerotik performiert, dies aber in *Love Game* noch eher subtil über einen unmerklichen Schnitt erfolgt. In *Telephone* hingegen wird der lesbische Kuss explizit als solcher dargestellt. In *Alejandro* stellt (männliche) Homoerotik in Verbindung mit Militarismus und Christentum schließlich ein zentrales Thema des Videos dar. Auch andere Elemente, etwa die Darstellung von *camp*, *Girl Power* oder *drag* werden in den beiden neueren Videos offensichtlicher bzw. auch bewusster eingesetzt. In *Telephone* wie auch in *Alejandro* kommt dies durch die Technik des Samplings zum Tragen. Darüber hinaus entsprechen die beiden Clips in ihrer Ästhetik und Erzählweise weniger dem klassischen Musikvideo als *Love Game*. Dennoch zeigt die Interpretation von *Love Game*, dass das Video, welches oberflächlich betrachtet Performance- und Erzählstrukturen klassischer Musikvideos reproduziert, zahlreiche implizite Interpretationsansätze liefert, etwa in Bezug auf das Spiel mit dem *male gaze* oder weibliche Selbstbehauptung. Es zeigt sich also, dass Lady Gaga schon zum Beginn ihrer Karriere das Spiel mit Sexualität und Geschlechtsidentität beherrschte, dieses aber zunächst subtiler und subversiver einsetzte. So kann zwar nicht behauptet werden, dass Lady Gaga in *Telephone* und *Alejandro* im Vergleich zu *Love Game* mehr für Verwirrung und Provokation sorgt. Jedoch lässt sich sagen, dass die beiden erstgenannten Videos wesentlich explizitere Mittel einsetzen und so zumindest auf den ersten, oberflächlichen Blick vermuten lassen, dass diese im Vergleich zu *Love Game* ein intensiveres Verwirrspiel betreiben.

7. Fazit und Ausblick

Abschließend werden die in dieser Arbeit bzw. insbesondere in den Interpretationen der Videos zusammengetragenen Erkenntnisse noch einmal knapp zusammengefasst bzw. reflektiert, um die formulierten Forschungsfragen systematisch zu beantworten.

Zunächst soll angemerkt werden, dass Lady Gagas Videoclips die von Klaus Neumann-Braun und Lothar Mikos benannten Charakteristika des Genres erfüllen: Sämtliche benannten Techniken lassen sich in ihren Clips ausmachen, auf der Bildebene finden sich insbesondere sehr häufig Mehrdeutigkeiten und Zitate sowie Verweise auf andere popkulturelle Werke, wie beispielsweise die Filme Quentin Tarantinos oder das Gesamtwerk Madonnas. Die Videos von Lady Gaga sind dabei derart vielschichtig, dass es wohl eines sehr umfangreichen popkulturellen Wissensschatzes bedarf, um ihre Videos tiefgehend lesen und interpretieren zu können. Zudem zeigen die sehr unterschiedlichen Themen der Videos auf, wie vielfältig die Performances von Lady Gaga sind. Selbstverständlich wird diese Vielfalt nicht in den drei herangezogenen Beispielen ausgeschöpft, sondern geht darüber hinaus.

1. Welche Themen und visuellen Elemente greift Lady Gaga in ihren Videoclip-Performances auf?

Es zeigt sich, dass Lady Gaga in ihren Videos wiederholt mit Techniken des Samplings arbeitet. In *Telephone* und *Alejandro* greift sie sehr offensichtlich Bilder aus Filmen mit starken Frauencharakteren (*Kill Bill* bzw. *Thelma & Louise*) bzw. aus den Videos und der Performance von Madonna auf, die in der Literatur als Künstlerin verstanden wird, die bereits in den 1980er- und 1990er-Jahren mit Geschlechtsidentitäten und Vorstellungen von weiblicher Sexualität gespielt hat.

Außerdem ist auffällig, dass Lady Gaga Elemente von *drag* benutzt – so zum Beispiel in *Love Game*, wenn sie sich optisch an ihre Gang angleicht, aber auch in *Alejandro*, in der sie sich zum androgynen Liebhaber wandelt. Ihre Outfits in *Telephone* und *Alejandro* – etwa die mondänen bzw. futuristischen Sonnenbrillen oder wagenradgroße Hüte – können als Hommage an die *camp*-Kultur verstanden werden.

Darüber hinaus spielt Lady Gaga mit Vorstellungen von Sexiness auf verschiedene, bisweilen subtile Art und Weise. Dabei arbeitet sie überwiegend mit Kontrastierungen wie typisch weiblich/typisch männlich, Feminität/Maskulinität, Militarismus/Homosexualität bzw. Religion/Homosexualität. Dadurch spielt Lady Gaga mit dem *male gaze* und *queert* Vorstellungen männlicher Begierde, indem sie beispielsweise heterosexuelle Erotik in lesbische Erotik wandelt oder sich als Objekt der Begierde für ihre homosexuellen Fans präsentiert und so einen *gay male gaze* kreiert. Weit verbreitete Darstellungen von Erotik

in Videoclips überzeichnet sie, indem sie bekannte Posen mit irritierenden Outfits mischt, wie sie es beispielsweise in *Telephone* mit dem Absperrband tut. Auch wenn sie, wie in *Love Game*, mit ihrer Darstellung gezielt den *male gaze* anspricht, so kontrastiert sie diesen umgehend, indem sie sich vermeintlich typischer Darstellungsweisen von Männlichkeit bemächtigt, etwa durch Tanzschritte, Gesten oder auch Kleidung.

Zugleich wird Lady Gaga in allen drei analysierten Videos als starke, machtvolle Frau mit der in der Literatur so bezeichneten *Girl Power* dargestellt, in *Love Game* und *Alejandro* ist sie die einzige weibliche Figur im Video. Die von ihr ausgestrahlte Macht schlägt sich vor allem in erotischem Begehren von Seiten ihrer Tänzer nieder.

2. Inwiefern können diese Performances als feministisch bzw. emanzipatorisch verstanden werden?

Die in der Antwort zur ersten Frage beschriebenen Darstellungen weisen verschiedene Potenziale auf. Die nun folgenden Interpretationen sollen immer auch vor dem Hintergrund gelesen werden, dass es sich bei Musikvideos um eine Kunstform handelt und diese nicht im eigentlichen Sinne als Handlungsratgeber zu verstehen sind bzw. verstanden werden. Viel eher kann Lady Gaga als *role model* verstanden werden, dies greift sie auch in ihrer Selbstdarstellung als *mother monster* auf, wenn sie ihren Fans von ihrer eigenen Geschichte erzählt und zum Durchhalten aufruft.

Zum einen kann die Darstellung von Lady Gaga im Sinne von *Girl Power* den ZuschauerInnen neue Wege aufzeigen, Geschlecht bzw. weibliches Selbstbewusstsein zu performieren. Die Botschaft von *Love Game* könnte dabei so interpretiert werden, dass Mädchen und junge Frauen in einer Gruppe von Männern auch Führungspositionen erreichen bzw. als gleichwertig angesehen werden können und nicht nur als reine Sexobjekte gesehen werden müssen, wie es etwa der *male gaze* vorgeben würde. Umgekehrt ermöglichen solche Darstellungen auch jungen männlichen Zuschauern neue Sichtweisen auf Mädchen bzw. Frauen, die in anderen Musikvideos des Genres keinen Platz haben.

In *Telephone* werden die Freundschaft und der Zusammenhang zwischen Frauen gepriesen, die Protagonistinnen sind jeweils auf die Hilfe der Anderen (Kaution, Zubereitung der vergifteten Speisen) angewiesen. Diese Hommage an *female solidarity* kann die Vorzüge weiblicher Freundschaften aufzeigen. Allerdings sollte diese *female solidarity* auch nicht in Gänze als *role model* dienen – immerhin begehen die beiden Protagonistinnen Massenmord. Jedoch muss auch hier wieder angemerkt werden, dass es sich beim Musikvideo um eine Kunstform handelt und die von Beyoncé und Lady Gaga vorgelebte Freundschaft und die von ihnen begangenen Taten keine Handlungsanweisungen für die ZuschauerInnen darstellen. Gleichzeitig leben die Frauen im Video, bzw. auch im Vorgänger *Paparaz-*

zi, Rachefantasien an ihren Partnern aus, die zumindest gedanklich sicherlich auch von den ZuschauerInnen geteilt werden.

In *Alejandro* wird Lady Gaga in einer Machtposition innerhalb einer Männerdomäne dargestellt – dies kann so interpretiert werden, dass auch Frauen in solche Positionen gelangen können. Diese Interpretation ist jedoch sehr überspitzt, da das Setting des Videos eine düstere bzw. abstrakte Dystopie darstellt, in der Lady Gaga eher eine königliche Rolle spielt. Dieses Setting bildet somit in keiner Weise eine reale (Arbeits-)Welt ab.

Diese als fast schon 'klassisch' feministisch zu bezeichnenden Interpretationsansätze machen jedoch nur einen eher kleinen Teil des emanzipatorischen Potenzials Lady Gagas aus. Weitaus eindrücklicher ist Lady Gagas 'Leistung' darin, mit Vorstellungen von Sexualität, Sexiness und Geschlecht zu spielen und diese zu dekonstruieren. Performance von Weiblichkeit im Speziellen bzw. Geschlecht im Allgemeinen ist dadurch auf jede erdenkliche Art möglich – dies wird durch die zahlreichen Identitätswechsel von Lady Gaga deutlich: Sie ist sexy Kätzchen, Gangmitglied und harte Gefängnisinsassin, sie zeigt sich mondän, mit übertriebenen Brillen, einfach nur in Unterwäsche oder als Nonne im Lackdress. Diese Darstellungen zeigen die Vielfalt der Möglichkeiten auf, die Geschlechtsperformances bieten. Lady Gaga liefert so kein konsistentes Popstar-Image und erfindet sich immer wieder neu. Dadurch wehrt sie sich erfolgreich dagegen, sie auf eine spezifische Rolle bzw. ein einziges Image festzulegen.

Zugleich zeigt Lady Gaga aber auch, dass Geschlechtsidentität keine Rolle spielt und dekonstruiert Klischees von vermeintlich geschlechtsstereotypem Verhalten, indem sie dieses imitiert und dadurch parodiert. Sehr idealistisch gesprochen könnte dies zur Reflexion über die Dichotomie von Männern und Frauen hinsichtlich ihrer geschlechtstypischen Verhaltensweisen führen. In jedem Fall aber wird dadurch aufgezeigt, dass Mädchen sich nicht immer passiv und unterwerfend verhalten müssen, sondern auch selbstbestimmt auftreten können. Lady Gaga lebt dies zumindest in jedem der analysierten Videos vor und präsentiert sich auch abseits davon als selbstbestimmte Frau, die ganz offensichtlich sehr erfolgreich ihren Weg geht.

Die Darstellung homosexuellen Begehrens ist nicht neu, aber im Bereich des Pop-Mainstreams selten zu sehen, wenn mit den Küssen zweier Frauen nicht gerade männliche Phantasien bedient werden sollen. Lady Gaga instrumentalisiert und variiert Homosexualität insbesondere in *Telephone* und *Alejandro* auf eine Weise, wie sie bislang noch nicht im Mainstream dargestellt wurde. Das Potenzial solcher Darstellungen liegt darin, dass junge ZuschauerInnen durch ihr Vorbild Lady Gaga aufgezeigt bekommen, dass Homosexualität nichts Negatives ist. Möglicherweise kann so bei homosexuellen Fans Selbstvertrauen hinsichtlich der eigenen sexuellen Identität entstehen. Andererseits könnte die wiederholte, selbstverständliche Darstellung homosexueller Erotik in Settings, die gemäß

gesellschaftlicher Klischees frei von Homosexualität sind bzw. zu sein haben – etwa Militär, Kirche oder Gefängnisse¹⁰¹ – bei einigen Menschen zur stärkeren Reflexion führen und neue, womöglich positivere Sichtweisen auf Homosexualität ermöglichen.

Gleichzeitig muss jedoch angemerkt werden, dass die Darstellungen Lady Gagas aufgrund ihrer ungewohnten Ästhetik – man denke an die Soldaten in High Heels und Strümpfen – auch kontrovers wirken. Die ZuschauerInnen werden mit Bildern konfrontiert, die nicht der heteronormativen Matrix entsprechen und bekommen so womöglich aufgezeigt, dass Sexualität sich nicht in einem eng gefassten Rahmen zwischen weiblich und männlich bewegen muss. Aufgrund der zum Teil sehr expliziten Darstellungen von Sexualität und Nacktheit können die Videos in jedem Fall als Provokation und sehr offene Konfrontation mit Sexualität aufgefasst werden – in einem Land wie den USA, das für einen eher pruden Umgang mit diesen Themen bekannt ist, könnte eine solche Inszenierung aufgrund drohender Zensur karrierestrategisch sogar von Nachteil sein. Oder bringen solche Skandälchen nur noch mehr Publicity?

3. Lässt sich von einem (neuen) Gaga-Feminismus/Free Bitch Feminismus sprechen, der sich von bislang bestehenden Feminismen unterscheidet? Woraus können die Potenziale eines solchen Feminismus bestehen?

Die Zusammenfassung meiner Analyse zeigt, dass Lady Gagas Videos derart gelesen werden können, dass sie zum einen Ermächtigungsmöglichkeiten für junge Menschen beinhalten. Zum anderen geht es aber auch um Dekonstruktion von Geschlecht und die selbstverständliche Darstellung von Homosexualität. Dadurch werden feministische Aspekte mit jenen aus der *queer*-Theorie vereint. Auch wenn die aufgezeigten Lesarten nicht immer auf den ersten Blick erkennbar sind, für manche Verweise popkulturelles Vorwissen notwendig ist und einige Interpretationen als forsch zu bezeichnen sind, so erachte ich doch die wie selbstverständliche Darstellung von weiblicher Selbstbestimmtheit und Homosexualität sowie die Dekonstruktion von Geschlechterklischees als kühn. Im Einzelnen sind diese Potenziale sicher nicht neu, aber zusammengekommen stellt Lady Gaga mit ihrer Performance vor allem im Bereich des Pop-Mainstream sicherlich ein Novum dar. Aufgrund ihrer immensen Reichweite – man denke an die bereits erwähnten Klickzahlen ihrer Musikvideos auf Plattformen wie YouTube – erachte ich das Potenzial Lady Gagas, emanzipatorisch zu wirken, für enorm. Dessen ist sie sich wohl auch angesichts ihres politischen Engagements, insbesondere in der bzw. für die Gay-Community, bewusst.

¹⁰¹ In diesen Darstellungen könnte auch eine Anspielung auf Lady Gagas frühere Außenseiterstellung und ihren Umgang damit versteckt sein.

Zugleich lehnt Lady Gaga, wie bereits dargestellt, die Bezeichnung „Feministin“ jedoch dezidiert ab, da sie damit Männerhass assoziiert. Aus diesem Grund fällt es schwer, ihre Potenziale in dem Begriff *Free-Bitch-Feminism* zu vereinen, wenngleich *Free Bitch* die vorbenannte Selbstbestimmtheit und Autonomie des *role models* Lady Gaga sehr treffend bezeichnet. Möglicherweise ist diese Ablehnung des Feminismus-Begriffs aber auch ein postfeministischer Akt, wie er in der Literatur beschrieben wird: Feminismus wird als veraltete und unzutreffende Selbstbezeichnung abgelehnt, stattdessen behaupten man und frau sich selbstbewusst und individuell in der Konsumwelt und nimmt sich, was bzw. wen sie möchte. In Zeiten, in denen Feminismus als unmodern, bisweilen sogar als Schimpfwort gehandelt wird, kann Lady Gaga entsprechend ihres eigenen Selbstverständnisses *role model* und *mother monster* für ihre Fans sein und auf den verschiedenen Ebenen ihrer Performance aufzeigen, dass auch Lebensweisen abseits der heteronormativen Matrix möglich sind. Gesondert hervorzuheben ist, dass die aufgezeigten Potenziale nicht nur für die weiblichen Zuschauerinnen gelten, sondern dass - bisweilen gezielt wie in *Alejandro* – auch männliche Fans angesprochen werden. Durch ihre ständigen Imagewechsel zeigt Lady Gaga ohnehin, dass Geschlechtsidentität ihrer Vorstellung nach nur eine Frage der jeweiligen Performance und demnach nicht durch biologische Umstände determiniert ist.

Letztendlich ist es wohl auch nicht wichtig, wie man das 'Phänomen Lady Gaga' labelt. Diese Arbeit hat zeigen können, dass Lady Gagas Videos für sich genommen einige emanzipatorische Potenziale aufweisen bzw. in diesem Sinne gelesen werden können. Da die Analyse jedoch auf der Ebene der Interpretation verblieben ist und dadurch lediglich Lesarten und in deren Folge Wirkmöglichkeiten aufzeigen kann, wäre ein naheliegender und interessanter nächster Schritt, RezipientInnen-Studien zur tatsächlichen Wirkung von Lady Gaga-Videos durchzuführen, wie es beispielsweise Martina Schuegraf in Bezug auf Madonna getan hat.

8. Quellen

8.1 Literaturverzeichnis

Blumer, Herbert (1954): What is wrong with social theory? In: American Sociological Review 18, 3-10.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht, die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Charmaz, Kathy (2009): Constructing Grounded Theory. A Practical Guide Through Qualitative Analysis. Sage, London.

Cleto, Fabio (1999): Introduction: Queering the Camp. In ders.: Camp. Queer aesthetics and the performing subject. A reader. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1-42.

Cooper, Sarah (2000): Relating to queer theory: rereading self-definition with Irigaray, Kristeva, Wittig and Cixous. Lang, Bern, Wien [u.a.].

Distelhorst, Lars (2009): Judith Butler. UTB, Paderborn.

Escudero-Alías, Maite (2009): Long Live the King. A Genealogy of Performative Genders. Scholars Publishing, Cambridge.

Gamble, Sarah (2001): The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism. Routledge, London/New York.

Genz, Stéphanie/Brabon, Benjamin A. (2009): Postfeminism. Cultural Texts and Theories. Edinburgh University Press, Edinburgh.

Herbert, Emily (2010): Lady Gaga. Behind the Fame. The Overlook Press, New York

Heywood, Leslie (1997): Third Wave Agenda. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Hollows, Joanne/Moseley, Rachel (2006): Feminism in Popular Culture. Berg, Oxford/New York.

Hornby, Albert Sidney (2000) (Hrsg.): Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Cornelsen & Oxford, Berlin und Oxford.

Jagose, Annamarie (2001): Queer theory: eine Einführung. Querverlag, Berlin.

Kaplan, E. Ann (1993): Madonna Politics: Perversion, Supression, or Perversion? Or Masks and/as Master-y. In: Schwichtenberg, Cathy (Hrsg.): The Madonna connection: representational politics, subcultural identities, and cultural theory. Westview Press, Boulder/Colorado, 149-166.

Kauer, Katja (2009): Popfeminismus! Fragezeichen! Frank & Timme, Berlin.

Kuhnen, Stephanie/Scheuch, Birgit (1997): Typologie. Was bin ich? Und wenn ja, wie viele? In: Kuhnen, Stephanie: Butch/Femme. Eine erotische Kultur, Querverlag, Berlin, 171-182.

Levine, Elana (2007): Buffy and the "New Girl Order": Defining Feminism and Femininity. In: Levine, Elana/Parks, Lisa (Hrsg.): Buffy and the "New Girl Order". Duke University Press, Durham, 168-190.

McRobbie, Angela (2010): Top Girls: Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

Mulvey, Laura (1999): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Braudy, Leo/Cohen, Marshall (Hrsg.): Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Oxford University Press, New York, 833-844.

Mandziuk, Roseann M. (1993): Feminist Politics and Postmodern Seductions: Madonna and the Struggle for Political Articulation. In: Schwichtenberg, Cathy (Hrsg.): The Madonna connection: representational politics, subcultural identities, and cultural theory. Westview Press, Boulder/Colorado, 167-188.

Neumann-Braun, Klaus/Mikos, Lothar (2006): Videoclips und Musikfernsehen. Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur. Schriftenreihe Medienforschung der LfM, Band 52. VISTAS Verlag, Berlin.

Perko, Gudrun (2006): Queer-Theorien als Denken der Pluralität: Kritiken – Hintergründe – Alternativen – Bedeutungen, in: Alice-Salomon-Fachhochschule (Hrsg.): Quer. Lesen denken schreiben, Nr. 12/06, Berlin.

Rauchut, Franziska (2008): Wie *queer* ist Queer? Sprachphilosophische Reflexionen zur deutschsprachigen akademischen „Queer“-Debatte. Ulrike Helmer Verlag, Königstein/Taunus.

Schuegraf, Martina/Smykalla, Sandra (2010): Popfeminismus und Mainstream – Inszenierungsstrategien von KünstlerInnen im Musikvideoclip. In: Degele, Nina/Schmitz, Sigrid/Gramespacher, Elke/ Mangelsdorf, Marion (Hrsg.): Gendered Bodies in Motion. Budrich, Opladen, 163-182.

Schuegraf, Martina (2007): Körper-Performance und mediale Präsentation: Zur Inszenierung von Körper im Videoclip. In: Würmann, Carsten/Schuegraf, Martina/Smykalla, Sandra/Poppitz, Angela (Hrsg.): Welt.Raum.Körper. Transformationen und Entgrenzungen von Körper und Raum. Transcript, Bielefeld, 125-138.

Sontag, Susan (1999): Notes on Camp. In Cleto, Fabio (Hrsg.): Camp. Queer aesthetics and the performing subject. A reader. Edinburgh University Press, Edinburgh, 53-65.

Villa, Paula-Irene (2007): Kritik der Identität, Kritik der Normalisierung – Positionen von Queer Theory. In: Hieber, Lutz/Villa Paula-Irene (Hrsg.): Images von Gewicht. Soziale Bewegung, Queer Theory und Kunst in den USA. Transcript Verlag, Bielefeld, 165-190.

Woltersdorff, Volker (2003): Queer Theory und Queer Politics. In: UTOPIE kreativ 156, 914-923.

8.2 Online-Quellen

Der oder die jeweilige Autorin ist angegeben, soweit diese bekannt ist. Viele Blog-Einträge werden unter Pseudonymen publiziert, diese sind angegeben, sofern sie im jeweiligen Artikel ersichtlich sind.

Artikel: Kira Cochrane – „Is Lady Gaga a Feminist Icon?“:

<http://www.guardian.co.uk/music/2010/sep/17/ladygagafeminist-icon>

Artikel: Noelle Williams – „Is Lady Gaga a Feminist or Isn't She?“:

<http://msmagazine.com/blog/blog/2010/03/11/is-lady-gaga-a-feminist-or-isnt-she/>

Artikel: Carsten Heidböhmer - „Lady Gaga und die Schniedelfrage“:

<http://www.stern.de/kultur/musik/mediengeruechte-lady-gaga-und-die-schniedelfrage-708149.html>

Artikel: Kate Durbin, Lesley Kinzel, Meghan Vicks – „Free Bitch Feminism: The Post-Gender of Lady Gaga“:

<http://gagajournal.blogspot.de/2010/11/free-bitch-feminism-post-gender-of-lady.html>

Artikel: Kerstin Kotlar – „Madonna 2.0“:

http://www.amica.de/mode/stars_designer/lady-gaga-geburtstag-der-stil-ikone_aid_8382.html

Artikel zur Definition von *male gaze*:

<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MaleGaze>

Artikel: Tekanji - „FAQ: What is the 'male gaze'?“:

<http://finallyfeminism101.wordpress.com/2007/08/26/faq-what-is-the-%E2%80%9Cmale-gaze%E2%80%9D/>

Artikel: Lesley – „Madonna, Lady Gaga, and Breaking the Male Gaze: A Close Reading of Alejandro“:

<http://blog.twowholecakes.com/2010/06/madonna-lady-gaga-and-breaking-the-male-gaze-a-close-reading-of-alejandro/>

Artikel „The Hidden Meaning of Lady Gaga’s ‘Telephone’“:

<http://vigilantcitizen.com/musicbusiness/the-hidden-meaning-of-lady-gagas-telephone/>

Artikel: „Lady Gaga’s Bad Romance – The Occult Meaning“:

<http://vigilantcitizen.com/musicbusiness/lady-gagas-bad-romance-the-occult-meaning/>

Artikel: Anna – „Die Waffen einer Frau?!“:

<http://differentneeds.blogspot.com/2010/09/die-waffen-einer-frau.html>

Artikel: „Lady Gaga knackt die 20-Millionen-Marke“:

<http://www.spiegel.de/panorama/leute/0,1518,819533,00.html>

Artikel: „Das Geheimnis ihres Fleisch-Outfits“:

<http://www.bild.de/unterhaltung/musik/awards/das-geheimnis-ihres-fleisch-outfits-13943470.bild.html>

Artikel: „Lady Gaga: Setzt sich aktiv gegen Mobbing ein“:

<http://intouch.wunderweib.de/stars/starnews/artikel-1913559-starnews/Lady-Gaga-Setzt-sich-aktiv-gegen-Mobbing-ein.html>

Artikel: Katrin Horn – „Camping with the Stars: Queer Performativity, Pop Intertextuality, and Camp in the Pop Art of Lady Gaga“:

http://www.copas.uni-regensburg.de/articles/issue_11/11_11_text_horn.php

Artikel: Jack Halberstam – „You Cannot Gaga Gaga“:

<http://gagajournal.blogspot.de/2010/04/you-cannot-gaga-gaga.html>

8.3 Videos

Die in dieser Arbeit benutzten Screenshots wurden allesamt den hier aufgeführten Musikvideos von YouTube entnommen.

8.3.1 Lady Gagas Musikvideos und Live-Performances

Alejandro: <http://www.youtube.com/watch?v=niqrmev4mA&ob=av2n>

Born this Way: <http://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw&ob=av3e>

Hair live bei Taratata: <http://www.youtube.com/watch?v=8STyVD2DJvc>

Imagine live beim Human Rights National Campaign Diner:
<http://www.youtube.com/watch?v=urjyP95H6vk>

Love Game: <http://www.youtube.com/watch?v=1mB0tP1I-14&ob=av3e>

Paparazzi: http://www.youtube.com/watch?v=d2smz_1L2_0&ob=av3e

Poker Face: <http://www.youtube.com/watch?v=bESGLojNYSo>

Telephone: <http://www.youtube.com/watch?v=EVBsypHzF3U&ob=av3n>

The Edge of Glory live: <http://www.youtube.com/watch?v=ka6tetUaDpw>

You and I: <http://www.youtube.com/watch?v=X9YMU0WeBwU&ob=av3e>

8.3.2 Andere Videos von und mit Lady Gaga

Lady Gaga on Double Standards and Feminism:

<http://www.youtube.com/watch?v=habpdmFSTOo>

Werbung Google Chrome: <http://www.youtube.com/watch?v=sDPJ-o1leAw>

Uncut: Lady Gaga's Portland Speech: <http://www.youtube.com/watch?v=MoqOvFJ5-0c>

8.3.3 Weitere Künstlerinnen

Madonna – Express Yourself: <http://www.youtube.com/watch?v=6lypkFQ3bPg>

Madonna – Girl Gone Wild: <http://www.youtube.com/watch?v=tYkwziTrv5o>

Madonna – What it feels like for a girl: <http://www.youtube.com/watch?v=HttJdleil-E&ob=av3n>

Madonna – Vogue: <http://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODql&ob=av2n>

Shania Twain – That don't impress me much:
<http://www.youtube.com/watch?v=mqFLXayD6e8>

8.4 Lyrics

Love Game: <http://www.lyrics.com/love-game-lyrics-lady-gaga.html>

Telephone: <http://www.lyrics.com/telephone-lyrics-lady-gaga.html>

Alejandro: <http://www.lyrics.com/alejandro-lyrics-lady-gaga.html>

8.5 Bilder

Seite 8, Abbildung 1: Lady Gaga als Alien: <http://www.projectinspired.com/wp-content/uploads/lady-gaga-alien2-310x295.jpg>

Seite 9, Abbildung 2: Lady Gaga als Joe Calderone: http://4.bp.blogspot.com/-DqRy1MXBBCK/TlrmqljJS9I/AAAAAAAAANE/bhPeJ6Y35Ro/s1600/article-2023132-0D51B6EA00000578-50_468x475.jpg

Seite 10, Abbildung 3: Lady Gaga im Fleischkleid: <http://bilder.bild.de/fotos-skaliert/gaga-17629814-mfbh-13943566/3,h=343.bild.jpg>

Seite 36, Abbildung 4: Lady Gaga und ihre TänzerInnen zeigen ihre *paws*:
<http://www.flickr.com/photos/billiejoesentourage/4795411055/>

Seite 79, Abbildung 5: Madonnas Zahnlücke:
http://27.media.tumblr.com/tumblr_lolrcePBNU1qkzr9fo1_500.gif

Ohne Abbildung im Text:

Ursula Andress in *007 jagt Dr. No*:
http://chud.com/articles/content_images/117/drnobluray2.jpg

Halle Berry in *James Bond – Stirb an einem anderen Tag*:
http://www.myfashionlife.com/uploads/2008/03/halleberry_bond_final.jpg

8.5 Verweise

Offizielle Homepage von Lady Gaga: <http://ladygaga.com>

Biographie: <http://ladygaga.com/bio>

Diskografie Lady Gaga: http://de.wikipedia.org/wiki/Lady_Gaga/Diskografie

Lady Gaga auf Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Lady_Gaga

Lady Gaga auf Facebook: <https://www.facebook.com/ladygaga>

Eurodance: <http://de.wikipedia.org/wiki/Eurodance>

Haus of Gaga: <http://www.haus-of-gaga.com/>

Perez Hilton: <http://perezhilton.com/>

Steven Klein: <http://www.kleinstudio.us>

Vevo: <http://de.wikipedia.org/wiki/Vevo>

Born this Way Foundation: <http://bornthiswayfoundation.org/pages/our-mission/>

Don't Ask Don't Tell-Doktrin:

http://de.wikipedia.org/wiki/Don%E2%80%99t_ask,_don%E2%80%99t_tell

Offizielle, aber unvollständige Übersicht über die Lyrics:

<http://www.ladygaga.com/lyrics/default.aspx>

Gaga Stigmata: <http://gagajournal.blogspot.de/>

Do-Me Feminist: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=do-me%20feminist>

Eintrag auf leo.org zu *camp*:

<http://dict.leo.org/ende?lp=ende&lang=de&searchLoc=0&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=camp>

Jonas Åkerlund: http://de.wikipedia.org/wiki/Jonas_%C3%85kerlund

Blogosphäre: <http://de.wikipedia.org/wiki/Blogosph%C3%A4re>

Die für diese Arbeit benutzten Internet-Links wurden allesamt zuletzt am 27.04.2012 aufgerufen.

9. Anhang

9.1. Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern Lady Gagas Performance hinsichtlich ihres *queer*-feministischen bzw. emanzipatorischen Potenzials gelesen werden kann. Zur Beantwortung wird eine mehrstufige Analyse dreier Videoclips Lady Gagas nach einer neuartigen Methode der Autorinnen Martina Schuegraf und Sandra Smykalla durchgeführt. Die Interpretation bzw. Lesart des Analysematerials orientiert sich dabei zum einen am Forschungsstand zur Darstellung von Geschlecht und Sexualität im Videoclip bzw. zu Madonna. Zum anderen basiert die Interpretation auf sogenannten *sensitizing concepts*; dies sind theoretische Konzepte, die den Fokus der Analyse bestimmen.

Die Analyse setzt sich aus mehreren deskriptiven bzw. kontextualisierenden Teilen zusammen, an deren Ende die Interpretation anhand der *sensitizing concepts* steht. Analysiert werden die Videos zu *Love Game*, *Telephone* sowie *Alejandro*. Diese Wahl erfolgte, da die Videos zum einen eine zeitliche Entwicklung der Performance Lady Gagas, zum anderen aber auch deren Vielfalt aufzeigen.

Ergebnis der Interpretation ist, dass Lady Gaga zwar nicht als klassisch feministisch bezeichnet werden kann (und sich selbst auch nicht so bezeichnen möchte). Gleichzeitig weisen ihre Videos jedoch verschiedene emanzipatorische Elemente auf, darunter die offene Darstellung von Homosexualität und Homoerotik, die Selbstdarstellung der Künstlerin als eigenständige Frau, *female solidarity* sowie das Spiel mit alltäglichem Wissen über Geschlecht bzw. geschlechtstypischem Verhalten.

Ziel dieser Arbeit ist es, das gesellschaftliche Potenzial eines Pop-Phänomens wie Lady Gaga aufzuzeigen. Jedoch verbleibt die Analyse auf einer reinen Interpretationsebene, sodass über die tatsächlichen Auswirkungen der Videoclips bislang nur spekuliert werden kann.

9.2. Lebenslauf

Name: Anna-Lena Berscheid
Geburtsdatum: 12.12.1985
Geburtsort: Saarbrücken (Deutschland)
Nationalität: deutsch
E-Mail: annalena.berscheid@gmail.com

Ausbildung

-
- seit 2009:** **Universität Wien**
Studium der Gender Studies und Belegung des Erweiterungscurriculums Wissenschaft – Technik – Gesellschaft.
Abschluss mit dem Master of Arts voraussichtlich im Frühsommer 2012
Zuerkennung des Leistungsstipendiums der Universität Wien im Januar 2011 und 2012
- 2005–2009:** **Freie Universität Berlin**
Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, der Politikwissenschaft und der Nordamerikastudien
Im Juni 2009 erfolgreich mit dem Bachelor of Arts abgeschlossen, **Durchschnittsnote: 1,8**
- 1996–2005:** **Deutsch-Französisches Gymnasium Saarbrücken**
Im Juni erfolgreich mit dem deutschen Abitur sowie dem französischen Baccalauréat abgeschlossen, **Durchschnittsnote: 1,6**
- 1992–1996:** **Turmschule Dudweiler**

Beruflicher Werdegang

-
- ab 2009–heute:** **Lektorin** von wissenschaftlichen Arbeiten (z. B. Bachelor-, Master- und Diplomarbeiten sowie Dissertationen) und journalistischen Texten
- seit 03/2012:** **Universität Wien, Referat Genderforschung**
Tutorin für das Seminar „Kultur bis in die Gene! Grenzüberschreitungen und Genderperspektiven am Beispiel der Epigenetik“ und den zugehörigen Workshop unter der Leitung von Prof. Dr. Sigrid Schmitz
- 01 & 02/2012:** **UNIQUE** (www.unique-online.at), Wien
Schwangerschaftsvertretung als Lektorin des monatlich erscheinenden Studierendenmagazins UNIQUE, herausgegeben durch die ÖH der Universität Wien
- 03/2011 & 03/2012:** **BeST³ (Messe für Beruf, Studium und Weiterbildung)**, Wien
Studienberatung für die Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien

09/2010–02/2012:	Universität Wien, Institut für Wissenschaftsforschung Studienassistentin am Lehrstuhl von Prof. Dr. Ulrike Felt im Bereich der Lehrbetreuung im Rahmen des am Institut angebotenen englischsprachigen Master-Studiengangs „Science-Technology-Society“, dazu administrative Aufgaben, Studierendenservice und -beratung, Mitarbeit bei der Durchführung von Konferenzen. Arbeitssprachen: Englisch und Deutsch
06/2010–09/2010, 04/2011–heute:	Modern Mind Marketing (www.mhoch3.at), Wien Clipperin von eMeinungen (Tätigkeiten: Recherche, Einpflegen von Ergebnissen in die Datenbank, Verfassen von Berichten), regelmäßige Urlaubsvertretungen im Lektorat Zwischen Oktober 2011 und Januar 2012 auch Tätigkeit für die PR-Redaktion des Unternehmens. Arbeitssprachen: Deutsch und Französisch
11/2009–06/2010:	Meta Communication , Wien Lektorin von Pressemeldungen
01/2008–07/2009:	ASA Informationsdienste GmbH , Berlin Call-Center Agent im schriftlichen Kundenservice des Deutschen Pressevertriebs (DPV), u.a. für den ZEIT-Verlag sowie GRUNER + JAHR
Praktika und Erfahrungen im journalistischen Bereich	
04/2008–07/2008:	AVIVA-Berlin, Online-Magazin (http://www.aviva-berlin.de), Berlin anschließend Weiterbeschäftigung als freie Mitarbeiterin bis Juli 2009
03/2007–04/2007:	Saarländischer Rundfunk, Online-Redaktion (http://www.sr-online.de), Saarbrücken
07/2005–08/2005:	Saarbrücker Zeitung, Ressort Wirtschaft , Saarbrücken
2003 -2005:	Redakteurin der Schülerzeitung „C'est la vie“ des Deutsch-Französischen Gymnasiums , Saarbrücken (Gewinnerin des saarländischen Schülerzeitungswettbewerbs 2005 in der Kategorie „Gymnasien“)
04/2003, 04/2004:	Seminar „Hauptstadtreporter“ , Berlin veranstaltet von der Einrichtung „Haus am Maiberg“/Heppenheim
08/2002:	Online-Redaktion von NBC GIGA , Saarbrücken

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Mai 2012

Anna-Lena Berscheid