GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Was ist Gaga? Überlegungen zu Lady Gaga und J. Jack Halberstams Gaga-Feminismus :

Günther, Jana

2013

https://doi.org/10.25595/1830

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Günther, Jana: *Was ist Gaga? Überlegungen zu Lady Gaga und J. Jack Halberstams Gaga-Feminismus :* , in: Femina politica : Zeitschrift für feministische Politik-Wissenschaft, Jg. 22 (2013) Nr: 2, 105-113. DOI: https://doi.org/10.25595/1830.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Was ist Gaga?
Überlegungen zu Lady Gaga und J. Jack Halberstams Gaga-Feminismus

JANA GÜNTHER

Die Liste der „Bindestrich-Feminismen“ (Warnecke 2007, 32f.), oder besser der ‚attributiven‘ Feminismen, ist in den letzten Jahren länger geworden. Judith_Jack Halberstams Buch „Gaga Feminism“ von 2012 reiht sich somit, zumindest auf den ersten Blick, in einen Trend ein, welcher dadurch gekennzeichnet ist, dass feministische Akteur_innen, Journalist_innen und/oder Wissenschaftler_innen aktuelle Strömungen und Veränderungen in Bezug auf die Geschlechterverhältnisse durch neue differenzierte Feminismus-Konzepte zu erklären suchen oder, wie im Fall Halberstams, als politisch-konzeptionelle Denkanstöße interpretieren. Halberstam geht es dabei nicht darum, ihr/sein Verständnis von Gaga-Feminism alleinig an Lady Gaga als Person zu binden, sondern vielmehr soll ein inspirierender Vorschlag für neue Praktiken von Genderpolitiken unterbreitet werden (Halberstam 2012, xii).
Lady Gaga ist für Halberstam ein Symbol für eine neue Form von Feminismus, wenngleich nicht eines „brand-new feminism“ (ebd.). Gaga selbst, und dies stellt Halberstam noch einmal explizit fest, ist kein_e „Architekt_in“ (ebd., xiii) neuer Genderpolitiken. Trotzdem lässt sich zunächst berechtigterweise die Frage stellen, warum nun ausgerechnet Lady Gaga als ein Symbol neuer feministischer Praxen gedeutet werden könnte, reiht sie sich mit ihren skandalisierten Inszenierungen doch durchaus in die Vermarktungsstrategien der globalen Popmusik-Ökonomie ein. Folgend werde ich demnach der Frage nachgehen, welche subversiven künstlerischen Techniken Lady Gaga anwendet, wie sich diese in die Halberstam’sche Konzeption des Gaga-Feminismus einpassen und letztlich in politische Praxen transferieren lassen.

Gagaistische Performanz

„Pop culture was in Art
now ART's in POP culture,
in me!
I live for the Applause!"

Lady Gaga[1]

Lady Gaga, die ihre Arbeit selbst als Kunst bezeichnet, betreibt eine Form der, wie ich es nenne, ‚radikalen' Performanz. In ihren öffentlichen Performances, Presseinterviews, Videoclips und Fotografien verfolgt Gaga eine vollständige Inszenierung ihres Körpers als Kunstform. Die Beschreibbarkeit ihres Körpers ist meines Erachtens demnach das eigentliche Thema ihrer Kunst.
Judith Butler geht davon aus, dass der Körper nicht nur Materie, „sondern ein fortgesetztes und unaufhörliches *Materialisieren* von Möglichkeiten" (Butler 2002, 304) ist.

> Man ist nicht einfach ein Körper, sondern man macht seinen Körper in einem ganz zentralen Sinn, ja man macht ihn anders als seine Zeitgenossen und auch anders als seine verkörperlichten Vorgänger und Nachfolger (ebd.).

Damit verweist Butler auf die grundsätzliche Gestaltbarkeit von Körpern, welche als intentional organisierte Materialitäten „immer eine Verkörperung *von* Möglichkeiten" sind, jedoch von „historischen Konventionen sowohl konditioniert und beschnitten sind" (Butler 2002, 305). Das „(t)un, dramatisieren, reproduzieren", so Butler weiter, scheinen die „elementaren Strukturen der Verkörperung" zu sein (ebd.).
Lady Gaga zeigt in ihren Performances eben jene grundsätzliche Gestaltbarkeit von Körpern, da ihre unterschiedlichen Verkörperungen performative Artefakte ihrer Kunst darstellen. Eines dieser performativen Artefakte ist beispielsweise ihr als männlich inszeniertes Alter Ego *Jo Calderone*, welcher im Video „Yoü and I"[2] besondere Aufmerksamkeit erfährt und auch bei den MTV Video Music Awards 2011 Gagas Preis für das „Best Female (!) Video" (Hervorhebung J.G.) entgegennimmt (Anderson 2011). Diese performative Uneindeutigkeit schreibt sich auch in Lady Gaga als ‚Privatperson' ein. Noch immer scheint unklar, ‚wer' Lady Gaga als ‚Person' eigentlich ist. Anders als bei anderen Popstars (beispielsweise Justin Bieber, Madonna oder Rihanna) ist aus dem Privatleben nur sehr wenig bekannt. Ihre Performances stehen somit für sich und der_die Rezipient_in ist gezwungen, die möglichen ‚Messages' ihrer Darbietungen selbst zu ergründen und diese nicht an einen biografisch und historisch beschriebenen ‚Körper' bzw. eine ‚Privatperson Gaga' oder ihr Geschlecht rückzubinden.

Judith Butler verweist in ihren Konzeptionen auf die „Figur der inneren Seele", die „innerhalb" des Körpers liegen soll (Butler 1991, 199). Diese „Seele" wird in Butlers Verständnis durch „ihre Einschreibung *auf* den Körper bezeichnet" (ebd.). Ihre „primäre Bezeichnungsweise" und „ihre machtvolle Unsichtbarkeit" verlaufen aber über ihre „Abwesenheit" (Butler 1991, 199). Wenn diese im Inneren liegenden psychischen Prozesse demnach die body politics beschreiben, so geht Butler noch ein Stück weiter, muss dies „auch eine entsprechende Reformulierung der Geschlechtsidentität als Disziplinarproduktion" (Butler 1991, 199) bedeuten. Die ‚Geschlechtsidentität' erzeugt demnach „durch das Spiel von An- und Abwesenheit auf der Oberfläche des Körpers die Figuren der Phantasie" und ist „als Konstruktion des geschlechtlich bestimmten Körpers (gendered body) durch eine Reihe von Ausschließungen und Verleugnungen, die jeweils Abwesenheiten bezeichnen" (ebd.), gekennzeichnet. Die ‚Geschlechtsidentität' wirkt demnach als Disziplinarproduktion und führt zu einer „falsche(n) Stabilisierung der Geschlechtsidentität im Interesse der heterosexuellen Konstruktion und Regulierung der Sexualität innerhalb des Gebiets der Fortpflanzung" (Butler 1991, 199). Butler schlägt vor, die Identifizierung (von Geschlecht) als „inszenierte Phantasie oder als Einverleibung" zu verstehen, denn dies ermögliche, dass die vermeintliche Kohärenz „begehrt, erwünscht und idealisiert wird und daß diese Idealisierung der Effekt einer leiblichen Bezeichnung" ist (Butler 1991, 200). „Akte, Gesten und Begehren" erzeugen, so Butler, einen „Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche* des Körpers, und zwar durch das Spiel der bezeichnenden Abwesenheiten, die zwar auf das organisierte Identitätsprinzip hinweisen, aber es niemals enthüllen" (Butler 1991, 200).

Lady Gaga verweist in ihren Inszenierungen indirekt oder direkt auf die Performativität von Geschlecht, indem sie sich den hegemonial forcierten Imaginationen von Geschlechtlichkeit entzieht und ihren Körper als unterschiedliche geschlechtliche Artefakte inszeniert. Die Konfusionen, die sie damit bei ihrem Publikum auslöst, zeigt die ab 2009 in den Medien immer wieder geführte ‚Penis-Debatte'. So sei beispielsweise auf dem Glastonbury Festival bei ihrer Performance deutlich der Abdruck ihres Penis zu sehen gewesen (z.B. merkur-online.de 2009). M.E. ist diese medial reißerische Debatte um einen möglichen Penis oder eine mögliche Intersexualität auf ihre einer binären Zweigeschlechtlichkeit sowie heterosexuellen Geschlechterhegemonie entgegenwirkenden Inszenierungen oder auch gerade auf die überinszenierten ‚Weiblichkeiten' und ‚Männlichkeiten' zurückzuführen. Es ist fraglich, ob es ähnliche mediale Debatten um geschlechtlich weniger ambiguose Stars, wie z.B. Christina Aguilera oder Britney Spears, gegeben hätte bzw. ob der vermeintliche Penis nicht eher als ein ‚fashion mistake' gewertet worden wäre. Lady Gaga nimmt auf die mediale ‚Penis-Diskussion' durch einen wiederum performativ künstlerischen Akt selbst Bezug: Im Videoclip „Telephone"[3] wird sie inhaftiert, und eine Gefängniswärterin sagt später „I told you she didn't have a dick". „Too bad", antwortet die andere.

Erika Fischer-Lichte (2002, 278) stellte bereits vor zehn Jahren die These auf, dass es bei Theateraufführungen ein neues Verhältnis zwischen Akteur_innen und Zuschauenden gibt und dass sich das Verhältnis von Theater zu anderen Künsten bzw. kulturellen Veranstaltungen verändert hat. Die Arbeit Lady Gagas ist m.E. Ausdruck eines ‚performative turn' in der Popkultur, den Fischer-Lichte zunächst für das Theater beschrieben hat. Die referentiellen Funktionen von Inszenierungen sind zugunsten performativer Funktionen in den Hintergrund getreten. Während die referentielle Funktion auf die reine Darstellung von Figuren, Handlungen, Beziehungen oder Situationen verweist, richtet sich die performative Funktion auf den „Vollzug von Handlungen" und deren unmittelbare Wirkung (Fischer-Lichte 2002, 279). Wesentlich ist demnach, dass es dem_der Zuschauenden überlassen bleibt, die Handlungen selbst und nach eigenen „Spielregeln zueinander in ein Verhältnis zu setzen" (Fischer-Lichte 2002, 280). Auch Lady Gaga bedient sich der medialen Rezeption ihrer körperlich performativen Artefakte und löst die ‚Penis-Frage' in einer inszenierten Geschlechterperformance vermeintlich auf, indem sie zwei (möglicherweise) Transgender Gefängniswärterinnen die Frage klären lässt, ob sie einen Penis hat oder nicht. Damit bricht sie performativ mit der binären Logik hegemonialer Zweigeschlechtlichkeit. Die Wirkung der „Wahrheits-Effekte eines Diskurses" (Butler 1991, 201), welcher Geschlechtsidentitäten als primäre feste Identitäten hervorbringt (ebd.), wird so durch Lady Gaga offengelegt und persifliert.
Die Inszenierungsformen Gagas wirken demnach auf zwei Ebenen. Einerseits spielt sie mit den Akten der vergeschlechtlichten Performanzen selbst und anderseits bedient sie sich popkultureller-künstlerischer Stilmittel, die sie in neuer Weise provokativ kombiniert und in ihren Performances stilisiert. Was Fischer-Lichte für das sich verändernde Theater beschreibt, lässt sich demnach auch für Lady Gaga geltend machen: Es ergeben sich neue Bedingungen für die Zuschauenden, da diese kaum nach „zusammenhängenden Bedeutungen" suchen können, um „in der Aufführung konsistent formulierte Botschaften zu entschlüsseln" (Fischer-Lichte 2002, 281).

> Statt dessen eröffnet sich ihm die Möglichkeit, die vor seinen Augen und Ohren ablaufenden Aktionen als Material und die Art ihres Vollzuges zu beobachten oder auch den einzelnen Handlungen Bedeutungen beizulegen, die ihm aufgrund seiner spezifischen Wahrnehmungsmuster, Assoziationsregeln, Erinnerungen, Diskurse u.a. einfielen. Zuschauen wurde so einerseits als Tätigkeit, als ein Handeln bestimmt und in den Blick gebracht (ebd.).

Gaga? Dada? Gender Trouble?

Gaga polarisiert, Gagas Inszenierungen sind uneindeutig, spielen mit konstruierten Mustern von Geschlechtlichkeit. Die Hinwendung Gagas zum Publikum durch ihre ‚Entpersonalisierung', das Fehlen einer biografischen bzw. historischen Person bzw.

die alleinige Konzentration auf die Performance ihrer Körper, die eigene Interpretationen verlangt und die Rezipient_innen damit, in Fischer-Lichtes Worten, mit ihren eigenen „spezifischen Wahrnehmungsmustern, Assoziationsregeln, Erinnerungen, Diskursen" einbezieht, läutet auch für die Popmusik, nach meiner Lesart, eine performative Wende ein. „Die Entdeckung des Zuschauers" hat für das Theater schon Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Dadaismus oder den Futurist_innen stattgefunden (Fischer-Lichte 2002, 284). Hugo Ball beschrieb 1916 in „Die Flucht aus der Zeit", dass der Versuch, das Publikum „mit künstlerischen Dingen zu unterhalten", die dadaistischen Bestrebungen seiner Zeitgenoss_innen in „ebenso anregender wie instruktiver Weise zum ununterbrochen Lebendigen, Neuen, Naiven" (Ball (1916) 1994, 18) dränge. Gaga, seines Wortsinns her vom französischen Wort „kindisch" abgeleitet, bedeutet „nicht bei Sinnen; (umgangssprachlich) närrisch, nicht ganz/recht bei Trost" (Duden 2013, o.S.), was sich Lady Gaga explizit zu Eigen gemacht hat und als Wortspiel, so Halberstam (2012, xxv), neu popularisiert.

Lady Gaga bedient sich in ihren Darbietungen gängiger Erzählstrukturen, wirkmächtiger Figuren sowie Symbolen der US-amerikanischen Popkultur und setzt diese in neue Erzählweisen zusammen. Eine Interpretation könnte demnach sein, dass Gaga in einer Linie mit Künstler_innen der Avantgarde steht und in ihrer Kunst Dada in Gaga transformiert wird. Lady Gaga fordert mit ihren eigenwilligen Performances die Popkulturindustrie, deren Konsumtionsmaschinerie und die Geschlechterhegemonien ebenso heraus, wie Dada in den 1920ern Jahren die Bildende Kunst. Dada wollte provozieren, verunsichern und Absurditäten der Gesellschaft offenlegen und damit die gesellschaftlichen Vorstellungen über Kunst zerstören. Der_die Dadaist_in weiß, „daß die Welt der Systeme in Trümmer ging, und daß die auf Barzahlung drängende Zeit einen Ramschverkauf der entgötterten Philosophien eröffnet hat" (Ball (1916) 1994, 24). Und auch hier ist die Parallele zu Lady Gaga zu sehen: So versucht sie einerseits, die Grenzen zwischen Kunst und Populärkultur in ihren Darbietungen aufzulösen; anderseits schafft sie steten medialen Skandalon, da sie die Grenzen der wirkmächtigen hegemonialen Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität verwischt.

In dem Videoclip „Alejandro"[4], welches offensichtlich Stilmittel aus Madonnas Videoclips persifliert, finden sich zahlreiche Symbole, die auf sexuelle Gewalt, Sado-Masochismus und Militär sowie Religion hinweisen; die Bildsprache korrespondiert allerdings kaum mit dem eher als Liebeslied inszenierten Musikstück. Weder der Titel des Stücks, noch die Performance in dem Videoclip lassen eine vereindeutigende Interpretation zu. Im Videoclip „Telephone", so stellt Halberstam (2012, 61ff.) fest, werden heteronormative Geschlechterkonstruktionen aufgelöst und ein „end of men" (Halbstam 2012, 61) inszeniert. Auch hier passt sich die Machart der Musik nicht in die Darstellungen im Clip ein, der auf populäre Filmnarrative des Road-Movie-Genre zurückgreift. Gaga und Beyoncé verarbeiten in dem gemeinsamen Stück bekannte Filme wie Kill Bill (Pussy Waggon), Natural Born Killers (Coffee Shop Massaker) und Thelma und Louise (Händedruck), jedoch ohne die Zentrierung auf das ‚geliebte

männliche Andere‘ oder den ‚mächtigen männlichen Gegenspieler‘. So gelingt es, „an exciting and infectious model of sapphic sisterhood that moves beyond sentimental models of romantic friendship and into a different kind of feminism“ zu kreieren (Halberstam 2012, 5). Ein weiteres Beispiel für Gagas künstlerische Gender-Bender-Praktiken ist „Yoü and I“: Hier spielt sie die weibliche wie auch männlich konnotierte Hauptrolle zu einem Liebeslied, welches romantisch und im klassischen Country-Musik-Stil umgesetzt ist. Das Video könnte in seiner Übertreibung des ruralen Umfeldes (Maisfeld und Scheune) eine Persiflage auf das US-amerikanische Narrativ des ‚coming home‘-Movies und der damit verbundenen Vorstellung der ersten und immer währenden Liebe sein (Sweet Home Alabama). Gaga sitzt emphatisch singend im Maisfeld an einem Klavier, während ihr Geliebter Jo Calderone, den sie ebenfalls performt, ihr zuhört, sich betrinkt, spuckt und raucht. Die ganze Szenerie wird laufend unterbrochen von verstörenden und surrealistischen Bildern einer in einen absurden Apparat gezwängten Gaga, der ihren Körper verformt und verzerrt.

Diese Beispiele zeigen, dass Lady Gaga mit einer interessanten Mischung aus bekannten westlichen und post-industriellen sozialen Geschlechter-Konstruktionen arbeitet. Diese werden von ihr übertrieben persifliert oder reversiert und in teilweise chaotischer Art und Weise verwoben, so dass sie einerseits verwirren und verstören und anderseits hegemoniale Gender Images, welche die Popmusikindustrie nicht zuletzt gut vermarktet, in eine andere Erzählstruktur einbinden und diese generell so übertreiben, dass sie grotesk wirken. All das erscheint wie eine absurde Reflexion der heterosexuellen Strukturen von Geschlecht und sexuellem Begehren in einem überdimensionalen Zerrspiegel.

Judith Butler sieht in der Travestie eine Art der Performanz, welche die „Unterscheidung zwischen seelischem Innen- und Außenraum grundlegend subvertiert“ und sich damit sowohl über „das Ausdrucksmodell der Geschlechtsidentität als auch über die Vorstellung von einer wahren geschlechtlich bestimmten Identität (gender identity) lustig macht“ (Butler 1991, 201). Lady Gagas Praktiken und Narrative parodieren somit die, um mit Butlers Worten zu sprechen, Vorstellung von einer „ursprünglichen oder primären geschlechtlich bestimmten Identität“ (ebd.). Wenn in der Travestie als Performanz, wie Butler ausführt, mit der Unterscheidung „zwischen Anatomie des Darstellers (*performer*) und der dargestellten Geschlechtsidentität“ (ebd.) gespielt wird, dann spielt Lady Gaga damit im doppelten Sinne. Denn auf der einen Seite inszeniert sie sich selbst als ein performatives Artefakt, welches dann einen weiteren vergeschlechtlichten Körper, in persona Jo Calderone, performativ hervorbringt.

Butler macht drei Dimensionen der „signifikanten Leiblichkeit“ (ebd.) aus: anatomisches Geschlecht (sex), geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity) sowie die Performanz der Geschlechteridentität (performance). Wenn sex also von der gender identity unterschieden wird und diese beiden sich dann wieder von der performance unterscheiden, dann verweist die Darstellung „nicht auf eine Unstimmigkeit zwischen sex und performance, sondern auf eine Unstimmigkeit zwischen sex und gender“ (Butler 1991, 202).

> *Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechteridentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz* (Butler 1991, 202). (Hervorhebung im Original; Anmerk. J.G.)

Und hier liegt nach meiner Lesart das Potential der gagaistischen Performances: Durch die ‚Entpersonalisierung' der Kunstfigur(en) Lady Gagas, die als performative Artefakte der Interpretation des Publikums überlassen werden, macht Gaga auf die Performanz der Geschlechteridentität aufmerksam. Wenn Dada die Zerstörung von „Gehirnschubkästen" (Tzara (1918) 1994, 40) forcieren wollte, ist Lady Gaga in ihren Performances demnach auch etwas Dada.
In ihren Performances folgt sie dadaistisch-anarchischen Traditionen. Ebenso ist Lady Gaga zweifelsohne von Künstlerinnen wie Marina Abramović beeinflusst. Fischer-Lichte (2004, 40) sah in Abramovićs Umgang mit ihrem Körper, die „Vorstellung vom Körper als einer Verkörperung" von Butler umgesetzt. Gaga und Abramović veröffentlichten Anfang August 2013 gemeinsam ein Performance-Kunst-Video, was zumindest verdeutlicht, dass es Gaga Ernst damit ist, Popkultur als Kunst zu fassen, wie sie es in ihrem Facebook-Eintrag vom 11.08.2013 in Bezug auf ihre neue Veröffentlichung ARTPOP ebenfalls signalisiert.
Ob Gaga Kunst benutzt, um Wünsche nach einem Utopia zu erfüllen, wie es die situationistische Internationale in den 1960ern Jahren in Europa wollte, mag allerdings bezweifelt werden. Ihr an Andy Warhols *factory* erinnerndes *House of Gaga* dient vielmehr dazu, ihre eigenen Performances unabhängig produzieren zu können (Solders 2010). Gagas Statement dazu: „I was making money as a songwriter and I didn't want a condo or a car because I don't drive and I'm never f*cking home, so I just wanted to put all my money into my performance" (zit. nach Solders 2010). Die Frage, die sich hier aufdrängt, ist: Ist dies ebenfalls Performance? Festzuhalten ist zusammenfassend, dass Lady Gaga, im Gegensatz zu vielen anderen Stars der Popkultur, eher als eine Kunstfigur zu sehen ist, welche sich, und dies vermutlich gewollt, kaum als Privatperson inszeniert, obwohl eben dies eine von der Unterhaltungsindustrie wesentliche Vermarktungsstrategie ist.

Gaga als queer-feministische Praxis

Wie lässt sich das Phänomen Gaga für feministische Politiken übersetzen? Halberstam versucht, in seinem_ihrem Buch zu zeigen, dass Gaga-Feminismus eine politische Ausdrucksweise sein kann, welche sich als naiver Nonsens maskiert/inszeniert, aber an größeren und bedeutungsvolleren Formen von Kritik partizipiert (Halberstam 2012, xxv).

> This feminism is about improvisation, customization, and innovation (Halberstam 2012, xiv).

Das eigentliche Vergnügen an Performanz besteht für Butler darin, dass „entgegen kultureller Konfigurationen ursächlicher Einheiten", welche als natürliche und notwendige Sachverhalte vorausgesetzt werden, die „Kontingenz in der Beziehung" zwischen sex und gender anerkannt wird (Butler 1991, 202). Statt des Gesetzes der „heterosexuellen Kohärenz" wird in der Performanz sex und gender entnaturalisiert und dies geschieht, indem die Differenz zwischen diesen Kategorien eingestanden wird und die „kulturellen Mechanismen ihrer fabrizierten/erfundenen Einheit" auf die Bühne gebracht werden (Butler 1991, 203). Die Performances von Lady Gaga zeigen nach meiner Lesart, dass Körper nicht „passiv mit kulturellen Codes beschrieben" (Butler 2002, 313) werden, da sie aktiv Codes und Narrative nutzt, um ihren Körper ‚einzuschreiben'. Die Performativität von Geschlecht, aber auch von Klasse und Regionalität (Jo Calderone) wird sichtbar. Für die Geschlechter-Parodie (*gender parody*), so Butler, ist ein „Original" nicht die Voraussetzung: Sie zeigt vielmehr, dass die „ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist" (Butler 1991, 203). Die Geschlechtsidentität ist somit eine „Produktion", welche als „Imitation" auftritt (Butler 1991, 203). Die damit entstehende „Ungewißheit der Identitäten" vermittelt „Re-Signifikation" und „Re-Kontextualisierung" (Butler 1991, 203).

> Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritiken den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten (ebd.).

Parodie ist jedoch, so stellt Butler (1991, 204) dezidiert fest, nicht per se subversiv. Welche Formen also verstörend und welche „gezähmt" sind und „erneut als Instrumente der kulturellen Hegemonie in Umlauf gebracht werden", also die eigentliche Wirkung der Parodie, hängt vom Kontext und der Rezeption ab (Butler 1991, 204). Inwieweit das künstlerische Projekt Gaga wirklich emanzipatorische Effekte auf gesellschaftliche Strukturen haben könnte, bleibt offen. Der Kritik, dass Lady Gaga sich nur kulturökonomisierter Praxen bedient, hält Halberstam Folgendes entgegen:

> Das System Gaga stammt für mich nicht nur aus der feministischen Punkgeschichte, sondern vereint auch die Traditionen von Dada und Andy Warhol. Warhol hat auch nie etwas Relevantes zur Bürgerrechtsbewegung gesagt. Er kritisierte auf seine Art die Hochkultur und stellte Bezüge zu einer queeren Club-Kultur her, die er in gewisser Weise zur Kunst machte, er war, wie Gaga, ein Genie des Celebrity-Systems, dessen Pervertierung er gleichermaßen aufzeigte und dem er, wie Gaga, eine subkulturelle Alternativwelt entgegenstellte (Halberstam zit. nach Stüttgen 2013, o.S.).

Lady Gaga ist für Halberstam ein Symbol bzw. eine Metapher, um Möglichkeiten neuen Denkens zu beschreiben. „Gaga feminism leads the way to an anarchist project of cultural riot and reciprocation" (Halberstam 2012, 137). Mit Gaga-Feminismus

möchte er_sie nicht zuletzt aus den „klassischen Formen queerer Theorie und akademischer Kanonisierung“ heraustreten (Stüttgen 2013, o.S.).

Anmerkungen

1 Facebook-Eintrag von Lady Gaga am 11.08.2013. Internet: www.facebook.com/ladygaga (12.08.2013).

2 “Yoü and I”, 2010. Internet: ladygaga.wikia.com/wiki/Yoü _and_I (01.07.2013).

3 “Telephone”, 2009. Internet: ladygaga.wikia.com/wiki/Telephone (01.07.2013).

4 “Alejandro”, 2010. Internet: ladygaga.wikia.com/wiki/Alejandro (01.07.2013).

Literatur

Anderson, Kyle, 2011: Lady Gaga's night as Jo Calderone: Was it too much? Internet: music-mix.ew.com/2011/08/29/vmas-lady-gaga-jo-calderone/ (01.07.2013).

Ball, Hugo, (1916) 1994: Die Flucht aus der Zeit. Auszüge. In: Riha, Karl/Schäfer, Jörgen/Merte, Angela (Hg.): Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart, 16-32.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M.

Butler, Judith, 2002: Performative Akte und Geschlechterkonstitutionen. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt/M., 301-320.

Duden, 2013: Gaga. Internet: www.duden.de/rechtschreibung/gaga_nicht_recht_bei_Verstand (01.07.2013).

Fischer-Lichte, Erika, 2002: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt/M., 277-300.

Fischer-Lichte, Erika, 2004: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M.

Halberstam, Judith, 2012: Gaga Feminism. Sex, Gender, and the End of Normal. Boston.

Marikar, Sheila, 2011: Lady Gaga as Jo Calderone: Brilliant or Creepy? Internet: abcnews.go.com/Entertainment/lady-gaga-jo-calderone-mtv-vmas-brilliant-creepy/story?id=14405227 (01.07.2013).

Merkur-online.de, 2009: Lady Gaga: „Ich habe einen kleinen Penis“. Internet: www.merkur-online.de/aktuelles/boulevard/lady-gaga-einen-penis-431352.html (01.07.2013).

Merte, Angela (Hg.), 1994: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart, 35-45.

Solders, Martin, 2010: Inspiration. Internet: www.haus-of-gaga.com/inspiration (01.07.2013).

Stüttgen, Tim, 2013: Lieber Gaga als Lacan. Interview mit Judith_Jack Halberstam. In: Jungle World, Nr. 18, 02.05.2013. Internet: jungle-world.com/artikel/2013/18/47634.html (12.08.2013).

Tzara, Tristan, (1918) 1994: Manifest Dada 1918. In: Riha, Karl/Schäfer, Jörgen/Merte, Angela (Hg.): Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart, 35-46.

Warnecke, Jenny, 2007: „Das ist mir zu extrem!“ Eine Generationen-Studie. In: Stöcker, Mirja (Hg.): Das F-Wort. Feminismus ist sexy. Königstein/Taunus, 23-40.