

# Madonna – Kultfigur und Fangemeinde

©Andreas Backmund (MA) 2002

## A. Einleitung

Madonna als Kultfigur und Star muss wohl einführend nicht besonders vorgestellt werden, da sie sich seit gut zwanzig Jahren durch ihre kulturelle Allgegenwart in das öffentliche Bewusstsein einschrieb. Dabei führten die Medienspektakel und Skandale rund um ihre Person sowohl die öffentliche Bewunderung aber auch die öffentliche Verurteilung an neue Grade der Intensität heran - sie wurde letztlich zu einer der meist beachteten Frauen der Welt.

"The most important thing is that I say the things I want to say. In my music or whatever expression that may be. Whether that's writing a book or writing songs or acting or whatever... the important thing is that I feel fulfilled as an artist and ultimately what the world gets out of it and what they chose to see. I can't control it or predict it and of course I always hope that people see that and get passed what they consider the scandal or the image. That's something the media's create. I have absolutely no control over the media. I only have control over what I do as an artist and if I say what I wanna say than I have fulfilled myself."

(Madonna im Interview mit Steve Blame, November 1992).

Das Betrachten eines Pop-Phänomens wie Madonna lässt Grenzen zusammenfallen, die vormals zwischen Akademischem und Populärem, Öffentlichem und Privatem, Theorie und Praxis, Alltagsleben und Kulturanalyse herrschten. Diese Verbindung und Vermischung von zuvor Gegensätzlichem ist typisch für Phänomene der Postmoderne. Wir bewegen uns im Rahmen einer Mediengesellschaft mit ihren entsprechenden Elementen der Showpolitik und deren besonderen Einflussmöglichkeiten auf die öffentliche Meinung. Die Kunst der Selbstdarstellung, der Medieninszenierung wird entsprechend in allen Diskussionen über Madonnas Einfluss auf die Kultur betont. Zentraler Aspekt hierbei ist, dass Madonnas Darstellungsform symbolische Aspekte abweichenden Verhaltens beinhaltet, die sie auch mit subkulturellen Außenseiter und Minderheiten verbindet. Von ihr wurden immer wieder machtvolle soziale Konflikte aufgenommen - Gebiete der sozialen Peripherie in eine symbolisch zentrale Position gerückt.

Hier wird auch die dramaturgische Qualität der repräsentierten Konflikte deutlich, die das Publikum und die Medien dazu brachten, das Image eines Stars zu konstruieren, das letztendlich eigene Bedürfnisse einerseits zur Konfliktbewältigung und andererseits zur Auflagen- und Einschaltquotensteigerung befriedigen muss. Denn aus konstruktivistischer Perspektive betrachtet, kann auch ein für die Massen produzierter Artikel nur durch das Publikum zu einem populären Artikel gemacht werden. Kultur stellt immer einen aktiven Prozess des Bedeutungsschaffens dar.

So ist Madonna geradezu paradigmatisch ein Medien-Star. Ihr Ruhm begründet sich größtenteils auf den Einfluss der Medien. Ohne deren immer währende Sucht nach Auflage steigernden bzw. Einschaltquoten steigernden Ereignissen, Geschichten und Skandalen, hätte sie kaum eine Chance gehabt, zu einer Berühmtheit, Ikone und letztlich Kultfigur aufzusteigen.

Ihr Aufstieg zum Star gelang ihr nicht zuletzt auf Grund ihrer "Begabung" auf der Klaviatur der Medien und damit zugleich mit den Sehnsüchten und Erwartungen des Publikums zu spielen.

Im gesellschaftlich kulturellen Zusammenhang rückt heute immer mehr die Rolle der Medien in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit, deren Einflusskraft besonders im Bereich der Publicrelations Möglichkeiten zur Konstruktion von Wirklichkeiten beinhaltet. Problematisch erscheint dies besonders hinsichtlich der fortschreitenden Ausrichtung auf die reine Verwertbarkeit innerhalb eines kommerziellen Rahmens. Das trifft natürlich nicht nur auf die Sparte Musikkultur zu, sondern auch auf Bereiche wie Sport, Film und nicht zuletzt Politik. Mehr und mehr wird die Konstruktion von Ereignissen, Themen und Symbolen vorangetrieben, die nur einen einzigen Zweck zu erfüllen haben: zum Selbsterhalt und zur Ausweitung eines kommerziell verwertenden Systems beizutragen.

Die kulturindustrielle Konstruktion von Wirklichkeiten, von virtuellen Wesen und Welten, wird heute bei Boy- oder Girlie-Groups besonders deutlich, wird aber auch immer klarer sichtbar bei der Inszenierung von Sportereignissen, von politischen Auseinandersetzungen und von Medien-Idolen allgemein, deren Authentizitätsanspruch immer geringer zu werden scheint.

Die postmoderne massenmediale Kunst der Inszenierung wird auch bei allen Diskussionen über den Popstar Madonna immer wieder betont. Um aber darzulegen, dass Starfiguren und Musikformen nicht einfach "von oben" aufgesetzt werden können, sondern dass dennoch ein gewisses Maß von Authentizität erforderlich ist, muss auf den Einfluss der Kulturindustrie eingegangen werden. So soll auch in Bezug auf Madonna gezeigt werden, dass mehr als ein gutes Management dazugehört, um dauerhaft an der Spitze zu bleiben.

Das Madonna-Phänomen betrifft verschiedenste kulturelle Dimensionen wie Medien, Sexualität, Moral, Feminismus, Warenwelt, Mythos, Kirche usw. Ihr gelang es, in ihrer Person kulturelle Gegensätze zu fokussieren und geradezu exhibitionistisch Öffentliches und Privates zu vermischen. Es zeigt sich, dass in der musikkulturellen Praxis bei der Genese von Kultfiguren vor allem bei Jugendlichen Aspekte hineinspielen, die existenziell notwendige Funktionen im Bezug auf Identitätsabsicherung erfüllen und so zur Entstehung der Stars beitragen. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass sich in der Darstellungsstrategie des Popstars Madonna Elemente finden, die darauf hinweisen, dass die kulturelle Kraft einer so genannten Selbststigmatisierung aktiviert wurde, die sie erst zur Repräsentantin marginalisierter Gruppen und letztlich zur Kultfigur im "Mainstream" werden ließ.

Um die Dimensionen aufzuzeigen, in denen sich die Phänomene der heutigen Massenmusikkultur, der Rock-, Hip Hop-, Techno und Popmusik abspielen, wird zunächst auf die verbunden jugendkulturellen Praktiken eingegangen. In erster Linie geht es dabei um die Verwendung der Ware Popmusik, die zu einer Form der Massenkommunikation wurde und immer auch bestimmte Werte und Bedeutungen verkörpert. Popmusik kann als eine Alltagskunst begriffen werden, die funktionalen Möglichkeiten hat, direkt auf die Realität einzuwirken. Der Gebrauch dieser ästhetischen Symbole ist immer mit aktiver Bedeutungssetzung vonseiten der Fans verbunden und schafft so Möglichkeiten Eigenaktivität aufzubauen. Im Prozess der Identitätsentwicklung können deshalb auch die vorgefertigten Produkte der Musikindustrie dazu beitragen können, eigenständige kulturelle Formen zu entwickeln.

Der aktuelle Bezugsrahmen der Postmoderne soll helfen, zu verstehen in welchem Kultur- und Zeitzusammenhang die Popmusik steht. Man kann dabei erkennen, dass nicht zuletzt in Folge von Ausdifferenzierungsprozessen der Musikkultur eine unverbindliche Vielfalt von modisch stilbezogener Jugendkulturen entstand, die durch postmoderne Eigenschaften gekennzeichnet sind und diese transportieren. Die Zusammenhänge zwischen Pop und Gesamtkultur sind so eng, dass man beinahe versucht ist, den Begriff Postmoderne mit Popmoderne zu ersetzen. Die Produkte der Musikindustrie dienen heute als Mittel der Sinnvermittlung, die dennoch kurzlebig sind und zum Großteil relativ unverbindlich bleiben. Die Krisenhaftigkeit der Postmoderne und die Rahmenbedingungen einer Mediengesellschaft verstärken dabei gleichzeitig das Aufkommen von Außenseitern als Stars, die relativ schnell verbraucht sein können und immer neue Anschlussbewegungen zur Folge haben.

Um darzulegen, inwieweit diese Zusammenhänge auch bei Madonna greifen, wird kurz ihre Biografie bis zu ihrem Durchbruch zur Kultfigur aufgezeigt. Auch ihr Aufstieg ging einher mit dem idealtypischen Prozess der Vermarktung eines subkulturellen Lebensstils. Ihre eigene öffentliche Selbstdarstellung rückt erst bei der Betrachtung des weiteren Ausbaus ihres Ruhmes in den Mittelpunkt, wobei das gesamte Phänomen als ein Konstrukt eines konflikthaften öffentlichen Diskurses zu verstehen ist. Auch wenn Madonna vielfach als Repräsentantin der Postmoderne gilt, darf bei diesem Phänomen nicht der Bezugsrahmen der Massenmedien, die Kommunikationsebene der Sexualität und der vielfache Wandlungsprozess, der auch auf ihre Selbstreferentialität verweist, vergessen werden.

Der Durchbruch zur echten Berühmtheit gelang Madonna, da sie provokant das Thema Sex artikulierte und entsprechend heftige Reaktionen vor allem in den puritanischen USA hervorrief. Hilfreich zur Erklärung des entstandenen öffentlichen Drucks auf eine Berühmtheit ist hier das Konzept der Stigmatisierung. Wenn man die Wirkungen von Madonnas Rollenspiel im populären Drama aufschlüsseln will, müssen zugleich die vielfältigen dramaturgischen Techniken, die zu ihrem Erfolg beitragen, dargestellt werden. Ihre Fähigkeit zur Selbstkandalisierung steht dabei unzweifelhaft im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, da diese sie zu einer symbolischen Führerfigur für verschiedenste Subkulturen machte.

Anhand ihrer die Öffentlichkeit polarisierenden Werke, was ihr Privatleben angeht, aber insbesondere auf ihre Videos zutrifft, zeigt sich die fortdauernde dramaturgische Verwendung von Elementen des Exhibitionismus und der Provokation. Im Zusammenhang mit einer selbstreferentiellen Gegenstrategie auf den Druck der Öffentlichkeit verweist dies dabei auf den Begriff der Selbststigmatisierung, der hilft, die kulturelle Kraft und die dramaturgische Wirksamkeit von Madonnas Selbstinszenierungen zu klären. Bei der Betrachtung eines derartigen charismatischen Phänomens muss man sich allerdings auch die Frage nach der Wirkung stellen: ob trotz dieser Elemente ihre Darstellung auf der Ebene der Seduktion verhaftet bleibt und damit einerseits sogar traditionelle Werte verstärkt oder ob sie andererseits auch Chancen zu transzendenter Umwertung bietet.

Bei der Betrachtung der Fankulturen wird deutlich, dass man Stars und Musik als stark emotional besetzte Gegenstände ansehen kann, die mit mythischem, pseudo-religiösen Denken in Verbindung stehen und so tief hinein bis in symbolische Sinnwelten des Einzelnen reichen. Kultfiguren werden als Identitäts- und Wertbringer genutzt, wobei gerade die kultischen Aspekte auf ein Religions-Äquivalent verweisen. Gerade in der Musikkultur bildete sich ein funktionales Äquivalent zur traditionellen Religion aus, das heute zum Aufbau einer selbstbestimmten Identität und Individualität genutzt wird. Man kann dabei feststellen, dass in der Musikkultur insgesamt und bei Madonna besonders, auch chiliastische und eschatologische Elemente mit hineinspielen, sodass der Name "Madonna" bei ihr auch ein gutes Stück weit als Programm begriffen werden kann. In Anlehnung an Webers Protestantismusthese kann man sogar so weit gehen, auch die ökonomischen Formen der Postmoderne ("Popmoderne") in direkten Bezug mit dem entsprechenden "religiösen" Überbau der Kultfiguren zu setzen - den identitätsstiftenden Symbolen der Mediengesellschaft.

## **B. Die moderne Popmusikultur**

### ***B. 1. Phänomene eines kulturellen Gesamtzusammenhangs***

Um die Zusammenhänge rekonstruieren zu können, innerhalb derer sich die verschiedenartigen Spielarten der modernen Musikkultur entfaltet haben, muss man zunächst ihren sozialen und kulturellen Ursprüngen nachgehen.

Die möglichen Inhalte des Symbolsystems Pop- und Rockmusik, die durch klangliches und durch Bildmedien ergänztes visuelles Material vermittelt werden, sind das Produkt gesellschaftlich-kulturellen Wandels. Um den Sinn der Phänomene der Musikszene begreifen zu können, darf man die Stars nicht als isolierte Objekte betrachten, sondern muss sie als Teil eines übergreifenden kulturellen Gesamtzusammenhangs sehen. Sie sind in die sozialen, politischen und ökonomischen alltagsweltlichen Lebensbedingungen der Rezipienten eingebettet. Töne, Klänge, Bilder und Images mit Zeichencharakter können in einem Sinnzusammenhang eingebunden, zu einem Ausdrucks- und Deutungsschema geformt und als intentionale Handlung mit gesellschaftlichen Funktionen verknüpft werden. Die Musik fungiert so als Träger jeweils spezifischer Bedeutungen. In ihr werden emotional Werte verkörpert, die tief in die Lebensverhältnisse der zumeist jugendlichen Fans hineinreichen (vgl. Wicke 1986).

Die moderne Pop- und Massenmusik stellt zwar heute nicht mehr eine exklusive Jugendmusik dar, doch scheinen die Probleme in der Phase des Heranwachsens die Jugendlichen zu den Hauptkonsumenten, zu der Gruppe mit dem intensivsten Umgang mit Musik werden zu lassen. Die Popmusik in ihren vielfältigen Ausformungen wurde für die kulturellen Praktiken Jugendlicher von herausragender Bedeutung, Musikkonsum wurde Teil jugendspezifischer Alltagskultur. Musik als kulturelle Institution, die sich als Ausdrucksmittel unverwechselbarer Persönlichkeit anbietet, konkurriert hier zwar mit Sport, Film, politischen Bewegungen usw., erweist sich jedoch als allgemeinstes Mittel jugendlicher Selbstdarstellung. Fans können aus ihrer Anhängerschaft Kapital zur Herausbildung persönlicher Identität schlagen und sie dient häufig als stilbildendes Medium (Zinnecker 1987, S. 192).

Auch bei den Musikfans handelt es sich in erster Linie um eine Äußerung von Jugendkultur, wobei auch der Höhepunkt musikalischer Fankultur vor dem 15. Lebensjahr liegt - in den Jahren der Statuspassage zwischen Kindheit und Jugend. Doch wurden infolge der seit den 50er-Jahren

stattfindenden immer weiteren Ausdifferenzierung der Musikkultur zunehmend auch ältere Fans zu einer nicht unerheblichen Konsumentengruppe, wobei sich heute zudem die Begriffe "Jugendlichkeit" und "Postmodernität" miteinander verschränken: Der Zeitgeist der Postmoderne verlangt, dass man sich seine Jugendlichkeit selbst bis ins hohe Alter hinein bewahren muss.

Die moderne Massenmusik wurde zum Medium des Ausdrucks kollektiver Erfahrungen, Emotionen und Gedankenbilder, es konnten ein besonderes Lebensgefühl und ein gesellschaftlicher Zusammenhang ausgedrückt werden. Die Bedeutungen und Werte, welche die Musik verkörpert, werden nicht nur über die Massenmedien verbreitet, sondern sind selbst zu einer Form der Massenkommunikation geworden. Die Hingabe an die Musik findet zwar zumeist individualisiert statt und löst persönliche, individuell-biographisch verwurzelte Empfindungen aus, doch ist der Prozess ihres Konsums in jugendkulturelle Kontexte eingebettet und von Gruppenerlebnissen mit Gleichaltrigen in Konzerten, Diskotheken, Kneipen usw. durchzogen, wobei vor allem die Fanrolle ideellen Zusammenhalt spenden kann.

In Zusammenhang mit den postmodernen Tendenzen der Pluralisierung und der Individualisierung von Lebenslagen formierte sich eine Vielzahl musikalischer Teilkulturen, wobei Tendenzen der Institutionalisierung und Standardisierung gleichzeitig zur Entstehung neuer kollektiver soziokultureller Gemeinsamkeiten führten.

## ***B. 2. Musik als Alltagskunst***

Die Postmoderne schuf ein neues Verhältnis zwischen Kunst und Masse, das unter anderem auch zur Einebnung des Unterschieds zwischen Hochkultur und populärer Kultur führte. Mit der modernen Massenmusik entstand eine Kunstpraxis, die in Verbindung von Show, Musik, Poesie, Bildern und Politik ein multimediales Ereignis schuf, in dessen Kontext sich ein neues künstlerisches Selbstbewusstsein geltend machen konnte, dessen Bestandteil es ist, sich auf die ökonomischen und technischen Bedingungen der von den Medien arrangierten kulturellen Massenprozesse einzulassen und darin selbst zum Medium zu werden (vgl. Wicke 1986).

Die Kunst ist in der Popkultur aufgegangen. An der Front der Zeichen- und kulturellen Originalitätsproduktion finden wir nicht mehr den Künstler, sondern die Produzenten von Entertainment, Werbung und Musik-Clips. Der Kunsthistoriker Beat Wyss (in Jörg Huber, 2000) beschreibt diese Situation wie folgt: "Die Pop-Kultur eröffnete eine neue Sichtweise auf die Welt: den flachen Blick von unten. Hatten die humanistischen Eliten in Freimaurerlogen, Akademien und Politbüros gethront, ist der Platz der Künstler und Intellektuellen heute mitten im Basar der Waren, Moden und Meinungen." Boris Groys (in Gardner, 1998) kommt daher zu dem Schluss, dass sich die Rolle des Künstlers gewandelt hat vom Produzenten hin zum Konsumenten von Dingen, die sowieso schon in der kulturellen Sphäre zirkulieren. Produziert werden statt Kunstwerken neue Haltungen, neue Konsummuster und neue Wünsche. Wichtig wird in diesem Zusammenhang auch die Verwendung von Produkten auf besonders interessante Art und Weise – was den popkulturellen Künstler vom herkömmlichen, zweckorientierten Bastler unterscheidet. Die wesentlichen Aufgabenstellungen lauten daher: Sammeln, Selektieren, Geschmacksdesign. Der Künstler ist also nicht mehr Schöpfer im eigentlichen Sinn, sondern spielt die Rolle des Regisseurs, Kurators, DJs. Und als solcher gibt er, so stellt Beat Wyss fest, "Wahrnehmungsanweisungen an das Publikum." Insofern stellt der Künstler neuer Prägung auf die zwei zentralen knappen Ressourcen der New Economy ab: nämlich auf Aufmerksamkeit und Orientierung.

Kunst und Alltagserfahrung durchdringen heute einander und repräsentieren eine daraus hervorgehende neue Konzeption von Musik, deren Entstehung eng mit der Medienrealität verbunden ist. Indem Kunst in den Alltag transformiert wurde, ist sie zu einem Bestandteil der Alltagserfahrung geworden, der Sinn stiftet und Vergnügen vermittelt.

Das Neue liegt dabei nicht in den verwendeten Materialien, sondern in der Funktion, in der diese eingesetzt werden. Nach Rösing lassen sich die Funktionen von Musik allgemein in den gesellschaftlichen-kommunikativen und den individuell-psychischen Bereich aufteilen. Zum gesellschaftlich-kommunikativen Bereich gehören magische, rituelle, sakrale, repräsentative, festliche, bewegungskoordinierende und -aktivierende, gemeinschaftsbindende, gruppenstabilisierende,

erzieherische, gesellschaftskritische, verständigende, kontaktaufnehmende und selbstverwirklichende Funktionen.

Im individuell-psychischen Bereich stehen emotionale Kompensation, Einsamkeitsüberbrückung, Konfliktbewältigung, Entspannung, Aktivierung und Unterhaltung im Vordergrund (Rösing in Lipp Hg. 1992, S. 315).

Auch in Bezug auf das Verhältnis von Fangemeinde und Kultfigur können verschiedene Aspekte dieser Funktionen relevant werden, wobei die Kultfigur selbst noch die Funktion hat, Angebote auf der Symbolebene zu machen, die zur Orientierung, Integration, Stabilisierung und Identitätskonstruktion bei den Fans beitragen können. Es ergänzen sich so in der Musikkultur die Funktionen von Musik und Stars in vielfältiger Weise.

Es zeigt sich also, dass sich diese Kunstform nicht auf Material, Form, Inhalt oder Aussage reduzieren lässt, sondern dass sie gleichzeitig immer auch einen funktionellen Aspekt beinhaltet. Man kann somit bei der modernen Rock- und Popmusik eine Dominanz der Zwecke, einer pragmatischen Ebene erkennen. Zwecke können sich vielfach an Inhalte anknüpfen, doch liegen die Dinge anders, wenn Kunst nicht nur über die gewünschten Zwecke belehrt, sie zur Realisierung empfiehlt, sondern diese Realisierung auch gleich selbst erreicht. Ähnlich wie im sakralen Bereich rituelle Gesänge im Bewusstsein der Kultgemeinde das Gewollte nicht nur meinen, sondern auch bewirken können, kann auch im profanen Bereich der Musikkultur nicht nur von Gefühlszuständen geredet, sondern zugleich in sie versetzt werden.

Mit dem Aufkommen der Rockmusik artikulierte eine junge Generation den Aufstand gegen die ältere. Es wurde dabei nicht nur von einer veränderten Lebensweise geredet oder gesungen, sondern sie wurde in dieser Musikpraxis auch gleich vollzogen. Im Vordergrund für die jugendlichen Rezipienten stand das pragmatische einer veränderten Lebensweise, die im Zusammenhang mit der Musik realisiert werden konnte.

Vom kulturanthropologischen Ansatz her kann Kunst allgemein als eine Konstante angesehen werden, die durch die symbolhafte Bearbeitung der natürlichen und kulturellen Umwelt und deren Darstellung in Form künstlerischer Objekte die Stellung des Menschen und den subjektiven Sinn, der dieser Stellung zugeschrieben wird, versinnbildlicht. Es werden durch sie lebensweltliche Sinnesfundamente vermittelt, wobei die künstlerische Interpretation und Nachbildung der objektiven Welt eine symbolische Sekundärwelt konstruiert, deren Merkmale eine Überhöhung und Oberprägnanz der Ersteren darstellt.

Wie in wenig differenzierten Gesellschaften liegt auch für die plurale Vielfalt jugendkultureller Stile der funktionale Wert der Kunstform Massenmusik in der exemplarischen Präsentation der Lebenswelten und der ihnen zugrunde liegenden Sinnzusammenhänge. Kunst hat hier wie in "einfachen" Gesellschaften einen direkten Bezug zum praktischen Leben - ist effizient insofern, als sie in der Vorstellung jener, die mit ihr konfrontiert sind Wirkung erzielt. Ihre symbolische Zielgerichtetheit erklärt auch die enge Verbindung mit mythologischen und rituellen Elementen (vgl. Obrecht 1990, S. 41).

In den 60er-Jahren versuchten sich die Kommunen von Haight Ashbury in San Francisco als Laboratorien eines Lebensstils, der nicht nur die Kunst prägte, sondern das Leben selbst zum Kunstwerk machte, wie das schon im ersten Viertel des Jahrhunderts als Ästhetisierung des Alltags von Surrealismus und "Bauhaus" versucht worden war. Ästhetik soll dabei nicht in den Werken der Kunst eingefroren werden, sondern in die Realität einströmen. Kunst redet hier nicht nur von etwas, sondern realisiert sich zugleich. Dies stellt einen speziellen Fall angewandter Kunst dar, in dem diese direkt auf den Menschen selbst, auf sein Leben, vor allem sein Innenleben angewandt wird, fast im Grade einer Manipulation oder Autosuggestion. Hifi-Anlagen, Diskotheken und Konzerte suggerieren heute dem jugendlichen Publikum die Gewissheit, etwas zu erleben. Die Musikkultur induziert inmitten von Krisen der Jugendphase das untrügliche Gefühl, noch da zu sein. In erster Linie geht es somit um praktische Wirkung: Traum und Rausch sind wichtig, das auslösende Stimulans bleibt lediglich sekundär. Das "Novum" der modernen Massenmusik liegt damit nicht in den verwendeten Materialien, sondern in deren Funktion. Selbst im Konzert verschiebt sich der Akzent von einer konzertanten zu einer therapeutischen, in welcher der Rezipient in ein Art orgiastischer Verwischung die Grenzen zwischen den Individuen, zwischen Innen und Außen, zwischen Realität und Traum aufheben kann. Kunst wurde so wieder eine Art säkularisiertes Ritual, das nichts desto trotz seine Zelebranten in Trance versetzen kann, infolge einer induzierten Surrealität zu einer Art Seelenwäsche verhilft.

Vor allem die Jugend erkennt sich in dieser Musik mit ihrer Freude und Trauer, Sehnsucht und Zorn, Zustimmung und Ablehnung zu ihrer eigenen Zeit wieder. Dies geht einher mit einer manchmal

kultischen Verehrung von Idolen, die all das zu repräsentieren scheinen und zeigt so ein "Bedürfnis nach der Kompromisslosigkeit des Heiligen" auf (zit. nach Kapner 1991, S. 71).

### ***B. 3. Ästhetisches Symbol: Aktive Bedeutungssetzung***

Wie bereits dargelegt wurde, sind die Inhalte dieser Musikform nicht auf Rhythmus, Klang oder Textaussagen zu reduzieren, da der Rezipient auch immer selbst eingreift, indem er von dem Medium aktiv Gebrauch macht. Er integriert es in den Zusammenhang seiner Lebensverhältnisse, setzt es als Symbol ein, das mit eigenen Erfahrungen verbunden ist. So sind die Inhalte der modernen Massenmusik nicht allein in der musikalischen Form der Songs begründet, sondern mit Bedeutungen verbunden, die ihm von den Fans gegeben werden. Es entstand eine komplexe kulturelle Form, in die Musik, Tanzformen, Medienbilder, Images, Kleidungs- und Lebensstile einbezogen sind und deren Heterogenität mit den jeweils unterschiedlichen sozialen und kulturellen Zusammenhängen korrespondiert, in denen die Musik mit wechselnden Bedeutungen gebraucht werden kann (vgl. Wicke 1986). Die Entwicklung des Phänomens der Massenmusik kann nur als Bestandteil des Alltags ihrer Fans begriffen werden. Die sozialen und kulturellen Massenprozesse, die ausgelöst werden, sind nicht restlos kontrollierbar, da die Musik und auch die Stars aus ihrem ursprünglichen Kontext entfernt und als Symbol für sich beansprucht, weiterentwickelt, umgedeutet und in Besitz genommen werden können, um damit symbolisch etwas zum Ausdruck zu bringen. So verwenden auch Subkulturen Gegenstände, die außerhalb ihres eigentlichen Kontextes in einer Stilbasterei ironisch neu besetzt werden, wie z.B. der Punker mit einer Sicherheitsnadel im Ohr oder der Technotänzer mit Taucherbrille oder einer Gasmasken.

Subkulturen bilden mithilfe von Stars und Musik alternative symbolische Sinnwelten, indem der symbolische Inhalt bestimmter Objekte und modischer Attribute in verändertem Zusammenhang neue Bedeutung verliehen bekommt. Die Collagierung verschiedener Ausdrucksmittel lässt sie zu einem neuen subkulturellen Stil verschmelzen, der den Konsens der traditionellen Symbolwelt erschüttert, da er eine Herausforderung an deren Allgemeingültigkeitsanspruch darstellt (vgl. Brake 1981 S. 22 f.).

Die ästhetischen Strategien dieser in den Alltag eingebetteten Erfahrung von Kunst werden von seiner Rezeption als aktiver, mit der Alltagslebensweise praktisch verbundener Prozess getragen. Die symbolischen Formen werden vor allem über die Medien in die individuellen Realitäten transportiert und hier im Prozess des Erfahrens und Erlebens in einen Sinnzusammenhang gestellt. Hier kann sich die Artikulation von Emotionalen vollziehen, wird direkt miterlebt in einem kollektiven kulturellen Zusammenhang. Musik als ästhetisches Symbol wird mit lebenspraktisch emotional übereinstimmenden Szenen in der Alltagswelt zusammengeschlossen. Da diese symbolische Übereinstimmung von Deutenden in der Lebenspraxis selbst vollzogen wird, bildet sie eine Achse der subjektiven Selbstverfügung, die immer auch in einen sozialen und kulturellen Zusammenhang eingebettet bleibt. Die aktive Handhabung des ästhetischen Symbols Musik, die mit dem Selbst in sozialen Interaktionen verbunden ist, schafft so die Möglichkeit Eigenaktivität aufzubauen und diese zugleich an Erfahrungen im System der Interaktionen anzuschließen (vgl. Lorenzer in Oelkers und Wegenast Hg. 1991, S. 28 f.). Musik kann im Alltagsleben redimensionalisiert, um Dimensionen erweitert werden, die von ihrer Fähigkeit ausgehen, Erfahrungen zu vermitteln, die nicht im Kognitiven begründet liegen, aber dennoch als sinnhaft erlebt und nachvollzogen werden können. Derart sinnlich unmittelbar wahrnehmbare ästhetische Symbole der Alltagswelt sind von großer Bedeutung für die individuelle Selbsterfahrung und Selbstverwirklichung. Die Künste, von der Musik bis zum Tanz und Ritual, sprengen den denotativen, begrifflichen Rahmen des Sprachgebrauchs szenisch dramatisch auf. Sie sind in Alltagserfahrungen eingebunden, in denen sinnliches Erleben in Gesten tradiert wird, in Gebrauchsgegenständen geformt zum Ausdruck kommt und zum Eindruck wird. Musik besitzt so offenbar eine spezifische assoziative Kraft zum Emotionalen, zu tieferen seelischen Bereichen. Es kann etwas "Urmenschlich-Gemeinsames angesprochen werden, das einer tieferen psychischen Schicht entspricht als das Urteilen und Meinen über das Gehörte." (R. H. Reichardt 1968 in Lipp Wolfgang Hrsg. 1992, S. 62). So können diese ästhetischen Symbole zum Ansatzpunkt einer vorsprachlich-tiefen emotionalen Übereinstimmung mit anderen Menschen und deren Lebenserfahrungen werden, worauf auch die Wichtigkeit der Vermittlung ästhetischer Symbole überhaupt beruht, zur Bildung kollektiver Lebenspraxis, wie sie jugendkulturelle Lebensstile darstellen. Die Musikstücke bilden eine Art "bewegliches Koordinatensystem kultureller Aktivitätsfelder" des Alltagslebens, das für die Möglichkeiten des Gebrauchs, der Sinngebung, der Lust, Sinnlichkeit oder des Vergnügens offen ist (vgl. Wicke 1986, S. 125).

Die Musik wird von den Jugendlichen in einen selbstentwickelten Gebrauchszusammenhang gestellt, relativiert und mit neuen Bedeutungen versehen, die eigene Möglichkeiten des Umgangs mit ihr bieten, auch wenn Text, Image und musikalische Gestaltung durch ein bestimmtes Kunstverständnis überformt sein können, welches sie zu expliziten Botschaften macht.

Hinter den musikalischen Strukturen steht damit ein äußerst komplexer und stets aktiver Prozess mit vielfältigen, oft nur flüchtigen und wieder vergänglichen Bezügen zur Alltagswelt der Rezipienten.

## ***B. 4. Im Einklang mit balancierender Identität***

Für die Identitätsfindung sind musikalische Symbole gerade im jugendkulturellen Kontext von hoher Bedeutung, denn sie zeigen, was benutzt und gebraucht wird, um dieses Ziel zu erreichen. Handeln als Selbstverwirklichung heißt in der Jugendphase oft aktive Bedeutungssetzung mithilfe musikalischer Symbole in konkreter, lebenspraktischer Hinsicht. Das aktive Handeln steht dabei immer in einem kulturellen Raum und tritt als Selbstdarstellung organisiert auf (Goffmann 1969). Man kann davon ausgehen, dass die Entfaltung der Identität sich immer auf zwei Ebenen gleichzeitig vollzieht: der vertikalen, individuell biografischen Ebene einerseits und der horizontalen sozialen Ebene andererseits (vgl. Berger/Luckmann 1969, S. 53). Die Tatsachen, die die Gesellschaft an ein Subjekt heranträgt, müssen immer wieder in Einklang gebracht werden. Das heißt, dass infolge des prozessualen, balancierenden Charakters der Identität Jugendliche, wenn sie ihre Identität im Fluss der Ereignisse der Jugendphase bewahren und aufbauen wollen, diese Ereignisse im Sinne ihrer Wertkonzepte und Ideale in Balance bringen müssen. So können gesellschaftliche Tatsachen im jugendkulturellen Kontext mithilfe musikalischer Symbole umgestaltet und mit neuem, der Selbstverwirklichung entgegenkommenden Sinn durchdrungen werden. Der Gebrauch der musikalischen Symbole steht so im Schnittpunkt von Individuum und Gesellschaft, kann auch als Ausdruck dieses Balanceverhältnisses angesehen werden, ist eng mit dem Prozess der Identitätsfindung verbunden und wird eingebettet in kulturellen Kontexten vollzogen. Die Vielfalt der Impulse, die in der Verschränkung der biografischen mit der sozialen Ebene bewältigt werden müssen, lassen sich auch in einem individuell einzigartigen Gebrauch von Musik ablesen, der einmal mehr lebensgeschichtlich individuell, andererseits mehr im Kontext sozialen Rollenverhaltens organisiert sein kann.

Unmittelbar mit der Erfahrung des Heranwachsens und deren Problemen der Identitätsfindung verbunden, ist die moderne Massenmusikkultur ein unmittelbares Produkt der Verschmelzung jugendlichen Selbstverständnisses, jugendlicher Selbstfindung und populärer Musik. Sie stellt ein bewusst und aktiv angeeignetes Medium der Verkörperung der von Heranwachsenden entwickelten Sinnstrukturen des Alltagsverhaltens dar. Die Jugendlichen wählen aus, was ihren Werten entspricht - Musik z.B. die rebellisch und provozierend wirkt, sinnliches Vergnügen vermittelt und sich in ihre Ängste, Träume und Sehnsüchte einordnen lässt.

Mit Elvis Presley, der bezeichnenderweise den "König" des Rock'n Roll darstellt, ist im Verbund mit der aufkommenden Medienrealität zum ersten Mal in größerem Ausmaß ein Star entstanden, der als aggressiv-provokativer Selbstdarsteller, als Außenseiter, den jugendlichen Massen, die im Identitätsdilemma der 50er-Jahre Gesellschaft steckten, in dem traditionellen Mechanismen der Identitätsfindung versagten, einen Ausweg anbot. Den Massen, die im Prozess der balancierenden Identität mit strukturellen Defiziten in der Gesellschaft konfrontiert waren, die auf Grund von Sinnverlust eine traditionelle Absicherung zunehmend unmöglich machten, wurde eine Symbolfigur, ein Star im Verbund mit Musik geboten, der begeistert aufgenommen wurde, da er den dennoch vorherrschenden Willen zur Respektierung dieses Daseins artikulierte. Sein Symbol konnte eingesetzt werden für den Versuch einer neuen eigenständigen kulturellen Umgangsweise und Identitätsfindung.

Gerade Jugendliche sind auf Größen dieser Art angewiesen, wie sie Bezugspersonen, symbolische Figuren wie z.B. Popstars bilden, da sie angesichts komplexer, verwirrender, zahlreicher Handlungsverweise dazu neigen, auf jeweils einfachere, sie sinnhaft ansprechende Bezugsgrößen zurückzugreifen. Die bedrückende Alltäglichkeit, welche die Jugendlichen zur Zeit Elvis Presley's umgab, der Wille zur Nichtanpassung, wurde von ihm angesprochen, wodurch er und seine Musik noch eine zusätzliche Dimension erhielt. Die Musik wurde in den Kontext einer neuen Lebensweise gestellt, bedroht von elterlichen, schulischen, kirchlichen und anderen sozialen Kontrollinstanzen, wobei der kommerzielle Rummel zur gesellschaftlichen Bestätigung geriet und eine zeitgemäßere,

weniger konservative Version des Alltagslebens entstand (vgl. P. Wicke 1986, S. 245ff.). Das Alltagsleben, die Strukturen des Daseins Jugendlicher wurde mit dem Rock'n Roll kulturell verändert und erweitert. Eigene Erfahrungen wurden in ihm aufgenommen und auf ihn zurückprojiziert, indem hier eine kulturelle Form entstand, die eng mit Identitätsfindungsprozessen verbunden war und durch Medien, Star und Musik vermittelt wurde.

Es wird dabei deutlich, dass gerade in der Musikkultur abweichendes, marginales, gesellschaftlich randseitiges, gegen- oder subkulturelles Verhalten in symbolischer Darstellung für die Jugendlichen Schlüsselkräfte entwickeln kann, insbesondere wenn es seine Zwecke moralisch und positiv darstellt und so die Gesellschaft und deren Kontrollinstanzen abzuwerten und als illegitim zu erweisen sucht. Der Grund für die Wirksamkeit liegt in den strukturellen Defiziten der Gesellschaft und dem damit verbundenen Legitimitätsschwund. Jugendliche auf der Suche nach Selbstwert können so Identitätsentscheidungen treffen, die mit relativer Devianz und eigenen sub- oder gegenkulturellen Lebensstilen verbunden sind. Dies kann herausgefordert und verstärkt werden, indem die Jugendlichen sich die Musik und die symbolische Darstellung von Stars zu Eigen machen und sich so nachdrücklich zu der Gruppe, der sie angehören und zu den eigenen Besonderheiten bekennen. Es kann eine kollektive Form annehmen, wobei auf eine neue, von der Subkultur angebotene Definition der Situation zurückgegriffen wird, oder aber eine individuelle Form, was die Gefahr der Vereinzelung und Isolation einschließt (vgl. Brake 1981, S. 10).

Identität beinhaltet aber auch die Wahrnehmung und den Ausdruck der eigenen Position innerhalb eines Raum-Zeit-Netzwerks (vgl. Dhillon 1994, S. 44). Damit drückt sich die Identität einer Person sowohl in verschiedenen Zeiten als auch in verschiedenen räumlichen und situativen Kontexten anders aus.

Das hat Konsequenzen für den Identitätsbegriff angesichts der gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen, die unter dem Begriff "reflexive Moderne" zusammengefasst werden.

Individualisierung und Pluralisierung von Lebensstilen sind zwei der wesentlichen Aspekte dieser "Multioptionsgesellschaft" (Groß 1994). Identität entfaltet sich unter diesen Bedingungen einer ausdifferenzierten, mobilen Gesellschaft spielerischer, weil sich das Individuum auf Grund der fragmentierten Lebensbedingungen seine Identität aus verschiedenen Partikeln zusammenbasteln kann, indem es zwischen mehreren Optionen wählen kann. In der aktuellen Handlungssituation muss dann bestimmten Teilen der eigenen Identität Priorität eingeräumt werden, je nachdem, was die Situation verlangt, welche Gruppenidentitäten dort gefragt sind oder welche biografischen Erfahrungen die Position des Individuums stärken oder festigen können. Zugleich müssen immer mehr widersprüchliche Aspekte in die persönliche Identität integriert werden, da die Individuen einer "interindividuellen Konkurrenz" ausgesetzt sind, "in der sie sich als eine besondere, ja einzigartige Persönlichkeit darstellen müssen" (Winter/Eckert 1990, S. 149). So wird Identität zu einem permanenten Prozess der Selbstentfaltung durch spielerische Selbstinszenierung. Im Zusammenhang mit Jugendlichen wird dann z.B. von einer "Patchwork-Identität" gesprochen, die patchworkartig konstruierte "Bastelbiographien" besitze (vgl. Ferchhoff/Neubauer 1997). Die zugrunde liegenden gesellschaftlichen Veränderungen sind offensichtlich:

Waren Jugendliche in den 50er und 60er-Jahren noch stark an das sozial-räumliche Milieu der Nachbarschaft und des Stadtteils gebunden, innerhalb derer es kaum weitere Differenzierungen gab, ist dieses Milieu am Ende des 20. Jahrhunderts von vielfältigen Szenen durchsetzt. Eine durchschnittliche 15-jährige hat heute die Möglichkeit, sich in einer Vielzahl von Szenen und jugendkulturellen Milieus zu bewegen. Zugleich nimmt dabei der subjektive Aufwand für die Entfaltung der eigenen Biografie und der Subjektkonstitution zu.

In dieser vielfältigen Welt bieten fast nur noch gemeinsame Medien- und Konsumerlebnisse Orientierungspunkte, über die sich soziale Strukturen und neue Gemeinschaften herstellen lassen. Die Medien selbst sind zu verlässliche Begleitern im Alltag nicht nur von Kindern und Jugendlichen geworden, und "Alltag und Medien durchdringen sich" (vgl. Bachmair 1996, S. 11ff.). Insofern spielen Medien bei der Identitätsentwicklung eine wichtige Rolle. Ging man früher davon aus, dass sich Identität in sozialen Interaktionen entwickelt, muss man heute mediale Interaktionen hinzurechnen. Den verschiedenen Formen der Populärkultur und der Medien, insbesondere aber dem Fernsehen kann eine "Schlüsselrolle in der Strukturierung von zeitgenössischer Identität" zugewiesen werden (Kellner 1995, S. 237). Die Auseinandersetzung mit den anderen findet nicht nur in sozialen Kontexten in direkter Kommunikation statt, sondern auch über die symbolischen Welten der Medientexte in der Medienrezeption und -aneignung (vgl. ebd., S. 231ff.; Bachmair 1996, S. 238ff.; Grodin/Lindlof 1996; Mikos 1994a, S. 201ff.).

Neben die traditionellen sozialen Instanzen wie Familie, Nachbarschaft, Verein, Schule, Betrieb, Verwaltung, die für die Identitätsbildung bedeutsam sind, treten heute sowohl die vielfältigen Texte der Populärkultur als auch die durch sie initiierten "virtuellen Gemeinschaften" wie Fangruppen, denn "Medien bestärken die Menschen in der Art und Weise, wie sie sich zu sich und zur sozialen Wirklichkeit einstellen" (Bachmair 1996, S. 299f.).

Normen, Werte und Rollenbilder werden nicht mehr nur anhand leibhaftiger Vorbilder aus der direkten sozialen Umgebung gelernt, sondern eben auch aus den Erzählungen der Medien und der Populärkultur. Insbesondere Medienhelden erlangen dabei für Kinder und Jugendliche große Bedeutung (vgl. exempl. Barthelmes/Sander 1997, S. 43ff.; Kübler/Swoboda 1998, S. 299ff.). Daher spielen für die Rekonstruktion der eigenen Lebensgeschichte ebenso wie für die Entwicklung von Lebensentwürfen nicht mehr nur die sozialen Erfahrungen in der Lebenswelt eine Rolle, sondern die "Lektüree Erfahrungen" im weitesten Sinn als Rezeptions- und Aneignungserfahrungen in den intermedialen Bezügen der Populärkultur werden immer wichtiger.

Im Rahmen der intermedialen Bezüge der Populärkultur wird die Suche nach Identität zu einer Suche nach Bildern, Bildern der ästhetischen Inszenierungen der populären Medien, die zu eigenen Bildern werden können. Die Texte der Populärkultur können in diesem Sinn auch als ästhetische Formen interindividueller Thematisierungen von Lebensgeschichten und Lebensentwürfen gesehen werden. An diesen Themen arbeiten sich die Zuschauer und Leser ab, aber nicht indem sie einzelne Medien nur nutzen, sondern indem sie ihre sozialen und intertextuellen Erfahrungen in die Rezeption und Aneignung verschiedenster Medien einbringen (vgl. Lothar Mikos, Medien praktisch 1/99, S. 4-8).

## ***B. 5. Stil in der Postmoderne - subkulturelle Szenen***

Nach Schulze (1992) kann man Stil als die Gesamtheit der Wiederholungstendenzen in den alltagsästhetischen Episoden eines Menschen definieren, die zu einem relativ stabilen situationsübergreifenden Muster gerinnt. Stil schließt dabei sowohl die Zeichenebene alltagsästhetischer Episoden, als auch die Bedeutungsebene ein. Er dient der Sicherung des Erlebens, da durch ihn der Bedeutungsgehalt von Zeichen wie sie Musik oder Stars darstellen können, stabilisiert werden. Stil bildet sich auf Grund eigenen Interesses, um Unsicherheit abzuwehren, persönliche Identifizierbarkeit, Selbstwahrnehmung zu finden, zur Konkretisierung der eigenen Identität und Orientierung in der Umwelt. Er manifestiert nicht nur die Zugehörigkeit eines Individuums zu einer bestimmten Gruppe oder Gemeinschaft, sondern auch zu einem bestimmten Habitus und einer Lebensform. Identität hat somit eine zentrale ästhetische Komponente, da man sich in dem wieder erkennt, was einem gefällt (vgl. Schulze 1992, S. 102).

So ist die moderne Musikkultur Bestandteil komplexer kultureller Zusammenhänge, in denen ihre Stilformen erst spezifischen Sinn erhalten und Werte und Bedeutungen tragen, die sie zum Medium gelebter Alltagserfahrung macht. Verbunden mit anderen Objekten des Alltags bildet die Musik den Kontext kulturellen Verhaltens innerhalb jugendkultureller Lebensstile. Von Fans wird dabei eine dialektische Beziehung zwischen musikalischer Form und kulturellem Gebrauch in Gang gesetzt, aus der immer neue Spielweisen entstehen. So hat sich die Musik in ihren jeweiligen kulturellen Gebrauchszusammenhängen immer weiter entwickelt, sich innerhalb sozialer Alltagserfahrungen immer weiter ausdifferenziert, hin zu vielschichtigen parallelen Szenen.

Im Zuge der jugendkulturellen Pluralisierung und Differenzierung der Lebensformen und -stile, die das Spektrum der Lebensstil-Optionen erheblich verbreiterte, gibt es heute keine verbindlichen Terminologien im Zusammenhang der unterschiedlichen Fassetten in den jugendkulturellen Szenen. Jugendliche werden mit einer Vielzahl von Selbstdarstellungsmustern konfrontiert, wobei sich alle diese Kulturen, Stilformen und Charaktere zu einer Art Melange vermischen und sich gegenseitig bereichern (vgl. Helsper 1991, S. 189). Jugendliche Gruppenzugehörigkeit definiert sich je nach Stil, der in Kleidung, Tanzform, Gesten und dem musikalischen Ambiente zum Ausdruck kommt. Dass sich am Stil oder Habitus die Geister und Zugehörigkeiten scheiden, ist zu einem zentralen Element aller Jugendkulturen geworden.

Infolge der im Alltagsleben beobachtbaren Variationsvielfalt jugendlicher Szenen und Lebensstile, eingeschlossen ihre Übergänge und Vermischungen, scheinen im Rahmen enttraditionalisierter gesellschaftlicher Konstellationen Konzeptionen von jugendkulturellen Szenen angemessener zu sein,

als von Jugendsubkulturen. Der Begriff der jugendlichen Subkultur kann tendenziell angesichts der Infragestellung des allgemein gültigen Standpunkts einer dominanten Kultur, sowie der beobachtbaren Entpolitisierungs-, Enthierarchisierungs- und Destrukturierungstendenzen kultureller Lebensformen, durch den Plural eklektizistischer modisch stilbezogener Jugendkulturen oder Szenen ersetzt werden (vgl. Ferchoff 1990, S. 15).

Sarah Thornton (1995) hat in ihrer Studie über Club Cultures herausgearbeitet, dass jugendliche Subkulturen sich durch keine spezifischen Merkmale gegenüber anderen jugendlichen Gruppen auszeichnen. Die einzige Differenz besteht in ebenjener Zuschreibung, subkulturell, das heißt nicht Mainstream, zu sein. Und diese Zuschreibung ist zudem meist eine Selbstzuschreibung.

Endgültig aufgerieben wird das Konzept aber nicht nur dadurch, dass Subkulturen ihre Anti-Haltung verloren haben und daher eher Szenen verkörpern. Umgekehrt stellt die Individualisierungsforschung auch fest, dass einstmalige traditionale Gesellungsformen – beispielsweise Familie, Kirche, Verein – sich auflösen und stattdessen sich szeneähnliche Gebilde formieren. Forscher sprechen daher auch von einer gesellschaftsweiten Verszenung, die nunmehr Platz greift. Gebhardt (in Artmeier, Hitzler, Pfadenhauer, 1997) konnte beispielsweise in einer vergleichenden ethnografischen Studie sehr präzise herausarbeiten, dass die einst stark traditional geprägte Wagner-Gemeinde nunmehr zahlreiche Parallelen zu den Merkmalen der Techno-Szene aufweist. Szenen werden also zum gängigen Muster von Teilzeitvergemeinschaftungen.

Diese Szenen können heute als kulturindustriell mitproduzierte Kommunikationsgemeinschaften angesehen werden, die als Medien der sozialen Zuordnung jeweils stilistische identitätssichernde Vereinheitlichung nach innen und zugleich Abgrenzung nach außen, auch durch musikalische Vorlieben, symbolisch ausdrücken. Sie sind postmoderne Diskursabsatzbewegungen, in denen angesichts der Pluralität von Lebensformen und Stilen, der Erosion sozialmoralischer Milieus und traditioneller Lebensgewissheiten (vgl. Beck 1986) Varianten der Stilmischung oftmals reflexiv gebrochen zitierend und ironisierend erprobt werden. Sinn wird hier über Vehikel wie Musik, Tanz, Mode usw. vermittelt, sodass hier immer neue augenblicksorientierte Suchbewegungen und eklektizistische Replays ganzer Stilsets zu finden sind, die von konventionellen diskursiven Verfahren der Stilbildung und Sinnsuche erheblich abweichen (vgl. Ferchoff 1990, S. 16 f.). Hier scheint nicht das Sein sondern das Design das Bewusstsein Jugendlicher zu bestimmen, wobei man an verschiedenen Lebensmöglichkeiten und Stilen partizipieren und sich in einer Pluralität alltäglicher Lebenswelten aufhalten kann. Man legt sich nicht auf etwas Ganzes, auf eine Identität fest, sondern verliert und verwickelt sich in immer neue Identifikationen. In den postmodernen jugendlichen Szenen leben die variablen Ordnungen, Dispersionen, Differenzen und Dissonanzen (vgl. Helsper 1991, S. 195).

Die Musik wird von entstehenden subkulturellen Szenen geprägt, hier mit Werten und Bedeutungen verbunden, die von der Kulturindustrie nur noch aufgegriffen und kommerziell verallgemeinert werden müssen. Deshalb gingen die wichtigsten Innovationen und Entwicklungen der kommerziellen Jugendkultur aus Ursprüngen hervor, die außerhalb der kommerziellen Welt lagen - aus den lokalen Kontexten und Interaktionen von subkulturellen Szenen. Der Stellenwert der Subkulturen für die Musik ist deshalb von zentraler Bedeutung, da sie von den Jugendlichen, die am aktivsten Gebrauch von ihr machen, den jeweiligen Fans, gebildet werden. Diese heben sich dann durch die kreative Erzeugung von Bedeutungssystemen, die sich in andersartigem kulturellen Verhalten manifestieren, deutlich von ihrem sozialen Umfeld ab. Subkulturelle Szenen sind für die Lebensweise der Postmoderne charakteristischer Ausdruck kultureller Differenzierungsprozesse, die sich im Schnittpunkt von individuellen und sozialen Erfahrungen Jugendlicher bilden. Umgedeutete und gedeutete Objekte des Alltags bilden so den materiellen Zusammenhang kulturellen Verhaltens, der stabil genug ist, um Identität zu finden und dabei jene Bedeutungen und Werte festzumachen, die in der Musik und durch die Stars verkörpert werden.

In subkulturellen Szenen wird Musik als ein Element genutzt um eigene Ziele zu erreichen: Spaß haben, sich als Gruppe definieren, Grenzen nach Außen markieren, Körperlichkeit, Schnelligkeit und Bewegung erfahren, die Außenwelt gezielt provozieren und Stärke nach Innen und Außen zur Identitätsbehauptung gewinnen (Hermansen 1990, S. 152). Der Interesselosigkeit der Kulturindustrie gegenüber dem Inhalt und der Bedeutung von Musik, dem Gebrauchswert dieser "toten" Ware, setzt die subkulturelle Szene eine Formulierung von Gebrauchswertansprüchen gegenüber, "verlebendigt" die Musik durch ihren spezifischen selbstbestimmten Gebrauch. Infolge dieser kreativen kulturellen Leistung kommen grundlegende Homologien zwischen einer gesellschaftlichen Gruppe und ihrer Musik zu Stande (vgl. Hermansen 1990, S. 136).

Ungeachtet der Bedeutung subkultureller Zusammenhänge für die Entwicklung der Musikstile, der Stars und der vielfältigen Lebensstilformen, muss man beachten, dass sie immer nur durch eine relativ kleinen Kreis aktiver Fans getragen werden, während die Mehrheit der Jugendlichen eher spielerisch von einer Szene in eine andere wechselt. Der ursprüngliche Kontext der subkulturellen Stilformen, die in den Medien als Verbindung von Musik, Stars, Kleidungsstilen usw. angeboten werden, bleibt für den Großteil der Jugendlichen unwichtig. Es wird ihnen höchstens eine zeitlich begrenzte Freizeitidentität geliefert, die allerdings relativ unverbindlich bleibt: Das Publikum der modernen Massemusikkultur besteht deshalb aus einem Mischungsverhältnis von aktiven Fans und Jugendlichen, für die die Musik und die Stilform nur eine attraktive Wahlmöglichkeit neben anderen darstellt.

Eine latente Funktion subkultureller Szenen besteht darin, die Widersprüche, die in der Stammkultur ungelöst bleiben, zum Ausdruck zu bringen und auf symbolische expressive und magische Weise zum Ausdruck zu bringen, wobei der Prozess der Stilschöpfung als Bastelei, als Neuordnung und Rekontextualisierung von Objekten verläuft. In einer erweiterten Perspektive des subkulturellen Ansatzes abweichenden Verhaltens kann man feststellen, dass angesichts tief greifender sozialstruktureller Veränderungen und der Differenzierung und Pluralisierung sozialer Lebenswelten, in denen die einzelnen Lebensbereiche immer weiter ohne gesellschaftlich Integration auseinander treten, sich verschiedene soziale Subsysteme bilden, in denen höchst unterschiedliche Werte und Normen gelten können, die von den gesamtgesellschaftlichen Verhaltenserwartungen abweichen. Dominante Kultur, Gegenkultur und Subkultur sind heute nur schwer auseinander zu halten, sie überkreuzen und mischen sich vielfach. In solchen Übergangszeiten der tief greifenden systematischen und lebensweltlichen Umwälzung, der Kontinuitätsbrüche oder Zäsuren macht schnell im Rahmen der Zeitsituation das Wort Krise die Runde. Wenn die kulturelle Balance in Unordnung gerät, die dominante Kultur die Wandlungen nicht mehr verarbeiten und sinnvoll interpretieren kann und eine große Zahl individueller Karrieren nicht mehr nach alten Ordnungsprinzipien miteinander synchronisiert werden kann, formiert sich eine Vielzahl von Gegenkulturen, in denen experimentell und deshalb zu Extremen von Rückzug und Aggression, von Vergeistigung und Sinnenrausch neigend alternative Ordnungsmuster durchprobiert werden (vgl. Ferchhoff 1990, S. 21). Innerhalb dieses kulturellen Kontextes müssen auch die Stars der Popmusikkultur angesiedelt werden. Infolge der postmodernen Krisenhaftigkeit erfahren hier eine Vielzahl von "devianten" Außenseitern in unterschiedlich extremen Ausprägungen immer wieder "Charismatisierung" vonseiten des Publikums.

## ***B. 6. Emotionen - symbolische Sinnwelten und moderne Mythen***

Heute ist besonders im Kontext von Modeelementen und Musikstilen eine zuweilen hedonistisch-erotische, ausdrucksstarke und affektive Orientierung innerhalb der pluralen Stilmischung von Jugendkulturen zu beobachten, die immer neue Spielformen der Selbstbehauptung von Individualität entstehen lässt. Sinn wird jenseits ständiger Selbstvergewisserung und -reflexivität über bestimmte lebensstilstiftende Mythen der postmodernen Jugendkulturen transportiert und über jugendkulturell eigenständige Erlebnisräume und Ausdrucksfunktionen durch Konsum, Kleidung, Bewegung, Tanz, Musik usw. vermittelt. Die Musik wirkt dabei wenig kritisch, da sie nicht den Intellekt, sondern das Gefühl anspricht. Die Bestimmung des Inhalts von Musik ist entsprechend problematisch, da allein Assoziationen eine überindividuelle Wirkung begründen. Dennoch hat die Musik insbesondere für spezifische jugendkulturelle Stilformen eine eminente Bedeutung, sie fungiert als Bindemittel zur Gruppenbildung und kann die symbolische Bewältigung der gesellschaftlichen Realität ausdrücken.

Man kann die Sinnorientierung und -vermittlung gerade in Bezug auf Musik- und Stars in Jugendkulturen eher als affektiv im Weberschen Sinne auffassen: als ein Handeln, das durch aktuelle Affekte und Gefühlslagen motiviert ist. In seiner reinsten Form ist es damit ein "hemmungsloses Reagieren auf einen außeralltäglichen Reiz" (zit. nach Weber 1974, S. 12), eine direkte Entladung der Gefühlslage und steht somit an der Grenze zu bewusstem, sinnhaftem Handeln. Allerdings werden von Weber Affekte als psychische Disposition, als Ursache für soziales Handeln angenommen, ohne sie selbst wieder zu soziologisieren. Affektuelles Handeln ist für ihn ein Kausal durch Emotionen verursachtes Handeln, bei dem der Handelnde seine Bedürfnisse nach aktuellem Genuss, aktueller Hingabe, aktueller kontemplativer Seligkeit oder nach Abreaktion aktueller Affekte befriedigt. Die eigentliche soziologische Fragestellung nach den sozialen Bedingungen, die zu bestimmten Affekten führen, nimmt Weber nicht in den Blick. Deshalb ist auch die Abgrenzung der

affektiven Sinnorientierung als Kausal motiviert nicht haltbar, da auch Affekte intentional sind und eine spezifische Form der Weltkonstruktion darstellen (Gerhards 1987, S. 35 f.).

Durkheim hat in seinen wissens- und religionssoziologischen Arbeiten die Frage in den Mittelpunkt gestellt, wie Emotionen soziale Wirklichkeit konstruieren. Die basale Dichotomie der sozialen Wirklichkeit ist dabei für ihn die zwischen Einzelem und Kollektiv, zwischen Gemeinschaft und Fremde. Beide Unterschiede sind durch die unterschiedliche affektive Wertigkeit gekennzeichnet. Das über den einzelnen Hinausgehende und sich von anderen Kollektiven Abgrenzende wird affektiv besetzt, in Symbolen festgehalten, in Ritualen produziert und reproduziert und konstituiert dadurch den Unterschied zwischen profan und sakral, als die ursprünglichste aller sozialen Differenzen (vgl. Durkheim 1981, S. 61 f.). Emotionen sind für Durkheim fundamental als Element jeglicher Konstruktion sozialer Wirklichkeit, da durch unterschiedliche affektive Besetzung die Welt erst strukturierbar wird in nah und fern, innen und außen, fremd und eigen, zur Schaffung von Differenz und sozialer Distanz.

In der Bedeutungsebene von Musik und Stars sind für die jugendkulturellen Stilformen die grundlegenden Wertvorstellungen, zentralen Problemdefinitionen und handlungsleitenden Wissensmuster angesiedelt. So kann ein alltagsästhetisches Zeichen wie die Musik das Subjekt zum normativen Kern seiner Lebenspraxis führen. Der Mensch ist von dem ergriffen und findet sich selbst in dem, womit er sich identifiziert. Die entstehenden Homologien von musikalischen Mustern und zentralen Werten von Stilgruppen steuern auch die Selektion der alltagsästhetischen Zeichen, in denen sich die Gruppe wieder erkennen will. Dabei kann man solche stilhomologen Lebensphilosophien als Mythen bezeichnen (Barthes 1964, Willis 1979, Brake 1981, Helsper 1991), da in dem Symbolkosmos der einzelnen Stilgruppen immer auch entsprechende lebensphilosophische Nebenbedeutungen eingegliedert sind, die zur unterschwellig gespürten Atmosphäre werden. Stil steht als Ausdruck für bestimmte Leitbilder, die als eine Art "kulturellen Totemismus" mit "Ahnen", "Göttern", "Heiligen" oder "Künstlern" verbunden sein können (Schulze 1993, S. 113). Jede Stilform hat einen sakralen Bereich von Kultobjekten, die mit der Lebensphilosophie übereinstimmen.

Wenn man versucht, den Umgang mit den Produkten der Musikkultur als emotional besetzten "sakralen" Prozess zu deuten, zeigt sich, dass die Bedeutung der Musik und der Stars nur innerhalb des kulturellen Verweisungszusammenhangs, wie einer ausdifferenzierten Jugendkulturszene oder einer Fangemeinde zu verstehen ist. Das einzelne Objekt erhält Bedeutung, indem es sich innerhalb des Verweisungszusammenhangs vom Umfeld abgrenzt, sich als Stil abhebt. Musik als Alltagskunst lässt sich so als "sakraler" Gegenstand verstehen, der eine stark emotional besetzte persönliche Unterscheidung zwischen profan und sakral im Durkheimschen Sinne ermöglicht. Stars erscheinen als Kultobjekte, Diskos und Konzerthallen als Kultstätten, Konzertbesuche als die Rituale der sakralen Praxis, DJ's als Prediger, die Türsteher und Ordner als die Wächter des Heiligen.

Es geht immer darum, was erlebende Subjekte aus Gegenständen, Stoffen und Situationen machen. Aus der Sicht des Handelnden wird ein Zeichen, z. B. ein Musikstück in einer Wahlsituation angeeignet, da er dadurch in seinem Innenleben bestimmte Wirkungen und Bedeutungen hervorrufen kann, die ihm Sinn, Orientierung und Identität erst verschaffen. Als Folge der postmodernen Pluralisierungs- und Auffächerungstendenzen entstand so eine Vielfalt gesellschaftlich abgetrennter Subsinnwelten, deren Struktur vor allem aus ästhetischen Vorlieben hervorging und die der Identitätsfindung dienen. Diese symbolischen Subsinnwelten werden durch die eigentlich archaische Form einer Mythologie abgestützt und legitimiert und sind in jugendkulturellen Szenen in der Lebenswelt integriert. Jede Perspektive der Subsinnwelten ist mit all ihren Weltanschauungen aufs Engste mit den Interessen ihrer Trägergruppe verknüpft. Diese Form von Mythologie wird dabei von den jugendkulturellen Lebensstilen als ursprünglichste Form einer Stützkonzeption zur Legitimation der Subsinnwelten aufgebaut, innerhalb derer die dauernde Einwirkung des Sakralen auf die Erfahrungen in der Alltagswelt angenommen wird. Die Sinnwelten sind auf dieser Ebene objektive Wirklichkeit und werden größtenteils über Musik und Stars, die mit ihrem Image wirken, transportiert. Da das mythische Denken mit einem Kontinuum zwischen der Welt der Menschen und der Götter operiert, reicht der Star als Kultfigur bis in die symbolische Sinnwelt des Einzelnen und trägt so zur Integration verschiedener Sinnprovinzen des Alltags bei. Durch ein Idol kann die Ordnung des Daseins als symbolische Totalität überhöht werden. Die Bildung einer eigenständigen Weltsicht erfolgt mithilfe symbolischer Figuren, die nicht im Alltagsleben erfahren werden können. Die absolute Legitimation für das Selbstbild und das richtige Handeln im Rahmen der Identitätsstruktur ist dessen Stellenwert zu der Bezugsfigur. Die symbolische Sinnwelt bringt so Ordnung in die subjektive Einstellung zur persönlichen Erfahrung. Besonders die Jugendphase legitimiert sich als Seinsweise in der Art einer bestimmten Beziehung zu der Welt der "Götter" bzw. zu Musikstars und Kultfiguren. Die

Legitimation durch Stars in einer symbolischen Sinnwelt erstreckt sich auf die Wirklichkeit und Richtigkeit der eigenen Identität des Einzelnen, die ja von der Verbindung des Individuums mit signifikanten Anderen abhängig ist. Identität erhält erst ihre definitive Legitimation, wenn sie in den Zusammenhang einer symbolischen Sinnwelt gestellt wird. Der "wirkliche" Name des Menschen ist der, den ihm seine "Götter", seine Stars verliehen haben.

## **B. 7. Einfluss der Kulturindustrie**

Für die Frankfurter Schule mit Horkheimer und Adorno war in den 40er-Jahren das entscheidende Argument vom Begriff der Massenkultur zu Gunsten dem der Kulturindustrie Abstand zu nehmen, das mögliche Missverständnis, in der Massenkultur so etwas wie die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst, eine aus den Massen selbst aufgestiegene Kulturform zu sehen. Die Massen seien jedoch nicht das Primäre, sondern etwas Sekundäres, Einkalkuliertes, ein Anhängsel der Maschinerie, die ihre Produkte planvoll auf den Konsum durch die Massen zuschneidet (vgl. Kleinen 1983, S. 18). Durch die Mittel der Technik und die Konzentration von Wirtschaft und Verwaltung integriere die Kulturindustrie ihre Abnehmer willentlich von oben und sei so eine Ursache der zunehmenden Ohnmacht der Menschen gegenüber dem Apparat, die ein Kennzeichen der spätkapitalistischen Gesellschaft ist. Die Konsumenten würden so mit jedem einzelnen Produkt der Kulturindustrie zu dem reproduziert, wozu diese sie gemacht hat. Die Leistung der Kulturindustrie sei nicht die Kritik der Entfremdung, vielmehr bringe sie den Menschen das Entfremdete Nahe.

Allerdings kann man heute diese Sichtweise nicht in der von Adorno angenommenen Totalität gelten lassen, da die Produkte Kulturindustrie auch teilweise "authentisch" sind und sub- und gegenkulturelle Praxis ermöglichen (vgl. Hermansen 1990, S. 162). Die Frankfurter Schule kommt in ihrer Kritik zu einer undialektischen Einschätzung der Kulturindustrie, da sie die Komplexität der Produktion und Reproduktion der Individuen in der spätkapitalistischen Gesellschaft ausblendet, um einen Sektor des gesellschaftlichen Überbaus zu analysieren. Die Kulturindustrie muss in der Analyse ihrer Wirkungsweise in ihrer Wechselwirkung mit kultureller Praxis gesehen werden, die als ein widersprüchlicher, dialektischer Prozess betrachtet werden kann, der nicht nur einseitig durch die Kulturindustrie bestimmt wird.

Die Lebensgeschichte von Individuen ist ein widerspruchsvoller und problematischer Prozess, dessen Bewältigung gerade in der Adoleszenz mithilfe bestimmter kultureller Praktiken versucht wird, deren Vermarktung sich zwar die Kulturindustrie angenommen hat, aber deren Widersprüchlichkeiten sie nicht total eliminieren konnte. Die Kulturindustrie und ihre Produkte können nicht nur als ein Herrschaftsinstrument betrachtet werden, sondern auch als ein Faktor in dem Bemühen der Menschen, sich ihre Lebensbedingungen bewusst anzueignen. So sticht bei näherer Betrachtung Adornos Argumentation gegen den Begriff der Massenkultur nicht, da die Pop- oder Massenmusik nicht nur durch vielfältige kommerzielle Interessen von oben aufgesetzt wird, sondern zugleich Wünsche, Defizite und Nöte der Basis auffängt. Musik ist heute Ware und kulturelles Angebot zugleich, sie wird industriell produziert und doch zieht der Konsument persönlichen Gewinn aus dem Musikangebot der Medien. Die Massenware Musik erfüllt individuelle Bedürfnisse und gewährt Teilhabe an der Kultur. Diese individuellen Bedürfnisse sind dabei natürlich auch gesellschaftlich vermittelt und somit den Einflüssen der Kultur- bzw. Bewusstseinsindustrie ausgesetzt. Doch die Transformation der Musik aus unmittelbaren Lebensvollzügen in die massenmediale Wirklichkeit, verbunden mit massenhafter Produktion und Nutzung schaffte grundlegende Veränderungen. Die massenhaften musikalischen Bedürfnisse werden nicht nur "von oben", durch die Kulturindustrie aufgesetzt, sondern sind zugleich "von unten" gewachsen. Musik wird als Chance empfunden, emotionale Defizite zu kompensieren, vor Leistungsanforderungen auszuweichen und den Druck zunehmender Entfremdung des Menschen von den in ihm selbst verspürten Möglichkeiten zurückzunehmen (Kleinen 1983, S. 13).

Jeder verinnerlicht dabei auf Grund seiner musikalischen Sozialisation andere musikalische Muster, auch die konkreten Lebensbedingungen variieren so stark, dass sich ein komplexes Bedingungsgefüge ergibt, in dem Musik Entfremdungsmomente durch Identifikationsangebote entkräften kann. Sie schafft eine Fülle von Identifikationsmöglichkeiten unter den modernen Bedingungen, in denen Identifikation in zentralen Lebensbereichen zunehmend unmöglich gemacht wurde. Die als sinnvoll erlebten Identifikationen bilden die Basis der sozialen Wirksamkeit von Musik.

Hier hat sich eine Vielzahl gegenseitig relativierender musikalischer Teilkulturen etabliert, die ihren Angehörigen eine Nische bietet.

Es ist klar, dass die Existenznöte der modernen Lebensbedingungen auch auf politische und ökonomische Zustände der Gesellschaft zurückzuführen sind, doch kann man sie nicht einfach der Musikindustrie anlasten. Die kulturellen Formen und Praktiken Jugendlicher werden zwar von außenstehenden Faktoren mitbestimmt, die in die Analyse mit einbezogen werden müssen, doch lösen sie die eigenständige kulturelle Praxis nicht völlig auf und blockieren die Hervorbringung eigener Bedeutungsgehalte nicht total. Die Produkte der Kulturindustrie sind neben der Gesamtheit an Waren, neben tradierten Ideen und Institutionen, Material für die kulturelle Praxis, die der Produktion individueller wie gesellschaftlicher Identität dient (vgl. Hermansen 1990, S. 142). Die Kulturindustrie enthält damit sowohl befreiende als auch repressive Elemente.

Die Musik ist zum einen Teil Produkt der Bemühungen der Industrie, neue Märkte zu erobern, zum anderen Produkt der Versuche des jugendlichen Publikums, eigene Erfahrungen auszudrücken. Die Musiker bewegen sich in diesem Spannungsfeld, das ihrer Kreativität zwar Grenzen setzt, doch setzt sich der Einfluss der Kulturindustrie nicht geradlinig nach unten durch. Die Höhe des Plattenausstoßes ist letztlich von den Trendmeldungen der Hitparaden abhängig und von der Frage, ob der inszenierte Starkult verfängt oder nicht.

Es stellt sich also die Frage, wie sich das „little something extra“, das den Star ausmacht definiert:

„The star challenges analysis in the way it crosses disciplinary boundaries: a product of mass culture, but retaining theatrical concerns with acting, performance and art; an industrial marketing device, but a signifying element in films; a social sign, carrying cultural meanings and ideological values, which expresses the intimacies of individual personality, inviting desire and identification; an emblem of national celebrity, founded on the body, fashion and personal style; a product of capitalism and the ideology of individualism, yet a set of contest by marginalised groups; a figure consumed for his or her personal life, who competes for allegiance with statesmen and politicians. . . . Actors become stars when their off-screen life-styles and personalities equal or surpass acting ability in importance.“ (Gledhill, 1991).

Folgende Begriffe sind offenbar für das Startum entscheidend:

- Charisma

Charisma wird definiert als eine bestimmte tugendhafte Qualität eines Individuums, die es von den normalen, gewöhnlichen Menschen abhebt, wobei diese Persönlichkeit so behandelt wird, als wäre sie mit übernatürlichen, übermenschlichen oder mindestens oberflächlich außerordentlichen Qualitäten ausgestattet.

- Authentizität

Diese betrifft die Verkörperung von Wertvorstellungen durch den Star und die Bedeutung dieser Werte in unserer Gesellschaft. Ernsthaft, spontan, echt, direkt, natürlich,... diese "authentischen" Charaktereigenschaften sind Voraussetzung für "Star Quality" und Charisma. Der Fokus, ob eine Darstellung "gut" war hat sich dahingehend gewandelt, ob sie und der Schauspieler "glaubwürdig" sind ("...true to the 'true' personality of the performer"). Wenn Individuen in den Blickpunkt der Gesellschaft rücken, ist es wichtig zu wissen, ob diese Individuen wirklich sind, was sie vorgeben. Denn wenn ein Individuum als Garant der sozialen Ordnung gelten soll, muss er diese Rolle Wert sein.

Paradoxerweise schaffen es die Medien - als Antithese von Seriosität und Authentizität - dennoch immer wieder einen "echten" Star zu erzeugen. Denn zum Einen erscheinen uns Stars als mediale Texte - in Filmen, Werbe-Spots, Klatsch-Zeitschriften oder Fernsehinterviews. Zum Anderen leben Stars nicht nur innerhalb medialer Texte, sie existieren auch außerhalb dieser Texte in der Realität. Der erste Authentifizierungsschritt ist also der Verweis in das reale Leben des Stars. Dies wiederum hängt damit zusammen, dass Stars mittels bildhafter Medien in allen Lebenslagen visuell erfasst und für den Zuschauer konserviert werden können: jeder kennt schließlich das Sprichwort von der Kamera, die niemals lügt. Obwohl mittlerweile kaum noch jemand so naiv ist und die Manipulierbarkeit der visuellen Medien leugnet, bleiben die Bilder doch einflussreich - unerwünschte Aktivitäten der Stars bleiben nicht mehr verborgen und werden dem schockierten Publikum durch Skandal-Blättchen

brühhwarm mitgeteilt - und oft ist es aus mit der Glaubwürdigkeit, die unschöne Wahrheit ist ans Licht gekommen, die Illusion bricht zusammen. Authentizität wird deshalb durch scheinbaren Kontrollverlust, Zufälle und weniger Privatleben bewirkt, denn die Wahrheit scheint ja hinter der konstruierten Oberfläche zu liegen. Deshalb müssen viele Authentifizierungshebel in Bewegung gesetzt werden, um das instabile "wahre" Image des Stars im rechten Licht zu belassen (vgl. Hahne, 2001).

Wer als Musikstar den Durchbruch schafft, verdankt es aber neben seinem eigenen Können, seinem musikalischen Talent und seinem Talent zur Selbstinszenierung, zur Schaffung eines Images, vor allem einem speziellen subkulturellen Milieu, den örtlichen und zeitlichen Gegebenheiten und nicht zuletzt dem Publikum, dessen Gefühle, Hoffnungen, Ängste und Träume getroffen werden müssen (vgl. Brake 1991, S. 162 f.). Da sich die Kulturindustrie tendenziell als unfähig erweist neue Stile bewusst zu produzieren, ist sie darauf angewiesen neue Musik ausfindig zu machen, sie aufzugreifen und dann zu verbreiten. Stilproduktion ist so als direktes Ergebnis sub- und gegenkultureller Prozesse möglich. Das Spezifikum der Kulturindustrie ist die ständige Suche nach authentischen Formen neuer Musik, die dann kopiert und als plagiative Produkte auf den Markt gebracht werden. Dieser Vermarktungsprozess bewirkt auf einen längeren Zeitraum gesehen aber eine Verflachung und Reduktion der Authentizität, sodass die Suche nach unverfälschter Musik wieder von vorne beginnt. Wenn die Massenmusik erfolgreich sein will, muss sie, selbst in der industriell verbreiteten Form, ein gewisses Maß an Authentizität enthalten und der Situation und den Emotionen ihrer Rezipienten entsprechen, wobei sie mit nachgemachten, schablonenhaften Gefühlen und Ideen aus zweiter Hand nicht lange faszinierend wirkt. Man schätzt übrigens, dass 70 bis 80 % aller produzierten Schallplatten Verluste bringen, die von den restlichen Produktionen mehr als aufgefangen werden (vgl. Hermansen 1990, S. 146 f.).

Im Zuge einer Ökonomisierung der gesamten Lebenswelt kann man zudem auch versuchen, die Kommerzialisierung als einen organischen Bestandteil dieser Lebenswelt zu betrachten. Denn die These von der Kulturindustrie kann so in einer postmodernen Ökonomie eine unerwartete Wendung nehmen. Scott Lash und James Urry (1994) zeigten in ihrer Studie mit dem Titel "Economies of Signs and Space", dass es in dem von globalen Datennetzen vorangetriebenen Kapitalismus mitnichten der Kultursektor ist, der immer mehr die Züge industrieller Produktion annimmt. Es sind vielmehr umgekehrt die Verhältnisse der materiellen Produktion, die denen der kulturellen Originalitätsproduktion immer ähnlicher geworden sind. Man hat es also nicht nur mit einer Ökonomisierung der Kultur, sondern auch mit einer Kulturalisierung der Ökonomie zu tun. Dies zeige sich beispielsweise daran, dass die Unternehmen versuchen, sozio-kulturelle Trends immer schneller zu erkennen, geeignet zu rezipieren und in Marketingstrategien umzusetzen.

Zusammenfassend produziert die Kulturindustrie also kein Bewusstsein bei Jugendlichen, sondern sie induziert es höchstens, indem sie Material zur Verfügung stellt, das aufgegriffen und aktiv angeeignet wird. Umgekehrt beeinflusst das so entstandene Bewusstsein aber auch wieder die kulturelle Wirtschaftsweise.

## ***B. 8. Das Subversionsmodell in der Pop-Kultur***

Da das Madonna-Phänomen auch immer in engem Zusammenhang mit einer sexuell-revolutionären Attitüde steht und da auch später noch auf die möglichen Auswirkungen der kulturell aktivierten Kräfte eingegangen werden soll, müssen zunächst die subversiven Möglichkeiten in der Popkultur im Allgemeinen betrachtet werden.

Einige Bedenken sind gegenüber dem grundsätzlichen Festhalten an einem positiven Verständnis von Subkultur als Ort der Rebellion angebracht. Aus historischer Perspektive betrachtet hat, wie bereits angedeutet, der Siegeszug der popular music seinen Ursprung in der Entwicklung der fordistischen Gesellschaft nach 1945. Er ist dabei gleichzeitig Ausdruck einer erfolgreichen Durchsetzung ebenso wie ihrer Krise. Als Gegenentwurf zum traditionellen bürgerlichen Kulturgenuss, der sich nur vermittelt über Warenbesitz konstituierte, versprach Pop eine Ästhetik von Lust und Vergnügen, deren Bedürfnisse direkt über die Produkte der Unterhaltungsindustrie befriedigt werden konnten. Rock kreierte neue Märkte für neue Bedürfnisse und war zum Zeitpunkt einer wirtschaftlich gespannten Situation in den Vereinigten Staaten Teil der globalen Durchsetzung der Kapitalismusvariante des Massenkonsums. Das gesellschaftliche Ideal der "Jugendlichkeit" sollte sich als äußerst erfolgreich

erweisen, einen immer größer werdenden Bedarf nach immer kurzlebigeren Produkten zu stimulieren und dabei traditionelle Konsumgewohnheiten zu unterminieren.

Dabei ist Popmusik unübersehbar Vorbote jener von Baudrillard als postindustriell bezeichneten Wirtschaftsform, die auf der Verdrängung industrieller Produkte durch den Verkauf und Umschlag von Images und elektrischer Impulse beruht. Noch in einer zweiten Hinsicht ist Pop damit eine Krisenerscheinung der industriellen Gesellschaft. Als Antwort auf die Standardisierung und Uniformisierung der fordistischen Gesellschaft tritt Pop als Strategie zur Identitätsvermittlung des individuellen Konsumenten auf, die sich von traditionellen Rahmen einer klassen- oder milieuvermittelten Identität löst. Der Mythos 'Klasse' fand seine Ersetzung in der Flüchtigkeit der antitraditionalen Kategorie der "Jugend".

Ein Widerspruch liegt somit dem Konzept Musik-Subkultur von Beginn an zu Grunde: Als individueller Ausdruck des Anti-Establishment ist Subkultur stets durch Medien, Produktionsgesellschaften und Vertriebsstrukturen, also durch die kapitalistisch organisierte Kulturindustrie vermittelt. Es liegt also nahe, die politische Interventionskraft des Konzeptes Subkultur gegen ein kapitalistisches Ordnungsgefüge als begrenzt einzustufen. So findet sich viel an revolutionärer Attitüde, aber wenig an deren konkreter Umsetzung. Das Dissidenzpotenzial von Subkultur beruht eher auf der Hoffnung in eine politische Kraft symbolischer Handlungen (vgl. Liesegang, 1999).

Die Entwicklung des Phänomens Jugend-Subkultur erscheint wie eine Ironie der Geschichte. Adorno und Horkheimer hatten eine totalitäre, vereinheitlichende, manipulative Kulturindustrie, die den Monopolismus im Kulturbereich umsetzte, beschrieben. Gegen dieses Kulturdiktat und die einengenden Lebensformen und Wertstrukturen der Nachkriegszeit hatte die Jugend rebellierte, um gesellschaftliche, politische und kulturelle Veränderungen durchzusetzen. Ungewollt hat dies zu einer erheblichen Modernisierung, Flexibilisierung und Anpassungsfähigkeit des bestehenden Systems selber geführt.

"Die Werte des Sixties-Gegenkultur [sind] zur Doktrin des Warenkapitalismus geworden. Alle Rebellion bestätigt in dem Moment, wo sie die Form der Ware oder Kaufentscheidung annimmt, die Logik einer Kulturindustrie, die scheinbar niemanden mehr ausschließt, weil sie auf der ständigen Suche nach neuen Märkten ist. Noch das abseitigste Bedürfnis kann mittlerweile befriedigt werden, ganz gleichgültig, auf welchen Inhalt es sich richtet."

(zit. nach Christoph Gurk in Tom Holert/Mark Terkessidis (Hg.), 1996).

Während vor 50 Jahren noch dissidente Lebensentwürfe mit harten gesellschaftlichen Sanktionen belegt wurden, ist das jugendliche Innovationspotenzial heute selbst nicht nur zum Objekt, sondern zum Motor einer gigantischen Medien- und Vermarktungsindustrie geworden. Der passive Kulturkonsument in der Beschreibung von Adorno und Horkheimer wurde durch den kreativen, medienkompetenten Kulturkonsumenten abgelöst, der immer auf der Suche nach Neuem und Innovativem ist. Zwar existieren Subkulturen unter diesen Bedingungen weiter, aber mit einem veränderten Wirkungspotenzial: Sie bieten ein facettenreiches Patchwork von Identitätsangeboten und Haltungen, deren Übernahme aber relativ konfliktfrei erfolgen kann.

Das Subversionsmodell "Pop" ist heute dort angelangt, wo die Kunst in den 60er-Jahren mit Pop-Art angelangt war: Die Pop-Art der 60er-Jahre legitimierte erstmals Inhalte von Populärkultur und Massenmedien und veränderte dadurch, dass sie den Massengeschmack nicht mehr läutern wollte, nicht nur den high-culture-Status der bildenden Künste, sondern demontierte auch die traditionell gewordene Avantgardekunstproduktion.

Pop-Subkultur als Subversionsmodell innerhalb der Kulturindustrie ist offenbar strukturell nicht möglich. Ein Gegensatz zwischen kulturellem "Underground" und (angeblich homogenem) kulturellem "Mainstream" existiert schon lange nicht mehr. Aber das bedeutet nicht, dass avantgardistisch-subkulturelle Gesten keine materielle Basis mehr hätten. Die theoretische Erkenntnis ist nicht das Gleiche wie die soziale Wirklichkeit. Die massenkulturellen Praktiken übernehmen angesichts des sozialen Abgrenzungs- und Unterscheidungszwanges alte hochkulturelle Praktiken und reproduzieren deren hierarchische Differenzierung. Es ergibt sich ein soziokulturell-ökonomisches System, das immer vielfältigere Muster hervorbringt, das diese Mannigfaltigkeiten gegeneinander setzt, hierarchisiert und sich in den Konkurrenzen zwischen ihnen aufrechterhält. Es gibt daher auch heute hohe, mittlere und

niedrigwertige Pop-Kultur und somit auch im Pop Raum für hochkulturelles Künstlerverhalten und Avantgarde-Praktiken. Der "Underground" wird auch deshalb erhalten bleiben, weil die Kulturindustrie viel Geld in diesen Mythos investiert hat. "Pop-Subkultur" ist heute ein Industrieprojekt. Die Underground-Mainstream-Dichotomie wird von der Kulturindustrie als unverzichtbares Identifikationsangebot gesponsert. Wer daher Pop als Subversionsmodell konservieren will, bejaht auch den Erhalt seiner kapitalistischen Voraussetzungen (vgl. Jakob, 2000).

Die Zyklen der Pop- bzw. Massenmusik und ihrer Phänomene gehen auf die beschriebenen Prozesse zurück, die man in ihrer idealen Form folgendermaßen darstellen kann: Subkulturen (oder subkulturelle Szenen) bilden sich als Antworten auf spezifische historische Umstände. Hier erfolgt die Konstitution der Phänomene auf Grund von kreativen Prozessen in Bezug auf Legitimationsdefizite. Die Medien als selektive Vermittler tragen zur Umformung des Phänomens bei, welches so in "sekundäre Subkulturen" bzw. den so genannten "Mainstream" diffundiert, in dem die Inkorporation und Vermarktung des Phänomens erfolgt. Dieser Vermarktungsprozess geht mit einer Verflachung einher, sodass sich die primären Subkulturen entweder auflösen oder wieder auf einen kleinen Kreis zurückschrumpfen und sekundäre Subkulturen im Mainstream als bloße Modevariationen entstehen, die das Phänomen wieder schnell fallen lassen (vgl. Brake, 1981, S. 188 f.).

Dieser idealtypische Prozess der massenmedialen und kulturindustriellen Vermittlung der Pop-Phänomene kann vielleicht nicht durchbrochen werden, wenn aber im Extremfall der Konstitutionsprozess mit dem Inkorporationsprozess zusammenfällt, d.h. die für die massenmediale Bearbeitung charakteristische sekundäre Umformung des Phänomens bereits in dessen Konstitutionsprozess eingeht, kann versucht werden subversive Elemente in den Markt zu tragen, als Gegenstrategie zur sekundären Umformung, indem bereits in der Gestaltung des Phänomens reflexiv auf die Mechanismen und Reaktionen des Marktes, der Medien und der Öffentlichkeit eingegangen wird. Es muss ja nicht immer gleich gegen das kapitalistische Ordnungsgefüge im Ganzen angegangen werden, es werden aber gerade in der Popmusik auch innerhalb des kulturindustriellen Rahmens immer wieder subversive Elemente eines abweichenden Wertekanons transportiert und können sich etablieren. Gerade zum Verständnis des Phänomens "Madonna" ist dieser Aspekt von Bedeutung, wenn man bedenkt, dass ihre Darstellungen in den Augen eines Großteils des Publikums als reiner Manierismus erscheinen, während die Fans tatsächlich dauerhaft authentische Bedeutungen finden können. Unzweifelhaft beinhaltet das Madonna-Phänomen auch subversive Elemente, die konkrete Auswirkungen zeigten und besonders in den USA Änderungen der puritanischen Sexualmoral erreichten.

Nachdem versucht wurde, in groben Zügen die kulturellen Zusammenhänge von Pop-Kultur, Sub- und Gegenkulturen, Szenen, postmodernen Stilformen, Fankultur, Identitätsfindung und deren Verbindungen mit den Phänomenen von Stars und Musik der modernen Massenmusikkultur darzulegen, soll gezeigt werden, inwieweit "Madonna" als Popstar und Kultfigur in diese Zusammenhänge einzuordnen ist. Die Schwierigkeit dabei ist, Madonna als mythologische und symbolische Figur nicht als Symbol für sich zu beanspruchen, weiterzuentwickeln und in Besitz zu nehmen, wie dies in vielfältiger Form nicht nur von Subkulturen und Medien, sondern auch gerne von Kultur-Wissenschaftlern getan wird. Um diesen Fehler zu vermeiden, soll versucht werden, vor allen phänomenologisch vorzugehen und sich möglichst von weitergehenden Deutungen und Interpretationen abzugrenzen. So wird im Folgenden eine Vielzahl an Fakten über Madonna angeführt, deren Vielfalt ihrer postmodernen Plastizität entspricht, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können. Gerade der Begriff "postmoderner Star" zeigt schon die Schwierigkeit auf, in der Ambivalenz und Mehrdeutigkeit dieses Phänomens Eindeutigkeiten finden zu können. Postmoderne als Übergangsphase und Madonnas Startum selbst, als Phase des fortwährenden Wandels, entsprechen sich zwar, doch kann Postmodernität allein nicht als Auslösefaktor ihres Ruhmes angesehen werden. Denn wer bei diesem Phänomen Eindeutigkeit sucht, verfehlt eben gerade das Charakteristische. Nichtsdestotrotz soll versucht werden, einige wichtige Elemente darzulegen, die zu ihrem Aufstieg beitragen.

## C. Das Phänomen "Madonna"

### C. 1. Biographie

Ihre Großeltern kamen als Einwanderer mit dem Schiff von Italien, ihr Vater wurde in Pittsburgh, Pennsylvania 1934 geboren. Ihre Mutter war Frankokanadierin und hatte den ungewöhnlichen Vornamen "Madonna". Als drittes Kind von insgesamt sechs (aus erster Ehe) kam sie als erste Tochter am 16. August 1958 in Pontiac zur Welt und wurde auf den Namen "Madonna Louise Ciccone" getauft. Sie genoss eine strengkatholische Erziehung, besuchte drei katholische Schulen. Als sie fünf Jahre alt war starb ihre Mutter, 1966 heiratete ihr Vater ihre Haushälterin Joan Gustafson und sie zogen nach Rochester, Michigan. Madonna nahm Klavierstunden und es gelang ihr, den Vater zu überreden, sie bei einem örtlichen Tanzstudio, anzumelden. 1972 wechselte sie auf die weiterführende Rochester Adams High-School. Sie war eine Musterschülerin und landete bei einem Intelligenztest mit einem IQ von über einhundertvierzig unter den besten zwei Prozent. Schon damals hatte sie den Ruf eines offenerzigen, offensiven Mädchens und liebte es Leute zu schockieren. Christopher Flynn, ein homosexueller ehemaliger Ballett-Tänzer, war als ihr Tanzlehrer von Madonna fasziniert und sie spielte die willige Galatea für den Pygmalion Flynn. Seine "Erziehung" beschränkte sich nicht allein auf den Besuch von Museen, Konzerten und Galerien, sondern auch von Schwulen-Discos in Downtown Detroit als sie gerade fünfzehn war. Nach ihrem Schulabschluss bewarb sie sich auf Flynns Drängen hin an der School of Music der University of Michigan, wo er einen Lehrauftrag im Bereich Tanz angenommen hatte. Er brachte sie schließlich auch dazu, sich das Geld für ein Einfahticket nach New York zusammenzusparen und das Studium fallen zu lassen. Sie bekam einen Stipendienplatz für einen sechswöchigen Workshop an der Duke Universität in Durham, North Carolina unter der Leitung von Pearl Lang, die neben Alvin Ailey Mitbegründerin des American Dance Center in New York war und reihte sich in die dritte Besetzung der "Alvin Mey Dance Troup" ein. 1978 wechselte sie von Aileys Klasse zu Pearl Langs Dance Company und begann als Aktmodell schwarz zu arbeiten, um sich ein paar Dollar dazuzuverdienen.

Sie bewarb sich für Gesangs- und Tanzparts in Musicals, Videoproduktionen und Rollen in Filmen, wurde aber abgelehnt und schloss sich der Liga der Graffiti-Künstler an. 1979 nahm sie das Angebot an, Tänzerin in der Backing-Band des Disko Stars Patrick Hernandez zu werden und mit ihm nach Paris zu gehen. Als sich dort ihre Karriere nicht zu ihrer Zufriedenheit entwickelte, kehrte sie allerdings nach New York zurück und begann sich auf Musik zu konzentrieren, übte an Instrumenten und schrieb eigene Lieder. Auf der Suche nach Arbeit bekam sie die Hauptrolle in dem erotischen Underground Thriller "A Certain Sacrifice" des Avantgarde-Filmemacher Stephen Lewicki und 1980 einen Auftritt im Musikvideo einer Band namens "Konk". Madonna wurde als Schlagzeugin Mitglied der Band "Breakfast Club", doch stieg sie nach acht Monaten wieder aus, um eine eigene Band namens "Emmy" auf die Beine zu stellen, die sich allerdings Anfang 1981 wieder auflöste. Es bot sich zwischendurch ein Job als Backupsängerin mit Otto von Wernherr auf einer Hand voll Dancesongs.

Madonna konzentrierte sich von nun an auf die Vermarktung ihres eigenen Produktes und schaffte es einen Management-Vertrag mit der Firma Gotham Productions zu ergattern und eine eigene Band zu bekommen. Sie nahm zwar ein Demoband auf, trat in verschiedenen Clubs recht erfolgreich auf, aber es wurde kein Plattenvertrag unterzeichnet und 1982 stieg sie aus dem Vertrag wieder aus.

Sie machte sich im Alleingang daran, ein neues Demoband einzuspielen und es den richtigen Leuten zu Gehör zu bringen. Als geeignetste Arena erschien ihr die Danceteria in Midtown Manhattan, einem angesagten Schickleria- und Avantgarde Club, in dem sie sich auf der Tanzfläche verausgabte und stundenweise an der Garderobe arbeitete. Mithilfe des Diskjockeys Mark Kamins, der selbst produzierte, bekam sie Kontakt zu Warner Brothers und ihren ersten Plattenvertrag. Die erste Single "Everybody" stand 1983 binnen einiger Wochen an der Spitze der Dancecharts, unterstützt durch ein Video. Man startete eine 12-Inch "Mini-LP" als Versuchsballon mit dem Produzenten Reggie Lucas, der ihr den Hit "Physical Attraction" schrieb, der ebenfalls bis an die Spitze der Dance Charts kletterte, sodass grünes Licht für das erste Madonna-Album gegeben wurde. Madonna freundete sich mit dem Musiker und Diskjockey John "Jellybean" Martinez, der auch den Titelsong ihres ersten Albums lieferte: "Holiday". Da die Zielgruppe des Albums in erster Linie das junge schwarze Publikum war, wurde das Album schließlich unter dem Titel "Madonna" herausgebracht - allerdings ohne ein Bild von ihr. Mit stark erotisch betonten Tanzauftritten in New-Yorker Spitzen-Discos gelang es Madonna, ihre

LP in steter Präsenz zu halten. In den Videos zum Album etablierte sie gleichzeitig ihre ganz persönliche Art des künstlerischen Ausdrucks, indem sie ihre sehr privaten Konflikte auf sehr öffentliche Art verarbeitete (Andersen 1991, S. 121). In ihrem "Lucky Star"- Video wurde der Madonna-Look geboren und mit "Holiday" brach sie auch in die europäischen Charts ein. Die Single zum "Lucky Star"- Video war der Erste von fünfzehn aufeinander folgenden Top Five-Hits. Damit brach sie alle von Elvis Presley und den Beatles aufgestellten Rekorde. Madonna war dabei ausschließlich ein Geschöpf von Madonna und ihre Karriere ging steil bergauf. Sie bekam eine kleine Rolle als Clubsängerin im Spielfilm "Vision Quest (Crazy for You)" und wandte ihre ganze Aufmerksamkeit ihrem nächsten Album "Like a Virgin" zu, dessen Titelsong Nile Rodgers in eine zeitgemäße Upbeat-Dance-Nummer veränderte. Das dazugehörige Video wurde in Venedig aufgenommen und während sie eine der Hauptrollen in Susan Seidelmans Film "Desparately Seeking Susan" spielte, gelang ihr 1984 aufgrund der extremen Reaktionen des Publikums der Durchbruch vom Sternchen zum Star.

Es folgte die bekannt kontroverse Karriere rund um das Thema Sexualität, die Heirat mit dem Schauspieler Sean Penn und die nachfolgende Scheidung, diverse Affären und die Kumulation ihres Hauptthemas im Buch "Sex", das sich als kalkulierte Provokation aber auch als exzessive Übersteigerung darstellte. Entsprechend konnte ein aufmerksamer Beobachter in der Nachfolge einen Bruch in Madonnas eigenem Mythos erkennen. Sie hatte offenbar das Thema Sex auf die Spitze getrieben und auch das Publikum begann langsam zu ermüden.

Danach gelang ihr paradoxerweise, ihre erste von der Kritik durchwegs positiv bewertete Titelrolle als Evita Peron in Alan Parkers Film-Adaptation von Andrew Lloyd Webber's Evita zu spielen, wohl als eine Art Selbsttherapie, um Abstand zu finden, aber auch um ihren eigenen Mythos auszubauen. "Madonna ist eine Ikone, eine der berühmtesten Frauen dieser Tage, ein Selfmade-Woman, unabhängig und ohne Angst ihre Meinung zu sagen - genauso wie Evita Peron." (Alan Parker über Madonna). Für ihre Leistung bekam sie als beste Hauptdarstellerin einen Golden Globe.

1996 wechselte sie privat in die Mutterrolle und bekam von ihrem ehemaligen Fitnesstrainer Carlos Leon ihr erstes Kind, eine Tochter namens Lourdes Maria. 1998 gab sie sich mit ihrem Album "Ray of Light" spirituell angehaucht und zitierte in ihren Videos religiöse Symbole auch aus anderen Kulturkreisen. Mit Ray of Light gewinnt Madonna bei den MTV European Music Awards zwei Awards für "Bestes Album" und "Bester weiblicher Star" und bei den MTV Awards sechs weitere Auszeichnungen.

Im August 2000 gab Madonna die Geburt ihres Sohnes Rocco Ritchie bekannt. Vater ist der englische Filmemacher Guy Ritchie. Im nächsten Monat wurde "Music", die Debut-Single ihres gleichnamigen Albums ihre zwölfte Number-One-Single in den USA. Sie stand nach längerer Abstinenz plötzlich wieder ganz oben in den Hitparaden. Am 22. Dezember heirateten Ritchie und Madonna in Schottland.

2001 spielte sie in London im Musical Up For Grabs mit. Ihre Darbietung wurde mit gemischten Kritiken bedacht, doch allein ihre Anwesenheit verhalf dem Stück zu großer Popularität.

2003 ließ Madonna wieder anderweitig aufhorchen: sie sollte im neuen James Bond-Film mitwirken und zudem auch noch den Titelsong zum Soundtrack beisteuern. Die Another Day war aus musikalischer Sicht recht erfolgreich, doch der Film selbst bescherte Madonna wenig Glück. Nicht nur, dass ihr Part auf einen Kurzauftritt geschmälert wurde, sie erhielt auch noch einmal mehr die Goldene Himbeere, diesmal als schlechteste Nebendarstellerin.

Das Album hingegen erfüllte seine Zielvorgaben. Ohne Umwege rauschte es an die Spitze zahlreicher Charts und hielt sich dort wochenlang.

Zudem wechselte Madonna 2003 auch noch in die Liga der Buchautoren. Im September startete die Publicity-Tour für ihr Kinderbuch "The English Roses" (Die Englischen Rosen). Sie gab vor engen Freunden bei einer Tee-Party in London Auszüge aus dem Buch zum Besten, das in rund einhundert Ländern und 42 Sprachen gleichzeitig erschien und schnell an die Spitze vieler Bestsellerlisten schnellte. In Madonnas Erzählungen sind "vier kleine Mädchen manchmal grün vor Eifersucht, blau vor Einsamkeit, rosarot aus Verwirrung und violett vor Wut."

"Sie verkörpert in der Welt der Popmusik die Idee von der Person als Kunstwerk, als soziokulturelle Urgewalt hat sie etwas Mysteriöses und Unergründliches an sich, das wohl größtenteils ihren Kultstatus erklärt", schrieb 1985 der Politologieprofessor Joel D. Schwartz in der New Republik (vgl. Andersen 1991 und Bego 1991).

## **C. 2. Madonna Diskographie**

### **Alben:**

- Madonna 1983
- Like a Virgin 1984
- True Blue 1986
- You can Dance 1987
- Like a Prayer 1989
- Tin breathless - Musik aus dem und inspiriert vom Film Dick Tracy 1990
- The Immaculate Collection 1990
- Erotica 1992 (mit Fotoband "Sex")
- Bedtime Storys 1994
- Something to remember 1995
- Evita 1996
- Ray of Light 1998
- Music 2000
- GHV2 - Greatest Hits Volume 2 2001
- American Life 2003

### **Videos:**

2003:

[Hollywood] Directed by Jean Baptiste Mondino  
[American Life] Directed by Jonas Akerlund

2002:

[Die Another Day] Directed by Ole Sanders

2001:

[Holiday - Live] Directed by Hamish Hamilton  
[GHV2 Mega-Mix] Directed by Various  
[Paradise / Mer-Girl] Directed by Dago González  
[What It Feels Like For A Girl] Directed by Guy Ritchie

2000:

[Don't Tell Me] Directed by Jean-Baptiste Mondino  
[Music] Directed by Jonas Akerlund

[American Pie] Directed by Philip Stolzl

1999:

[Beautiful Stranger] Directed by Brett Rhatner  
[Nothing Really Matters] Directed by Johan Renck

1998:

[The Power Of Good-Bye] Directed by Matthew Rolston  
[Drowned World] Directed by Walter Stern  
[Ray Of Light] Directed by Jonas Akerlund  
[Frozen] Directed by Chris Cunningham

1997:

[Another Suitcase In Another Hall] Directed by Alan Parker

1996:

[Don't Cry For Me Argentina] Directed by Alan Parker  
[You Must Love Me] Directed by Alan Parker  
[Love Don't live Here Anymore] Directed by Jean-Baptiste Mondino

1995:

[Veras] Directed by Michael Haussman  
[You'll See] Directed by Michael Haussman  
[I Want You] Directed by Earle Sebastien  
[Human Nature] Directed by Jean-Baptiste Mondino  
[Bedtime Story] Directed by Mark Romanek

1994:

[Take A Bow] Directed by Michael Haussman  
[Secret] Directed by Melodie McDaniel  
[I'll Remember] Directed by Alek Keshishian

1993:

[Bye Bye Baby] Directed by Mark 'Aldo' Miceli  
[Rain] Directed by Mark Romanek  
[Fever] Directed by Stephane Sednaoui  
[Bad Girl] Directed by David Fincher

1992:

[Deeper And Deeper] Directed by Bobby Woods  
[Erotica] Directed by Fabien Baron  
[This Used To Be My Playground] Directed by Alek Keshishian

1990:

[Justify My Love] Directed by Jean-Baptiste Mondino  
[Hanky Panky] Directed by [Director unknown]  
[Vogue] Directed by David Fincher

1989:

[Dear Jessie] Directed by [Director unknown]  
[Oh Father] Directed by David Fincher  
[Cherish] Directed by Herb Ritts

[Express Yourself] Directed by David Fincher  
[Like A Prayer] Directed by Mary Lambert

1987:

[Who's That Girl] Directed by Peter Rosenthal  
[La Isla Bonita] Directed by Mary Lambert  
1986:

[Open Your Heart] Directed by Jean-Baptiste Mondino  
[True Blue] Directed by James Foley  
[Papa Don't Preach] Directed by James Foley  
[live TO Tell] Directed by James Foley

1985:

[Dress You Up] Directed by Danny Kleinman  
[Into The Groove] Directed by Susan Seidelman  
[Crazy For You] Directed by Harold Becker  
[Material Girl] Directed by Mary Lambert

1984:

[Like A Virgin] Directed by Mary Lambert  
[Borderline] Directed by Mary Lambert

1983:

[Lucky Star] Directed by Arthur Pierson  
[Burning up] Directed by Steve Baron

1982:

[Everybody] Directed by Ed Steinberg

**Filme:**

- A certain Sacrifice 1980
- Vision Quest 1985
- Susan ... verzweifelt gesucht 1985
- Shanghai Surprice 1986
- Who's that Girl 1987
- Bloodhounds of Broadway 1989
- Dick Tracy 1990
- True or Dare - Im Bett mit Madonna 1991
- Schatten und Nebel 1992
- A League of Their Own 1992
- Body of Evidence 1993
- Dangerous Game 1993

- Four Rooms 1995
- Blue In The Face 1995
- Girl 6 1996
- Evita 1996
- The Next Best Thing 1999
- Swept Away 2002

**Wirtschaftliche Aspekte:**

Ihr Vermögen wird auf ca. 250 Millionen Dollar taxiert. Sie ist Präsidentin von drei Firmen:

- Boy Toy (Musik)
- Siren (Film)
- Slutco (Video)

mit ca. 160 Mitarbeitern. Es wurden weltweit ca. 140 Millionen Tonträger (80 Millionen Alben) von ihr verkauft, Pepsi-Cola zahlte für die Werbespots 8,5 Mio. Mark, Reebok 5,1 Mio. Mark. Unter dem Firmennamen Maverick wurde Madonna selbst ein Showbizmogul mit einer Plattenfirma, Musik- und Buchverlagen und eigenen Fernseh-, Film- und Merchandising-Abteilungen.

### **C. 3. Subkulturelle Aufstiegsbedingungen**

Wenn man die Bedingungen betrachtet, die den Aufstieg von Madonna zur Kultfigur ermöglichten, wird deutlich, dass auch in ihrem Fall der idealtypische Prozess der Vermarktung eines subkulturellen Stils ihren Erfolg ermöglichte. Sie war 1983 noch ein weißes Underground-Mädchen aus der New-Yorker Downtown-Disco-Szene mit ihrer Ansammlung von Tagesberühmtheiten, das ungewöhnlicherweise über schwarze Musik und durch die Unterstützung von Diskjockeys einen Clubhit landete. Es war der Sound der im Dunkeln blühenden Dance-Kultur, ein im Underground verwurzelter Sound, der in eine Massenpopmusik umgeschmiedet wurde. Dass Madonna aus einer Szene stammt, die das Nichts bombastisch inszenierte, die nicht subkultureller Ausdruck des materiellen Elends der gesellschaftlichen Lage und aktuellen Situation war, sondern die kommerzielle Vermarktung dieses Elends, das Festhalten am als Schein erkannten Schein, das sich über das äußere Erscheinungsbild als Tanz auf dem Vulkan definierte, verbunden mit Sarkasmus, Ironie, Parodie, Eklektizismus und Zitierkunst, die sich als echte Arbeit am Unechten darstellte und dies die Hauptelemente der Postmoderne wurden, als bestimmender Zug der Kulturentwicklung, auch der Massenkultur, hängt direkt mit ihrem Erfolg zusammen. Auch Madonna war zu Beginn eine Underground-Figur aus der Mitte der inszenierten Scheinwelt einer Discokultur, die zu einer Omnipotenz des grandiosen Selbst als Selbstinszenierung einlud (vgl. Hermansen 1990, S. 166).

Das Madonna-Phänomen war eine Antwort auf spezifische historische Umstände, wobei die Medien als selektive Vermittler zur Umformung des Phänomens beitrugen, um es in einen Markt für sekundäre Subkultur inkorporieren zu können. Infolge des Vermarktungsprozesses erfolgten auch hier die Ansätze zu einer "Verflachung" des Phänomens zu einer bloßen Modevariation.

An diesem Punkt schaffte es Madonna allerdings ihre eigenen Ansichten zum Startum in die Waagschale zu werfen und sich so ein Image zu schaffen, das dauerhafte Funktionen zur Befriedigung der Fans beinhaltete. Sie machte sich ein sich als subversiv verstehendes Arbeiten mit der Kulturindustrie zur Methode, indem sie seit "Like a Virgin" selbstreferentiell versucht, auf die Entstehung ihrer eigenen Mythologie Einfluss zu nehmen und im Konstitutionsprozess ihrer eigenen Werke und Darstellungen die für die massenmediale Bearbeitung charakteristische sekundäre Umformung und die Reaktionen der Öffentlichkeit vorwegnehmend berücksichtigt. Sie genießt dabei die Zurschaustellung von offen als falsch kenntlich gemachten Verhältnissen. Wichtig sind so immer nur ihre eigene Arbeit als Medienereignis, ihre kleinen Skandalsteigerungen als Anspielungen auf die Entstehung ihrer Mythologie, einem als inszeniert sichtbar gemachten vulgärpsychologischen Knoten (vgl. Diedrichsen 1993, S. 17).

### **C. 4. Entstehung des öffentlichen Images**

Zwar kleben an ihrer Karriere eine Vielzahl öffentlicher Skandale, jeder für sich gut inszeniert und ökonomisch ausgeschlachtet, doch steht im Mittelpunkt ihrer Strategie und ihres Images die Sexualität, die katholische Kirche und ihr Name. "...bei den katholischen Kreuzschmerzen endet der souveräne Tanz auf den demaskierten Verhältnissen." (zit. nach Diedrichsen 1993, S. 20). Es ist notwendig zu den Anfängen zurückzugehen, um verstehen zu können, wie sich die Prägung ihres Images vollzog, sie zur Kultfigur machte und ihr die Chance zum Ausbau, zur Institutionalisierung und zur dauerhaften Befriedigung der Bedürfnisse ihrer Fans gab. Bis zum Video "Like a Virgin" war Madonna trotz ihres Welterfolges mit "Holiday" nur eines von vielen Pop-Starlets, erst mit diesem Album gelang ihr der Sprung zum Idol, plötzlich tauchte eine Vielzahl von minderjährigen Mädchen auf, die wie sie gekleidet waren. Madonna galt über Nacht in der Modebranche als Trendsetterin und als Pop-Provokation extraordinaire (vgl. Bego 1992, S. 103 f.).

Das "Like a Virgin" Video spielt in Venedig, eine Madonna im weißen Tüllkleid träumt von einer romantischen Hochzeit, wie sie von ihrem Bräutigam über die Schwelle eines Palazzo getragen wird, während ein Löwe im Hintergrund umherstreift. Eine schwarz gekleidete Madonna im knapp bemessenen Kleid mit freigelegtem Becken räkelt sich sinnlich in einer fahrenden Gondel. Am Körper baumeln verschiedene Ketten, darunter mehrerer Kreuzfixe, die dem nützigen Treiben eine andere Bedeutung beiseite stellen, während sie mit "gepitchter, d. h. schriller, höher und kindlicher eingespielter Stimme: "Like a virgin, touched for the very first time" intoniert.

Typisch für das moderne Musikgeschäft ist, dass nicht nur die Musik Aufmerksamkeit erregt, sondern auch die Bildergeschichten der Videos und das Medien-Echo. Gerade im Fall von Madonna lässt sich behaupten, dass die visuellen Inhalte der Videos Widersprüche und Metaebenen zu den Texten aufbauen. Gerade in der Schichtung unterschiedlicher Botschaften besteht Madonnas Talent. Im "Like a Virgin"-Video spielt sie mit dem Gegensatzpaar Jungfrau/Hure, wobei sie die Klischees jedoch auch in sich selbst bricht. Es wurde offenbar das katholische Schuldbewusstsein angesichts des Sexuellen angesprochen und gerade dieses Lied appellierte an tiefsitzende Wahrnehmungsstrukturen, den Aufbewahrungsort normativer Kulturwahrnehmung, der eine klar umrissene Bedeutung der christlichen Madonna bzw. der Frau als heilige Jungfrau beinhaltet. (vgl. Penth und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 31 f.).

Das Video korrespondiert dabei mit ihrer eigenen Biografie: "Auf der High-School kriegte ich eine kleine Identitätskrise, weil ich mich nicht zwischen der Rolle der Klassenjungfrau und ... na ja... dem Gegenteil entscheiden konnte." (Madonnas Bewerbungsbrief an Stephen Lewicki: zit. nach Anderson 1992, S. 73). Madonna jonglierte in dem Video mit dem kulturhistorisch, psychisch verankerten Stoff der Madonna und andererseits mit dem der sexuell aktiven Frau, der Hexe oder Hure. Sie verschaffte dem Bedeutungsgehalt ihres Namens das diabolisch-sexuelle Gegenüber, gab den beiden Identitätshälften unterschiedliche Rollen, und brach die Klischees in sich. Es war sicher auch ein Grund für die heftigen Reaktionen, dass die Geschichte in Italien spielt, einer der Brutstätten des Madonnen-Kultes.

"Es war nicht leicht für Madonna damals. Ich glaube sie war ebenso wenig vorbereitet auf den großen Rummel wie wir." (Seidemann: zit. nach Anderson 1992, S. 140). Madonna war über die Reaktionen schockiert, die die Single auslöste. Was als harmloser, eingängiger Tanzsong ausgelegt war, wurde völlig anders verstanden. "Alle interpretieren ihn als 'Ich will keine Jungfrau mehr sein - vögelt mir die Seele aus dem Leib!' Das habe ich überhaupt nicht gesungen." (zit. nach Madonna in Penth und Wörner, Diedrichsen 1993, S. 30 f.). Dazu kam noch, dass sie erkannte, dass die Vorstellung der meisten Leute zu sein schien, die Musik stamme von jemand anderem, die hätten auch alles ausgesucht, was sie singen sollte und das ganze Drumherum geplant. Sie sei als Sängerin nur Staffage, Madonna sei gar nicht ihr richtiger Name und überhaupt sei alles eine einzige Promotion-Lüge (vgl. Anderson 1992, S. 140). Auch die Presse reagierte nicht besonders freundlich, es wurde behauptet, sie habe sich bis an die Spitze emporgeschlafen, Sex als Mittel zum Zweck eingesetzt und es wurde öffentlich über ihre Jungfräulichkeit diskutiert.

Im Dezember 1984 war Madonna die meistbeachtete Frau im Showgeschäft und all die Kontroversen rund um "Like a Virgin" ließen sie auf der Berühmtheitsskala nur noch weiter nach oben steigen. Auf Grund der Tatsache, dass sie nun auf der Straße erkannt wurde, stieg der äußere Druck noch an. Doch Madonna lernte allerdings rasch zum Gegenangriff überzugehen, bezichtigte die Presse sexistischer Doppelmoral und nutzte diese mit kalkulierter skandalbehafteter Provokation schamlos aus. Ab diesem Punkt verfolgte sie eine Strategie der Selbstreferentialität, immer verbunden mit kleinen Skandalsteigerungen und baute so ihr Image um das Gegensatzpaar Jungfrau/Hure immer weiter aus.

## **C. 5. Ruhm und Stigma**

Allgemein ist der Einfluss der Massenmedien auch im Rahmen der kulturindustriellen Verbreitung der Popmusik darin zu sehen, das Publikum mit neuen nachrichtenswerten Phänomenen bekannt zu machen, was einerseits dazu dient, das Phänomen vertraut zu machen oder andererseits als Gegenmodell zu ver fremden. Die kontroversen Hauptstrategien der massenmedialen Präsentation neuer sub- oder gegenkultureller Phänomene sind idealtypisch stets das Vertrautmachen des Fremden durch Verharmlosung einerseits und die Steigerung des Fremden durch Betonung der Bedrohlichkeit andererseits. Letztere Strategie kann so auch die Ausgangsbasis für einen Labelling Prozess bilden, einen Typisierungsprozess, der zur Schaffung neuer Sündenböcke führt, die als lebende Mahnung dafür herhalten müssen, wie man nicht sein soll. Während die erste Strategie der Vertrautmachung des Fremden das Phänomen direkt in ein harmloses Modephänomen umdefiniert, trägt der Labelling-Prozess als Doppelaspekt, indem er Sündenböcke schafft, gleichzeitig zur Mythenbildung bei. Dieser Aspekt ist für ein unmittelbar betroffenes Publikum, für die Schar potenzieller Einsteiger und für Fans von Madonna von entscheidender Bedeutung.

Madonnas erfolgreiche Darstellungsstrategie scheint eine Gegenreaktion, eine Antwort auf die unerwartet heftigen und polarisierenden Reaktionen der Öffentlichkeit darzustellen. Zur Erklärung dieses Phänomens ist es hilfreich, auf Goffmans (1967) Konzept des Stigmas und der Techniken zur Bewältigung beschädigter Identität zurückzugreifen.

Stigma wird dabei die Situation des Individuums genannt, das von vollständiger sozialer Akzeptierung ausgeschlossen ist. Stigma hat eine Relation zum Thema Devianz und zur sozialen Information, jener Information, die das Individuum direkt über sich erteilt. (vgl. Goffman 1967, S. 7) In der Routine sozialen Verkehrs antizipiert man, wenn ein Fremder vor die Augen tritt, seine Kategorie, seine Eigenschaften, seine soziale Identität und wandelt sie in normative Erwartungen und rechtmäßig gestellte Anforderungen um. Die Forderungen und Charakterisierungen "im Effekt" ergeben eine virtuelle soziale Identität, während das Individuum selbst tatsächliche Kategorien und Attribute besitzt, die seine aktuelle soziale Identität bilden.

Wenn eine Person Eigenschaften besitzt, die sie von einer gewöhnlichen zu einer befleckten, beeinträchtigten herabmindern, hat sie ein Stigma. Dies konstituiert eine besondere Diskrepanz zwischen virtueller und aktueller sozialer Identität. (vgl. Goffman 1967, S. 10 f.) Das Stigma bestimmt die Haltungen, die man dieser Person gegenüber einnimmt. Man glaubt, dass sie nicht ganz menschlich ist und übt eine Vielzahl gedankenloser Diskriminationen aus, die ihre Lebenschancen reduzieren. Es wird eine Stigma-Theorie, eine Ideologie, die ihre Inferiorität erklären und die Gefährdung durch den Stigmatisierten nachweisen soll konstruiert. So wird vielfach eine Feindseligkeit rationalisiert, die auf anderen Differenzen beruht, eine lange Kette von Unvollkommenheit wird auf der Basis der ursprünglich einen unterstellt.

Die Information mit der meisten Relevanz für die Stigmaforschung ist die soziale Information, übermittelt durch Symbole, die durch eine Person reflexiv verkörpert und vermittelt wird. Ein Stigmasymbol ist ein Zeichen, das die Aufmerksamkeit des Publikums auf eine prestigemindernde Identitätsdiskrepanz lenkt und die deshalb ein andernfalls kohärentes Gesamtbild durch die konsequente Reduktion der Bewertung des Individuums zerbrechen lässt. Im Fall von Madonna treffen wir dabei auf ihre imageprägende Identitätsdiskrepanz, hervorgerufen vom Spiel mit dem Gegensatzpaar Jungfrau und Hure, welches im "Like a Virgin"-Video artikuliert wurde.

Die Termini "Ruhm" und "schlechter Ruf" implizieren, dass die Öffentlichkeit im Großen ein Bild von dem Individuum haben muss, wobei die Massenmedien eine zentrale Rolle spielen, indem sie die Umwandlung einer "privaten" Person in eine "öffentliche" Gestalt ermöglichen. Das öffentliche Image wird notwendigerweise irgendwie verschieden sein von dem "Bild", das ein Individuum durch den direkten Umgang hervorruft, von seiner aktuellen sozialen Identität. Denn ein öffentliches Image besteht immer nur aus einer kleinen Auswahl von Fakten über das Individuum, die auf es zuzutreffen scheinen. Diese Fakten werden jedoch von den Medien zu einer dramatischen Erscheinung von Nachrichtenwert aufgebläht und als vollinhaltliche Darstellung benutzt. Hieraus kann ein spezieller Fall von Stigmatisierung resultieren. Die Person gerät unter den Druck der effektiven Ansprüche, einerseits günstig, andererseits ungünstig, die sein öffentliches Image hervorgebracht hat, wobei das Bekanntsein nur auf Grund eines akzidentellen Vorfalls erworben wurde, der das Individuum öffentlicher Identifizierung aussetzte, ohne ihm irgend einen kompensierenden Anspruch auf gewünschte Attribute zu verschaffen (Goffman 1967, S. 92). Dies scheint auch auf Madonna zuzutreffen, da sie, als sie unter den Druck der Öffentlichkeit geriet, eine Gegenstrategie startete, die offenbar aus ihrer Sucht nach Anerkennung und ihrem eigenen Identitätsglauben resultierte.

"Ich werde erst glücklich sein, wenn ich so berühmt bin wie Gott. Ich bin zäh, ehrgeizig und ich weiß genau was ich will. Wenn mich das zu einem Flittchen macht - okay." (zit. nach Madonna in Max Nr. 8, 1991).

## **C. 6. Berühmtheit als Darstellungskunst**

Madonna ist unzweifelhaft in erster Linie mehr eine öffentliche Selbstdarstellerin als eine Sängerin, Tänzerin oder Schauspielerin, sie ist vor allem ein Star, eine Kultfigur (vgl. Bego 1992, S. 17). Sie betrachtet offenbar die Berühmtheit an sich als ihre Kunst (vgl. Penth und Wörner in Diederichsen 1993, S. 42) und ihre Kommunikationsebene ist die Sexualität: "Sie ist ein sexuelles Wesen. Es ist ihre einzige Art zu kommunizieren" (zit. nach Barbone in Anderson 1992, S. 91). Dabei gelingt es ihr immer wieder für Selbstkandalisierung zu sorgen, die ihren Ruhm nur noch vergrößert. Sie durch schlechte Presse zu erledigen ist "wie der Versuch Feuer mit Benzin zu löschen" (vgl. Bego 1992, S. 15). Sie nutzt die sexistische (Doppel-)Moral der Medien schamlos aus, wobei gerade die zahllosen Skandale und Kontroversen um ihre Person sie erst zur echten Berühmtheit machten, ob es zensierte Videos, Nacktfotos in "Playboy" und "Penthouse", ordinäre Sprüche, die Ehe mit einem gewalttätigen Schauspieler, Gerüchte über lesbische Affären, der Bann des Papstes, Filmpleiten, lausige Kritiken oder Promiskuität waren. Nahezu ihre gesamte Karriere basiert auf einem Sexskandal nach dem Anderen, und jeder trug noch zu ihrer Popularität bei. Auf Grund der symbolischen Aspekte, die ihre Darstellung beinhaltet, spricht sie vor allem subkulturelle Gruppen unterschiedlichen Grades von Marginalität an, neben einem eher voyeuristisch eingestelltem "Mainstream"-Publikum.

Die Öffentlichkeit konstruierte des Phänomen erst: Es ist Folge eines konflikthaften Diskurses zwischen ablehnenden Eltern, der Kirchen, der Teenager-Konsumkultur, den Medien, Feministinnen, Homosexuellen, Wissenschaftlern und Madonna selbst. Sie lebt freiwillig als reines Zeichen, ausschließlich öffentliche Figur, als Image und Ikone, ihr gesamtes Leben besteht aus Darstellung. Die Fans bewundern sie als Göttin, während die für das ablehnende Publikum ein zeitgenössisches Monster repräsentiert. Von Anfang an wurde Madonna zum Objekt heftiger Kritik und Feindseligkeit, ihre Songs, Videos und öffentlichen Auftritte stießen auf starke Ablehnung. Sie wurde als Nutte, Anti-Christ, Schwachsinnige, Familienfeindin, Zumutung oder Männerfresserin bezeichnet und so in die Rolle der symbolisch-kulturellen Konstruktion eines freakhaften marginalen Außenseiters gedrängt, der sich um Begriffe wie Geschlecht, Rasse, Ethik, Klasse oder sexuelle Orientierung rankt, um Eigenschaften, die von der Gesellschaft mit Stigmata belegt werden. Dennoch gelang es Madonna, die in ihrer Darstellung hohe kulturelle Normen und Werte überschreitet, von einer sozial randseitigen in eine symbolisch zentrale Position zu rücken (Schulze in Schwichtenberg 1993, S. 16).

Nach Paglia (1993) zeigt Madonna jungen Frauen, wie man durch und durch weiblich sein kann, ohne die Kontrolle über das eigene Leben zu verlieren. Die Art ihrer Darstellung habe von Anfang an eine extravagante und parodistische Note gehabt, da man nie wusste, ob man sie positiv oder grotesk finden sollte. Ihre Starqualität komme dabei immer erst gänzlich zum Vorschein, wenn sie die "Unscheinbarkeit und Schlichtheit ihres wahren Gesichts" zur Schau stellt (Paglia 1992, S. 18). Durch ihr Spiel mit den funkelnden Extremen des Bösen und der Unschuld, den mythologischen Gestalten der Hollywoodstudios und den spirituellen Spannungen des italienischen Katholizismus verkörpere sie mit einem wagemutigem und grellen Scharfblick für die Geschlechterrollen ein Rollenvorbild der "Wiederherstellung der weiblichen Herrschaft über das Reich der Sexualität" während auf der anderen Seite der kulturelle Widerstand gegen Madonna manifest wurde, da sie das weibliche Geschlecht "entehre". Entsprechend wurde sie als vulgär, blasphemisch, dumm, flach und opportunistisch bezeichnet. Infolge der Darstellung der verpönten Masken der Sexualität habe sie die getrennten Hälften der Frau zusammengefügt und wieder miteinander verschmolzen: die Jungfrau und die Hure (Paglia 1991, S. 20 f.). Die Art ihrer Selbstdarstellung lässt vielfältige Anknüpfungsprodukte entstehen, indem ihr sexuelles Experiment von den Fans als Befreiung aus falschen und verengten Kategorien gelesen werden kann, während sie vom sie ablehnenden Publikum verurteilt und stigmatisiert wird.

## **C. 7. Von Madonna zu Madonna: Sexualität und Mythos**

Im Mittelpunkt von Madonnas Darstellungen steht unzweifelhaft die Sexualität. Weibliche Sexualität wird von ihr offensiv ästhetisiert, sie ist nie nur Hure, nie nur Göttin, da sie selbst die Fassetten definiert. Mit einem scharfen Blick für effektive Skandalisierung zielt sie auf den amerikanischen Puritanismus und die katholischen Kirchenfürsten. Indem Madonna dem Bedeutungsgehalt ihres Namens das sexuelle Gegenüber verschafft, spielt sie mit den kulturhistorischen Bild der christlichen Madonna.

"Heißt man Madonna, dann ist es am besten, man wird eine." (zit. nach Madonna in Max Nr.8, 1991, S. 68).

Um die Dimensionen aufzuzeigen, in die das Phänomen reicht, soll kurz auf die mythologischen Quellen der Sexualität zurückgegangen werden.

Sexualität stellt keinen angeborenen und gefährlichen Instinkt dar, sondern wird von gesellschaftlichen Kräften geformt, unterliegt stark kulturellen Einflüssen. Die Biologie ist nicht allein die bestimmende Ursache der Strukturen des Geschlechtslebens, die Mehrzahl der Abgrenzungen und Beschränkungen haben keinerlei Grundlage in der Natur. Es sind vielmehr die aus mythologischen Quellen zugeordneten Bedeutungsinhalte vom Körper, die den Keim der Sexualität in der Gesellschaft ausmachen. Auch die sexuellen Rituale tragen die mythischen Werte der Gesellschaft in sich. In der westlichen Gesellschaft geriet die Körperlichkeit und Sexualität infolge der religiösen, christlich jüdischen Mythologien von Adam und Eva, der jungfräulichen Mutter Gottes Maria und des göttlichen Guten und des teuflischen Bösen zu einem Aspekt der mythischen Basis des Bösen. Das Bild der Mutter Gottes Maria stellt einen Mythos der symbolischen Bedeutung der Frau in der westlichen Gesellschaft dar, der die Dichotomie der Geschlechter regelt, neben dem Gründungsmythos der Erschaffung der Welt und der Vertreibung aus dem Paradies. Auf der Frau lastet einerseits die Schuld, den Tod in die Welt gebracht zu haben, das Verlangen, die Begierde der Sexualität, die den Mann von Gott abbrachte. Auf der anderen Seite entstand die auf den Natur - Ursprung Erde-Mutter-Mythen basierende kulturelle Konstruktion des Symbols der reinen Frau, der "virgo intacta" und Mutter zugleich, die Madonna, einer Weiblichkeit ohne Sexualität. Beide Mythen wirken in die gesellschaftliche Realität hinein und prägen das Bild der Frau (und damit nicht zu vergessen auch immer indirekt das Bild des Mannes), ohne zur Integration von Eva, der schuldhaften Paradiesvertreiberin und Maria, der Gebäherin neuen Lebens zu gelangen (vgl. Magli 1987, S. 98). Obwohl die religiösen Bindungen in der Moderne stark nachließen und sich neue Strukturen als Folge von Individualisierung und Gleichberechtigung ausbildeten, die diese überkommenen mythologischen Bilder eigentlich obsolet werden lassen müssten, überlebte dieses Dogma als Ausdruck eines Glaubens, der auf dem mechanistischen Paradigma Newtons, Hobbes Bild des Konflikts zwischen Zivilisation und Instinkt und Freuds Auffassung der von der Zivilisation zu unterdrückenden animalischen Triebe basiert. So bestimmten religiöse Schöpfungsmythen auch die Gestalt weltlicher Mythen, die die Paradigmen nichtreligiösen Denkens in Wissenschaft, Politik und Recht bilden. Die mythische Basis des Sexualverhaltens stellt deshalb besonders in westlichen Gesellschaften eine strenge Dichotomie dar, die sich durch Gesetz, Philosophie, Wissenschaft, Mode und Massenkommunikation zieht. Essenzielle soziale und politische Werte der Gesellschaft stützen sich auf biblische Vorstellungen, obwohl diese eigentlich weitgehend auf Grund fehlender religiöser Bindung nicht mehr verpflichtend sind, es den religiösen Ritualen an Signifikanz fehlt (vgl. Highwater 1992, S. 14 ff.). Man kann dieses Phänomen als Anpassungsrückstand (cultural lag) im Sinne Ogburns (1969) auffassen, da auch hier im Zuge des technischen und rationalen Fortschrittes der modernen Gesellschaft einzelne Bereiche der Gesamtkultur nicht in der selben zeitlichen Wandlungsrate nachfolgten. Teile der materiellen Kultur unterlagen einem wesentlich schnelleren Wandel als die immaterielle Kultur der Werte und Weltanschauungen. Die traditionelle mythologisch begründete Sexualmoral hat in den anthropologischen, sexuellen und philosophischen Auffassungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts keinen Rückhalt mehr und lässt die Notwendigkeit erkennen, die zahllosen sozialen Werte, Normen und Verhaltenskodizes einer neuen Bewertung zu unterziehen. So werden heute vielfach in der postmodernen, industriellen und wissenschaftlichen Welt die Formen der gesellschaftlichen Konventionen, die zur Fortsetzung der überkommenen traditionellen Mythologie geworden sind, durchbrochen. In diese Lücke, die man infolge der kommerziellen mythenschaffenden Medienkultur mit Recht auch als Marktlücke bezeichnen kann, stieß auch der Popstar Madonna, eine selbstgeschaffene medienmythologische Figur, die Sexualität mit ihrem Namen und damit mit dem mythischen Ahnen in Verbindung brachte.

Zwar wurde durch die Sexualisierung des kommerziellen Lebens die gesamte Kultur auf subtile Weise pornografisch und Sex zu einem festen Bestandteil der Massenkultur, doch Madonna versucht Sexualität auch in einer völlig abweichenden Form zum Ausdruck zu bringen, indem sie den Kampf gegen die traditionellen Mythen auf der Medien- und Showbühne inszeniert. Postmoderne "Dekonstruktion" ist dabei eine ihrer grundlegenden Darstellungsstrategien, die Verkehrung der Oppositionen, die Aufhebung der Dichotomien des Geschlechts. Ihre vielfältigen Video-Inkarnationen werden als eine postmoderne Herausforderung vormals geheiligter Grenzen und Polaritäten beschrieben, wie Männlich/Weiblich, Hohe Kunst/Pop-Art, Film/TV, Fiktion/Wirklichkeit, Privat/Öffentlich (vgl. Schwichtenberg 1993, S. 130). Sie versucht durch parodistisches Spiel mit Geschlechtsstereotypen den Zuschauer zu zwingen, die Geschlechtsrollenkonstruktionen und die kulturellen Beschränkungen sexueller Themen und Fantasien infrage zu stellen (vgl. Kaplan in Schwichtenberg 1993, S. 156 f.).

Die allgemeine Sexualisierung der Warenwelt korrespondiert heute mit der Annahme der Warenform durch das Sexualobjekt, wodurch der Zugang der Menschen zur Sexualität scheinbar erleichtert wird, eine scheinbare Befreiung gewährt wird (Hermansen 1990, S. 170 f.). Die Kulturindustrie hat so auch Sozialisationsfunktionen hinsichtlich der Entwicklung einer sexuellen Identität und Praxis übernommen. Gerade die Pop- und Rockmusik stellt eine Orientierungshilfe in Sachen Sexualität dar, die allerdings zumeist der männlichen Sichtweise verhaftet bleibt. Die Konzentration auf den Körper bewirkt im Zusammenspiel mit Musik eine Verstärkung sexueller Energien und deren Befreiung von Einschränkungen und Repressionen. Besonders die Diskothek kommt mit ihrer von einer diffusen Sexualisierung geprägten Atmosphäre der noch ungebundenen Sexualität Jugendlicher entgegen. Die kulturindustriell erzeugten Produkte erleichtern so die Entwicklung des sexuellen Selbstverständnisses der Jugendlichen und dessen Artikulation, dienen somit der Orientierung. Die sexuelle Liberalisierung ist vor allem durch die Produkte der Kulturindustrie im Alltag angekommen, ohne dass der Prozess abgeschlossen wäre (vgl. Hermansen 1990, S. 173 f.).

Wenn man die gesellschaftlichen Mythen als Basis des Sexualverhaltens begreift, wird auch deutlich, dass auch die modernen mythologischen Figuren aus Film-, Fernseh- und Musikkultur Einfluss auf das Sexualverhalten der Mediengeneration haben und infolge identikativer und libidinöser Besetzung prägend auf geschlechtsspezifische Rollenbilder wirken.

Aber auch die permanenten sexuellen Anspielungen in der Werbung führten zu Verhaltensänderungen, bei denen z.B. persönliche Attraktivität als Marktwert zur Vergnügung und Befriedigung im Vordergrund steht. Es bleibt deshalb schwierig zu entscheiden, ob auch Madonna nur ein weiteres Beispiel für die Kraft der (Werbe-) Medien zur Verwandlung des Körpers in eine sexuelle Ware bleibt ("SEX SELLS"). Aber selbst dann kann ihre Form der Darstellung zu Verhaltensänderungen bei einer Reihe von Rezipienten führen.

## D. Madonna und Postmoderne

### D. 1. Simulation und Wandlung

Madonna wird gern als die Repräsentantin der Postmoderne benutzt, da sie beispielhaft deren Verfassung radikaler Pluralität in sich zu vereinen scheint, mit all den verbundenen Eigenheiten wie Ambivalenz, Mehrfachkodierung, oberflächlicher Eklektizismus, potenzierte Vielfalt, Fragmentierung, Szenenwechsel, Kombination des Diversen, Irritation, Ambiguität, Ungewissheit und Simulation. Allerdings läuft man hierbei Gefahr, die Identität von Madonna im endlosen Spiel der Bedeutungen und Oberflächen zu verlieren, denn trotzdem besitzt sie Identität und Substanz und zwar jeweils an dem Punkt, an dem das Publikum selbst Bedeutung findet.

"Postmoderne" signalisiert einen vielfachen Wandlungsprozess, es geht um Umstellung und Wandel im ästhetischen, soziologischen, ökonomischen, technologischen, wissenschaftlichen und philosophischen Bereich, um den Wechsel von Moderne zu Postmoderne, um eine andauernde Phase des krisen- und risikobehafteten kulturellen Übergangs (vgl. Welsch 1987, S. 11). So finden sich heute gesamtgesellschaftlich Phänomene der klassischen Entwicklungspsychologie, wie Phasen der Destabilisierung, Innenwendung und Distanzierung. Auch hier werden Parallelen zum Madonna-Phänomen deutlich, welches selbst einen andauernden und vielfachen Wandlungsprozess darstellt. Madonna wandelte sich vom pummeligen, angepöbelten Popstarlet mit Nabelschau und "Boy-Toy" Gürtel über das Marilyn Monroe "Look-a-Like", über die brünette Frau mit leicht geöffneten Lippen und Kreuz um den Hals, über das androgynen Wesen mit kurzem platinblondem Haar, über die schwarzhäufige Esoterikerin zur Mutter und zum modernen Cowgirl. Sie besitzt so viele Abbilder, dass eine Festlegung ihr Prinzip ad absurdum führen würde. Sie ist die wandelbarste Projektionsfläche dieses Jahrhunderts in Form eines menschlichen Stars (vgl. Pentz und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 27 f.).

Es ergab sich zudem ein geschlossener Kreislauf von Madonnas Berühmtheit, indem sie das Publikum zu einem gewaltigen (Schlafzimmer-) Spiegel ihrer selbst machte, was besonders durch den Film "Truth or Dare" deutlich wurde. Sie arbeitet selbstbewusst am Übergang zwischen Privat und Öffentlich, Subjekt und Objekt, wobei das Publikum in diesem Kreislauf nicht ausgeschlossen ist, sondern eingeladen, eigene Bedeutungen zu kreieren und so den Star selbst einzusetzen. In diesem Sinne ist Madonna auch in einem andauernden Stadium des Entstehens, der Genese, sie ist fortdauernd ein "Werdender-Star" (vgl. Seigworth in Schwichtenberg 1993, S. 308 f.).

Durch ihr Spiel mit einer Vielzahl von verschiedenen Rollen erreichte sie eine flexible "postmoderne Plastizität" (vgl. Bordo im Schwichtenberg 1993, S. 265 f.).

Startum definiert sich heute durch die Abwesenheit von Grenzen und Beschränkungen zwischen verschiedenen Medien und Genres. Als Kopf einer Firma steuert Madonna ihre eigene Image-Kontrolle und erscheint so gleichzeitig als Produkt und Resultat ihrer eigenen kreativen Selbstgestaltung. So erfüllt sie in den Augen der Fans die traditionellen Begriffe von Kreativität und Urheberschaft, indem sie als Garant für die Wahrheit des Diskurses ihres Startums steht. Der Diskurs über die Authentizität wird nicht mehr hinter dem Rücken der Stars ausgetragen, um so unter der Oberfläche der Darstellung gewisse Authentizitätszeichen finden zu können, die dazu dienen in der Öffentlichkeit eine Authentizitätsrhetorik zu konstruieren, sondern Madonna engagiert sich bewusst, um diese Rhetorik an die Oberfläche zu bringen und so ihre Effekte kontrollieren zu können. Für die Fans bleibt sie deshalb ein authentischer Künstler, während jene, die sie ablehnen, die Legitimität ihrer Berühmtheit weiter als fremdkonstruiert ansehen (vgl. Seigworth in Schwichtenberg 1993, S. 306 f.).

Somit ist nicht nur aus einer postmodernen, manieristischen Szene hervorgegangen, sondern infolge ihrer Darstellungsstrategie selbst ein Star des Übergangs, des Wandels. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass man bei ihr eine Vielzahl "postmoderner" Phänomene wie Ambivalenz, Doppelkodierung, Simulation, Seduktion, Vielzahl von Oberflächen und Multiplizität findet. Gerade der Charakter einer Übergangs- bzw. Zwischenphase impliziert, dass das Handeln und die symbolische Selbstpräsentation einen experimentellen, ambivalenten und zweideutigen Ausdruck haben muss. Es wird in Übergangsphasen versucht, bewusst ein soziales Selbstbild, ein "Image" herzustellen, indem

Strategien gesucht werden, die das Verhältnis von "eigentlichem Selbstbild" und "hergestelltem Fremdbild" bestimmen (Goffman 1978, S. 10 f.). Entscheidend ist dabei die Möglichkeit, Eindrücke bewusst herzustellen (Impression-Management), die den Übergangs-Charakter der Form der Selbstpräsentation prägt. Man hat es hier mit Zwischenwelten zu tun, Welten zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, die besondere Formen des Verhältnisses zur Wirklichkeit erzeugt, die stärker intellektualisiert, möglichkeitsorientiert, distanziert spielerisch, unterschiedlich gestaltend und wechselhaft sind. Wer, wie gesagt, in dieser Phase der Kulturentwicklung (oder bei diesem Phänomen eines Stars) Eindeutigkeit sucht, verfehlt deshalb gerade das Charakteristische (vgl. Fend 1990, S. 249 ff.).

Da ihre Kommunikationsebene in erster Linie die Sexualität ist, kann man sie auch vor allem als Repräsentantin der Kategorienkrisen in diesem Bereich sehen. Dekonstruktion ist hier eines der grundlegenden Schnittmuster der Postmoderne: in einem ersten Schritt die Verkehrung der Oppositionen, alle auf dem Weg zum Unisex, woraus im zweiten Schritt ganz neuartige Konstellationen hervorgehen können. Doch scheint sich dieser Phänomenbereich in diesem Fall nur auf den ersten Schritt zu beschränken, da bei Madonna zunehmend Indifferenz expandiert und "Simulation" in die Kernzone eindringt. Denn die Unmöglichkeit Madonna festzulegen oder einzuordnen und die Vielfalt ihrer Person zeigt Parallelen zu Baudrillards (1985) Konzept der Simulation auf. Im Überfluss von Bildern, Images, Zeichen und Informationen unserer Massenmedienkultur, die nicht länger auf etwas verweisen, sondern nur noch miteinander interagieren, resultiert eine austauschbare, unsichere Bedeutungssetzung. So kann auch Madonna als eine Ikone der Originalität und Individualität nur noch in einem Zirkus der Simulation vorgeführt werden (wobei Simulation offensichtlich auch in bestimmten Fällen die Rettung des Originals darstellen kann) (vgl. Welsch 1987, S. 204). Dabei funktioniert diese Simulation bei Madonna aber auch immer noch als ein Element ihrer Strategie, vormals vollständige Dichotomien von Geschlecht und Sexualität infrage zu stellen (vgl. Pribram in Schwichtenberg 1993, S. 201 f.). Doch auch Phänomene wie Madonna praktizieren meist die Aufhebung der Gegensätze ohne zur Entwicklung neuer Figuren zu gelangen.

In der Informationsgesellschaft, wo Wirklichkeit durch Information erzeugt wird, ist es zunehmend unmöglich geworden, zwischen Realität und Simulakrum zu unterscheiden, da sich beide einander durchdringen. Von der Phase der klaren Gegensätze ist man so nach Baudrillard (1978) in die Phase der Hypertelie übergegangen, zur Wucherung und Obszönität. Anstelle des Spiels mit Differenzen tritt die Wachstumsprogression des Gleichen. Von einem bestimmten Punkt an arbeiten Systeme nicht mehr an ihren Widersprüchen, sondern gehen in die Ekstase der Selbstbespiegelung über. Ein Zustand in dem Sexualität strukturlos wuchert und alle Neigungen absorbiert werden, hin zu monströser Saturierung und Überfütterung (vgl. Welsch 1987, S. 150 f.). Hier muss man auch unweigerlich an Eindrücke denken, die beim Betrachten von Madonnas' "SEX" -Buch erweckt werden können.

Wenn im Folgenden von "postmodernen" Phänomenen in Bezug auf Madonna die Rede ist, soll also vor allem ihre Art der Darstellung von Sexualität und der Charakter einer fortdauernden Übergangsphase betont werden, um nicht die Hauptaspekte des Phänomens aus den Augen zu verlieren.

## ***D. 2. Doppelkodierung der Darstellungsart***

Madonna spielt in ihrer Darstellungsart mit gegensätzlichen und vielfältig unterschiedlichen Bedeutungen, die immer wieder Kontroversen und Beifall auslösen. "Alles was ich mache soll verschiedene Bedeutungen haben, Ambiguität besitzen." (Madonna in Schwichtenberg Hg. 1993, S. 296). Die postmoderne Kunst versucht, den Anspruch des Elitären nicht durch Aufgabe desselben zu überwinden, sondern durch Erweiterung der Sprache in verschiedene Richtungen. Daher die Doppelkodierung, die sowohl eine Elite als auch den Mann auf der Straße anspricht, im Sinne von "Cross the Border -Close the Gap" (Welsch 1967, S. 19). Doppelkodierung ist dabei in Zeiten ästhetischen Pluralismus nur die Minimalformel für "Mehrfachkodierung". So findet man, wenn die Akzente anders gesetzt werden, als weiteres entscheidendes Element postmoderner Kunst, dass diese entsprechende Gebilde der Fiktion und Imagination schafft. Die postmodernen Kriterien der Kunst sind deshalb nicht nur Funktion, sondern auch Fiktion. Das Resultat sind dann nicht nur Funktions- und Konstruktionswunder, sondern vor allem Darstellungen von symbolhaften Gehalten

und bildnerischen Themen. Ästhetische Fiktionen treten hier nicht abstrakt als reine Formen, sondern gegenständlich in Erscheinung (Welsch 1987, S. 22). Wie bereits angemerkt, trägt die postmoderne Vielsprachigkeit dabei die Gefahr des oberflächlichen Eklektizismus in sich, da Pluralismus die Stimmigkeit erschwert und Beliebigkeit fördert. Die Potenzierung der Vielfalt steigert diese nicht, sondern kann sie durch Vergleichültigung auch auslöschen.

Dies angewandt auf Madonnas Geschichte des Aufstiegs und auf die Untertexte ihrer Videos zeigt, dass so einerseits eine postmoderne "feministische" Fiktion geschaffen wurde, während der manifeste Inhalt der Videos auch stark den traditionellen "patriarchalischen" Sexualvorstellung entspricht. Auch wenn man ihre Darstellungen als kodierte Form weiblicher Unabhängigkeit sehen kann, wissen Madonna und ihre Kreativen genau, dass sie eine Menge Männer erregt, wenn sie sich möglichst nützig auf dem Boden herumrollt und dass dies als Werbung zieht und Konsumenten bringt. So war ein gewisser "Schmuddel"-Faktor unzweifelhaft ein wichtiges Element ihres Aufstiegs zum Ruhm, doch erklärt er nicht ihr fortdauerndes Superstardasein. Denn einerseits ist es ein Job mit hohem Umschlagsrisiko, das zeitgemäße Sexsymbol zu sein, weil die sexuellen Fantasien nach Abwechslung dürsten. Andererseits zeigt sich sogar, dass ein großer Teil des männlichen Publikums Madonna abzulehnen scheint. Madonna als Sexobjekt erscheint so nur eine ihrer vielfältigen Theatergarderoben zu sein. Die Mehrheit der Madonna-Fans waren auch immer schon heterosexuelle junge Frauen gewesen (Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 242 ff.). Viele Aspekte ihrer Darstellungen sprechen zudem subkulturelle Gruppen an, ohne von ihnen direkt ausgegangen zu sein. Sie können aktiv Bedeutungen setzen und symbolische Elemente für sich in Anspruch nehmen. Ein "Mainstream"-Künstler wendet sich so an die "Masse" und zugleich an weibliche Teenager, Homosexuelle, Bisexuelle, Feministinnen und eine Vielzahl anderer Minderheiten.

### ***D.3. Dekonstruktivismus - Identifikation mit marginalen Gruppen***

Madonnas kommerzieller Erfolg liegt in den Themen, die sie aufgreift und darin, wie sie von ihr gestaltet werden. Ihre kalkulierte Provokation fand einen Widerhall in der Medienöffentlichkeit, die den bisherigen Rahmen oft gesprengt hat. Es gelang Madonna, obwohl oder gerade weil sie hohe kulturelle Normen überschreitet, von einer sozial marginalen in eine symbolisch zentrale Position zu rücken. Infolge der Dekonstruktion essenzieller Begriffe von Geschlecht und Sexualität wurde sie einerseits zum Objekt heftiger Kritik und so in die Rolle des marginalen Außenseiters gedrängt: Sie wurde zum symbolischen Zentrum dessen, was in der heutigen Kultur ästhetisch, sozial oder moralisch falsch läuft. Dennoch widerstehen andererseits bestimmte Arten von Fans der Interpretation von Madonna als "Agent patriarchaler Hegemonie", als "Sex- und Lustobjekt" und können unabhängige Bedeutungen ihrer eigenen Sexualität finden (vgl. Schulze u.a. in Schwichtenberg 1993, S. 32).

Hier rücken vor allem ihre Videos in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, ein Medium, das sich auf Grund der kurzen Dauer und schnellen Schnitte besonders gut als Rohmaterial zur Bricolage einer Bedeutungskonstruktion eignet. So wurden besonders innerhalb der Leseformen ihrer Videos "Borderline", "Cherish", "Express yourself", "La Isla Bonita" und "Like a Prayer" Anliegen von Rasse und Religion artikuliert, bzw. boten sich als Projektionsfläche an, da sie ambivalent gegenüber rassistischen und sexuellen Grenzen blieben, Rasse und Geschlecht als nur oberflächlich und konstruiert aufzeigten (Patton in Schwichtenberg 1993, S. 92). In den Augen von bestimmten Lesergruppen wie z.B. Homosexuellen zeigt Madonna die Konstruiertheit dessen auf, was unter normalen Umständen als "natürlich", als männlich, weiblich oder heterosexuell erscheint, wodurch sie sich als "verdrehte Ikone" (queer icon) vom Rest der kommerziellen Popkultur unterscheidet. Sie spielt mit Verkleidungen, aber weniger, um etwas zu verbergen, sondern mehr, um deren Künstlichkeit zu enthüllen (Henderson in Schwichtenberg 1993, S. 122).

Auch vom postmodernen feministischen Standpunkt aus, der die soziale Konstruiertheit aller Sex- und Geschlechtskategorien betont, stellt sie "Weiblichkeit" durch Simulation als künstliche Maskerade dar. Die Frau spielt sich selbst, spielt eine Rolle der Weiblichkeit, was eine reflexive Verschiebung zur Oberfläche zur Folge hat. Diese Art von Maskerade des Exzesses der Weiblichkeit ist mit dem Bild der "femme fatale" verbunden. Diese Rolle der "femme fatale" wurde wiederholt von Madonna dargestellt, wobei sie ihren Exzess der Weiblichkeit um das Drama einer Vision organisiert, die die Überweiblichkeit männlicher Projektionen gegen sich selbst wendet. So gesehen sind beispielsweise die Videos "Open your Heart", "Borderline", "Material Girl" oder "Express yourself" reflexive Antworten

auf männliche Wahrnehmungsweisen, gekontert durch eine eigenständige Sicht. "Material Girl" bezieht sich auf die cineastische Konstruktion des Sexsymbols Marilyn Monroe, dekonstruiert durch Madonnas Doppelspiel als die Konstruktion einer Konstruktion. Sie spielt Weiblichkeit gegen sich selbst aus, zu einer Überweiblichkeit, die Geschlecht zu einer Imitation, den Körper zur Projektionsfläche vielfältiger Repräsentationen macht. Diese imaginäre Konstruktion des Körpers zeigt die Künstlichkeit der kulturellen Geschlechtskonstruktionen auf (Schwichtenberg 1993, S. 133 f.).

So dienen Madonnas Selbstdarstellungen und Videos als Transportmittel für öffentliche Kontroversen, deren dramaturgische Qualitäten zu ihrer Popularität beitragen. Durch die Überstilisierung der sexuellen Theatralik, den reflexiven Selbstbezug auf ihr Image und die als inszeniert sichtbar gemachten Skandale gerieten so sie selbst und die mit ihrer Darstellung verbundenen sozialen Randgebiete in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Das gesamte Phänomen kam erst durch die konflikthafter Diskurse in den Medien und der Öffentlichkeit zu Stande. Die Medien benutzen Madonna für sensationelle Nachrichten, während sie die Grenzen des sexuell Akzeptablen durch die Verletzung traditioneller Kategorien immer weiter verschob und so zu einer Repräsentationsfigur sexueller Marginalität wurde. Sie bildet eine Oberfläche für alle möglichen Projektionen hinsichtlich Sexualität, Religion, Rasse, Geschlecht und Schuld. Madonna identifizierte sich in ihren Videos immer wieder mit sozial marginalen Gruppen und Praktiken. So besteht auch der harte Kern ihres Publikums, ihre Fans, in erster Linie aus untergeordneten sozialen Gruppen verschiedenen Grades der Marginalität, die vom Teenager-Mädchen bis zu Sado-Maso-Freaks reichen können. Ihre Darstellungen haben spezifische Anziehungskraft auf verschiedenste Arten von Leuten, die verschiedensten kulturellen Gebrauch von ihnen machen, ohne eine echte Homogenität erkennen zu lassen (vgl. Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 260). Ihre Macht und ihr aufrührerisches Image ermöglichen Identifikation einer Vielfalt sozial untergeordneter Gruppen, die ihre Wünsche auf sie projizieren, um indirekt an ihrer Macht zu partizipieren und sich selbst erhöhen zu können.

Madonna transformiert spannungsbeladene Themen und gesellschaftliche Konflikte in Treibstoff für ihre eigene Berühmtheit, bindet Diskurse über unterschiedliche Subkulturen an ihr eigenes Image und wurde so auch zur Repräsentantin stigmatisierter Außenseiter. Stigmatisierte Personen bilden deshalb die Rekrutierungsbasis und den Kern ihrer Fangemeinde. Eine charakteristische Aufgabe eines solchen Repräsentanten ist es dabei, die Öffentlichkeit dahingehend zu beeinflussen, eine mildere soziale Bewertung gegenüber der Gruppe einzusetzen. Zudem liefern sie ein lebendes Modell hoher Leistungsfähigkeit und wirken damit wie Helden, die mit öffentlicher Anerkennung bedacht werden. Die von einem Stigma betroffenen fördern so die Werke und Publikationen der Repräsentantin, da sie gemeinsamen Gefühlen Ausdruck und so Sinn für die Wirklichkeit der eigenen Gruppe verleihen. Die Verbindung mit dem Repräsentanten wird konsolidiert, stabilisiert und die Wünsche der Mitglieder auf ihn projiziert. Jedes Mal wenn der Repräsentant sich spektakulär exponiert, wenn eine Norm verletzt wird, werden die Massenmedien aufmerksam und auch die stigmatisierten Fans erfahren eine leichte Verlagerung der ihnen erwiesenen Anerkennung (vgl. Goffman 1967, S. 36 ff.).

So involvierten Madonnas Videos sie regelmäßig in spannungsbesetzte öffentliche Dramen - Pornografie wurde in "Open Your Heart", Teenagerschwangerschaft in "Papa Don't Preach", Religion und Rassismus in "Like A Prayer", Multikulturalität in "La Isla Bonita" und "Cherish", Sex, Macht und Cross-Dressing in "Express Your Self", Homosexualität in "Vogue", Androgynität und Masturbation in der modernen Version von "Like A Virgin" und Bisexualität und Sodomasochismus in "Justify My Love" und "Erotica" angesprochen.

Von ihr wird die Rolle des erfolgreichen Helden evoziert, der sich mit unterdrückten Außenseitern identifiziert und sich selbst auch bewusst in den Bereich des Randseitigen begibt.

## **E. Rollenspiel im populären Drama**

Ein Popstar entsteht, wenn außermusikalische Belange wie Styling, Image und Statements ein Eigenleben entwickeln und so eine zweite Persönlichkeit neben der musikalischen entstehen lassen. Innerhalb von Madonnas Darstellungen und ihrem Image lassen sich eine Reihe von Themen und Inhalten des populären Dramas finden, wie der Kampf gegen Widerstände der Masse, einem Machtkonflikt in Bezug auf ihren Außenseiterstatus, das Karrierethema ihres persönlichen Erfolgs und als Kulminationspunkt die gesellschaftliche Moral, d.h. Konflikte auf Grund unmoralischen Verhaltens. Ihre gesamte Geschichte der Berühmtheit dreht sich um populäre Ziele und Motive von Erfolg, Macht, Reichtum, Ehe, Liebe, Selbstverwirklichung, Schutz und Errettung, mit den entsprechenden Idealen, mit Erregung und Spannung (vgl. Goodland in Prokop Hg. 1985, S. 89). Die Funktion von populären Dramen ist die Organisation sozialer Erfahrungen, sie informieren über die soziale Struktur, die moralischen Beziehungen zwischen Individuen und drücken Emotionen über bestimmte Bereiche privater Erfahrung, über Ziele und Motive aus, die für die soziale Ordnung notwendig sind. Auch wenn sich das Publikum öffentliche Schauspiele auf der Medienbühne ansieht, um sich unterhalten zu lassen, stellt diese Flucht aus dem Alltag nicht unbedingt eine Flucht aus den sozialen Verpflichtungen hinaus dar, sondern eher in das Verständnis der Gesellschaft hinein, das zur Partizipation notwendig ist. Durch das Miterleben von populären Dramen, durch einen Star, können Mitglieder einer Gemeinschaft ihre sozialen Erfahrungen in Bezug auf erlaubtes und angemessenes Verhalten ordnen und organisieren. Die modernen populären Dramen übernahmen vielfach die soziale Funktion der traditionellen Mythen, Märchen und Rituale. Sie informieren über soziale Strukturen, moralische Regeln und Werte der Gesellschaft und lassen Emotionen zu Bereichen Ausdruck finden, die in der Kultur verdrängt sind.

Populäre Ikonen funktionieren als kulturelle Einrichtung, um unbefriedigte soziale Nöte und psychische Bedürfnisse abzuleiten. Sie rufen exzessives Fantum hervor und stehen im Brennpunkt des Medieninteresses. Stars spielen eine Schlüsselrolle zur Orientierung, sie dienen dazu, einen Weg und einen Platz zu finden in einer zerstreuten und dezentrierten Welt, eine Position als individuelles und kollektives Subjekt zu ergreifen. Eine Beziehung zur Gesamtheit der gesellschaftlichen Phänomene kann durch die Stars vermittelt werden.

### **E. 1. Selbstskandalierung**

Bemerkenswert an Madonna ist, mit welchen ästhetisch-erzählerischen Elementen sie Institutionen und Menschen provoziert, die dann zu überraschenden ökonomischen Konstellationen führen. Ihr kommerzieller Erfolg liegt in den Themen, die sie aufgreift und darin, wie sie von ihr mit kalkulierter Provokation gestaltet werden. So basiert nahezu ihre gesamte Karriere auf einem öffentlichen Skandal nach dem Anderen, wobei im Mittelpunkt ihrer Strategie unzweifelhaft Sexualität und Moral stehen. Mit exhibitionistischer Offenheit greift sie gezielt in die Medienzusammenhänge ein und verstärkt durch fortdauernde Selbstskandalierung die Reaktionen der Öffentlichkeit.

Nach Käsler (1991) kann man den Skandal als komplexes soziales Ereignis betrachten, bei dem ein sozial signifikantes, kontextual gebundenes, öffentliches "Ärgernis" in personalisierter und dramatisierter Form repräsentiert und medial verbreitet wird. Im Fall von Madonna tritt er in erster Linie als Skandal abweichenden sexuellen Verhaltens auf und ist eingebettet in die Mythen und Rituale der Musikkultur. Der moderne Popmarkt hat sich wie der politische Wählermarkt entwickelt, mit Stars und Lebensstilen anstatt von politischen Zielen und Parteiideologien. Es werden dem System der Musikkultur Einstellungen und Bewertungen entgegengebracht, die sich in Werten, Vorstellungen und Lebensstilen ausdrücken, die den Orientierungsrahmen des Verhaltens bilden.

Das am häufigsten von Madonna verwendete darstellerische Mittel ist unzweifelhaft die symbolische Form des Skandals. Die Bedeutungszuweisung dieses Verdichtungssymbols (Edelmann 1976) ist nicht eindeutig geregelt, da dessen Stellvertretercharakter, die Verweisung auf objektive Elemente, nicht offen zu Tage tritt bzw. nicht bewusst wahrgenommen wird. Skandale sind Verdichtungssymbole, die durch Personalisierung und Dramatisierung erzeugt werden und deren Bedeutung in ihren symbolischen und mythologischen Wirkungen, ihren dramaturgischen Qualitäten liegt. Soziologisch ist dabei von besonderer Wichtigkeit, dass auch die durch Madonnas Skandale angesprochenen

Symbole und Mythen soziale sind, d.h. sie sind intersubjektiv und kulturell konstruiert und vermittelt. Es handelt sich dabei um tradierte, kulturell und historisch variierende Bedeutungsgehalte, wobei für eine soziologische Analyse ihrer Skandale die kontextuale Einordnung in die spezifischen, historisch und gesellschaftlich bedingten Lebenswelten von zentraler Bedeutung ist. Die "femme fatale", das Sexsymbol, die Heldin, die Hexe, die Jungfrau, die Hure, die Heilige, all diese von ihr vielfältig verwendeten mythologischen Symbole, Rollen und Dramen beziehen sich zwar möglicherweise tatsächlich auf menscheitsgemeinsame Symbolbestände, doch sind hier die gesellschaftlich produzierten Bedeutungs- und Verwendungsunterschiede von zentraler Wichtigkeit, die sich vor allem auf die Konstruiertheit von Geschlechtersrollen und auf die sexuellen Themen beziehen, die Madonnas eigene sozial signifikante Mythologie bilden... "Es hat nichts damit zu tun, ob ich ein Mann oder eine Frau bin. Ich glaube, dass ich eine sexuelle Bedrohung darstelle und denke, wenn überhaupt, dann besteht gegen dies ein Vorurteil." (Madonna: zit. Morton in Schwichtenberg 1993, S. 220).

Allgemein kann man festhalten, dass es sich bei Skandalen auch darum handelt, Menschen-Gesellschafts- und Weltbilder zu erzeugen, zu stabilisieren und zu verändern. Die Instrumente dieser Aufgaben der Skandale sind der inszenierte, personalisierte und dramatisierte Einsatz von Metaphern, Symbolen und Mythen, die sich der Wirksamkeit eines vorhandenen kollektiven (Un-)Bewusstseins bedienen. Diese Elemente ziehen sich durch Madonnas Erscheinungsbild, da sie in vielfältigen Rollenwechseln bei verschiedenen traditionellen und modernen mythologischen Figuren Anleihen nimmt (vgl. Mandzitik in Schwichtenberg 1993, S. 179). Durch den gesellschaftlichen Vorgang der Personalisierung funktioniert der Star als Symbol und verkörpert so bestimmte Positionen, Angebote und Alternativen des Daseins, vermittelt komplexe kulturelle Sachverhalte.

Die Massenmedien laufen zur Hochform auf, wenn sich etwas "Außergewöhnliches" abspielt, das über das alltägliche Mittelmaß hinausreicht. Die Inszenierung dieses Außergewöhnlichen erfolgt im Rahmen einer Dramatisierung des Geschehens, da konflikthafte Handlungen am besten dramatisch dargestellt und als dramatisch wahrgenommen werden können. Infolge der Dramatisierung funktioniert eine skandalöse Handlung als Symbol und prägt das Image des Stars. Madonnas Strategie ist es, ihren eigenen Mythos, ihr Image, welches immer Gefahr läuft, sich zu verselbstständigen und sie in eine vorgegebene Rolle zu zwingen, gegen sich selbst zu wenden und seine Eindrücke zu steuern, indem sie exhibitionistisch offen und selbstreferentiell auf dieses Bezug nimmt und dabei mit immer neuen provokativen Skandalsteigerungen vor allem die gängigen Geschlechts- und Sexualrollen irritiert. Es besteht dabei allerdings die Gefahr einer Selbststilisierung bis zum Exzess: dass sich die Person in Posen auflöst, sich zur bloßen Idee zu entmaterialisieren droht. Die mit vielfältigen Rollenwechseln verbundene Darstellung Madonnas kann so zur reinen Inszenierung verkommen, die Zweifel an der Authentizität von Gefühlen und Gesten hervorruft. Die schamlose andauernde Selbstskandalisierung gelang ihr allerdings bis heute meist so geschickt, dass der Wiederhall in der Medienöffentlichkeit und die öffentlichen Kontroversen Madonna nicht schaden, sondern ihren Ruhm nur noch vergrößerten.

Um zu einem symbolischen Führer, zu einer Kultfigur zu werden, bedarf es also mehr als einer Armee von Public-Relations-Agenten oder eines Hollywood-Aufgebotes. Manch ein Star schafft eine Dramatisierung, ohne vorher zu großer Publizität gelangt zu sein. Der dialektische Prozess des Erfolgs liegt mehr in seinem Talent zur Selbstdramatisierung, in seinem Gefühl für Konflikte und Konfrontationen begründet, die im Publikum bereitliegen. Skandale - Gesten von hoher Signifikanz - sind dabei von besonderer Wichtigkeit, da sie die Emotionen des Publikums dramatisch und spezifisch bedeutungsvoll ansprechen können.

## ***E. 2. Madonna als symbolische Führerfigur***

Die moderne Musikkultur als Alltagskunst bildete besondere symbolische Formen aus, wobei dem Mythos besondere Aufmerksamkeit zukommt, da mythische Symbole auf Grund ihrer sinnlichen Wahrnehmbarkeit auch besonders wirksam sind. Das Symbol bildet eine Brücke zwischen Sinnlichem und Geistigem, da die sinnlich wahrnehmbare Materie mit einem Netz von Bedeutungen überzogen ist. Symbolische Formen sind immer auch zugleich soziale Formen, da sie mit einem über individuelles hinausgehenden Objektivitäts- und Wahrheitsanspruch auftreten und sich aufeinander beziehen (vgl. Cassirer 1964 Bd. S. 21). Nach Mead (1991) steht das Individuum in einer durch Symbole vermittelten Welt, in der nur durch die Interaktion mit anderen Symbole von gemeinsamer

und zwingender Bedeutung geschaffen werden, die gemeinsame Konzeptionen und Überzeugungen über die Außenwelt ausbilden.

Die Musikkultur hat einen Output von symbolischen Verdichtungen für das Publikum wichtiger Themen und Konflikte, die den Rezipienten die Gelegenheit bieten, ihre Unzufriedenheit oder Zustimmung, ihre Wünsche, Hoffnungen und Ängste zu artikulieren und so die Aufmerksamkeit auf gemeinsame soziale Grundwerte lenkt. Die gesellschaftskritische Wirkung von Rock- und Popmusik ergibt sich dabei weniger aus den Texten oder den musikalischen Formen, sondern aus der Persönlichkeit der Musiker, ihrem nach außen sichtbaren- oft als Image bewusst produziertem Lebensstil (vgl. Hermansen 1990, S. 160). Die Kommunikation mit den Massen, die Beeinflussung der öffentlichen Meinung erfolgt mittels publikumsbezogener symbolischer Formen, die sich in verbaler und nonverbaler Handlung an die symbolisch organisierten, kollektiven Bedeutungs-, Wahrnehmungs- und Interpretationsmuster wenden. Man findet bei Madonna vor allem die Mythologisierung und Personifizierung von sexualmoralischen Sachverhalten, die mit impliziten Wertprämissen verbunden sind.

Auch in der Musikkultur sind Mythos und Ritus die symbolischen Formen, die es den Stars erlauben, die Aufmerksamkeit des Publikums zu binden und dessen Wahrnehmungen und Überzeugungen zu beeinflussen, wobei sie allerdings oft selektiv, simplifizierend und verzerrend wirken. Doch stellen sie offenbar das einzige Mittel dar, durch das Gruppen, die zu einer rationalen Analyse nicht fähig sind, mit komplexen Situationen umgehen lernen.

Es ergibt sich in der Musikkultur ein Kommunikationsmodell, in dem sich Musikstars und Massen und Massen untereinander durch Symbole verständigen. Die Phänomene der Musikkultur spielen sich im Kopf des Publikums als eine Flut von Bildern und Musikstücken ab, mit denen es von Radio, Fernsehen, Zeitschriften und öffentlichen Diskussionen überschüttet wird, als einer Parade von Symbolen und Mythen, die mit starken gefühlsmäßigen Assoziationen verbunden sein können und es so ermöglichen, Gefühle, Bewertungen und Normen zu überprüfen, zu bestätigen oder zu verändern. Die Musikkultur ist Projektionsleinwand starker Ängste und Hoffnungen, positiver und negativer Identifikationen und Übertragungen, ein öffentlicher "Kult" (vgl. Käsler 1991, S. 25).

Das Image eines Stars im Zeitalter des Massenmedien spricht nicht so sehr das Denken, sondern die Emotionen des Publikums an. Auf dem Gebiet der Musikkultur wird das Denken assoziativ und affektmäßig, wobei die Stars dem Rechnung tragen, indem sie dem Massenpublikum Angebote auf der Symbolebene machen. Das grundsätzliche Bedürfnis nach symbolischer Deutung der Wirklichkeit, nach dem Mythos, wächst noch zusätzlich in Krisenzeiten, in Phasen gesellschaftlichen Wandels, in denen der Alltag von immer größeren Bevölkerungsgruppen als gefährlich und unsicher erlebt wird. Stars dienen hier als Projektionsleinwände kollektiver Erwartungen, Ängste und Bedürfnisse. In der komplexen postmodernen Pluralität besteht zwar nicht mehr die archaische Totalität des Mythos aus Weltdeutung und Herrschaft, er besitzt eine eigene spezifische, plastische Rationalität, doch dient er der Übertragung reduzierter Komplexität, bewältigt damit Anschlussprobleme, hat hohe Integrations- und Stabilisierungsfunktion und trägt zur Identitätskonstruktion, Sozialisation und Enkulturation bei (vgl. Käsler 1991, S. 54 f).

Man kann bei der Typologie von symbolischen Führerfiguren offenbar von einer begrenzten Auswahl von dramaturgisch wirksameren Rollen ausgehen, wie z.B. die des Helden, der Schurken, des Verlierers, des Opfers oder des Narren (vgl. Klapp 1964, S. 23; Schwartzberg 1980, S. 11 ff.; Käsler 1991, S. 31). Die Heldenfigur kontrolliert in den Augen des Publikums die Handlung auf der Bühne des Geschehens und geht aus Konflikten als Gewinner hervor. Wenn eine Person als Held in verschiedenen öffentlichen Dramen auftritt, beginnt sie auf die Persönlichkeiten einer Vielzahl von Menschen Einfluss auszuüben. Besonders eine große Zahl von heranwachsenden Mädchen findet offenbar in Madonna ein Rollenmodell unabhängiger Weiblichkeit im Kampf gegen die patriarchalische Vorherrschaft.

"Ich weiß nicht, ob sie talentiert ist, aber mir gefällt, wie sie ihr Leben kontrolliert." (Monica Seles: zit. nach Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 240)

"Zuerst dachte ich Madonna wäre nur eine Schlampe. Aber sie siegt. Sie ist glücklich." (weiblicher Fan, Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 243).

So sehen die Fans in Madonna die symbolische Figur des Helden, die als Vehikel zur Identifikation dient und als Modell der Imitation. Der Held verschafft dem Publikum eine Stellvertretererfahrung und gibt bestimmten Gruppen Handlungsmuster vor. Durch die Identifikation mit einer Heldenrolle erfährt

das Publikum eine Selbsterhöhung, eine Art von Sicherheit und Wohlgefühl. Die Bedeutungen die das Publikum findet, können in Funktionen der sozialen Organisation umgewandelt werden, wie die eigene Moral zu heben, sich institutionalisierte Rollenmodelle oder Gruppenselbstbilder zu verschaffen, Ursachen zu dramatisieren und so soziale Bewegungen in die Welt zu rufen oder einen Heldenkult zu entwickeln (Klapp 1964, S. 43).

Man kann das populäre Drama als einen Prozess der Einflussnahme auf ein Publikum sehen, der auf Grund der dargestellten Rolle des Akteurs stattfindet. Das Publikum kann stellvertretend vom Star in eine Art neuer Wirklichkeit transportiert werden, deren Regeln und Gesetze sich von der Alltagsroutine unterscheiden, wobei Images projiziert und Rollen dargestellt werden, die wiederum als symbolisch bedeutsam wahrgenommen werden.

Bevor man also von einem mysteriösen Scharm, einer Aura der Macht oder der charismatischen Ausstrahlung des Stars spricht, die in seiner Persönlichkeit allein gar nicht gefunden werden kann, muss man die Geschichte seines Aufstiegs zum Ruhm selbst einer dramaturgischen Analyse unterziehen. Madonnas Selbstbestimmtheit, ihr vor nichts zurückschreckender Ehrgeiz, ihr offen zur Schau gestellter Triumph über als falsch kenntlich gemachte Verhältnisse, ließen sie zu einem heldenhaften Frauentyp werden, der sich illusionslos, abgeklärt und stark an die Spitze kämpfte, ohne sich selbst zu verraten. Sie bot damit jungen Mädchen die Möglichkeit, Bedeutungen einer eigenständigen, unabhängigen weiblichen Sexualität zu finden (Kaplan in Schwichtenberg 1993, S. 154). Die Aschenputtel-Geschichte ihrer Biografie, das Ausspielen ihres weiblichen Scharms und der Pathos ihrer Unabhängigkeit trafen offenbar zusammen mit dem Timing ihres Aufstiegs die Stimmung des Publikums.

Der Star benötigt in diesem dialektischen Prozess eine gewissen Art von Sensitivität, um in der Interaktion mit dem Publikum und den Medien das "Feed-back" aufzunehmen und seinen Stil zu perfektionieren. Erst dadurch tritt er in andauernde Interaktion und findet latente Funktionen, die in der Gesellschaft erfüllt werden müssen. Die primäre Funktion von Stars ist es, bestimmte Stiltypen sichtbar zu machen, neue Lebensstile und ästhetische Vorlieben aufscheinen zu lassen. Wenn eine symbolische Führerfigur eine spezielle Nische in der Gesellschaft findet, kann sein Image konsolidiert werden und erfüllt dann permanente Funktionen (vgl. Klapp 1962, S. 32). Für Madonna ergab sich diese Möglichkeit ihres Aufstiegs offenbar, indem sie den dominanten Trend postmoderner Geschlechtsrollenunsicherheiten aufgriff. Das kulturelle Thema fehlender adäquater mythologischer Absicherung der Sexualität, das latent offen in der Gesellschaft bereitlag, wurde von ihr angesprochen, was besonders in den USA die heftigen Reaktionen zur Folge hatte, sowohl in negativer als auch in positiver Hinsicht. In dieser Nische erfüllte Madonna allerdings nicht nur die Funktion des Helden, des Rollenmodells selbstbestimmter Weiblichkeit oder als Aufbrecherin der Dichotomien der Geschlechter, sondern auch die des "Objekts der Begierde", des Sexobjekts, des Pin-up-girls, der Sex- und Liebesgöttin, eine Art von Star, der die libidinösen voyeuristischen Begierden des Publikums direkt befriedigt, allerdings mehr durch ihren Körper, als durch ihre verkörperte Rolle. Sie selbst wirkt begehrenswert und voyeuristisch befriedigend auf Teile des Publikums, wobei die dramaturgisch dargestellten Rollen relativ unwichtig als Identifikationsmöglichkeiten bleiben, da einem zwar beispielsweise ihr nackter Busen gefallen kann, aber man sich deshalb noch lange nicht mit ihr identifizieren muss

Ihre exhibitionistische Offenheit wirkt ambivalent, da sie einerseits zwar versuchen mag die sexistische Doppelmoral bloßzustellen, doch andererseits als Paradebeispiel der Vermarktung des Körpers als sexuelle Ware erscheint.

Hier liegt auch eine Parallele zwischen Marilyn Monroe und Madonna, da beide als Sexobjekt funktionieren, unabhängig von den dramaturgischen Rollen, die sie darstellen. Doch während Marilyn Monroe in die tragische Rolle des Opfers gedrängt wurde, agiert Madonna als Held, der die Kontrolle über die Situation behält. "Damals war man wirklich ein Sklave der ganzen Hollywood- Maschinerie, und wenn man nicht die Kraft hatte sich selbst zu befreien, saß man in der Falle." (Madonna: zit. nach Bego 1992, S. 116). Sie transformiert die Rolle des Sexsymbols von der "tragischen Marilyn" in die des sexuell provokativen "bösen Mädchens" und destabilisiert damit diese Ikone heterosexueller Männlichkeit (vgl. Patton in Schwichtenberg 1993, S. 93).

Ihre Darstellungen verletzten viele zerbrechliche traditionelle sexuelle Kodizes und Schranken, wodurch sie sich bewusst in den gesellschaftlichen Ächtungsbereich begab. Ein Großteil der Aufregung entstand auch, da es Madonna als eine Frau wagte sexuell zu sein und damit Geld zu verdienen. So spielt sie in der Öffentlichkeit zusätzlich noch die Rolle der "Schlampe", des "populären

Schurken", der Aufmerksamkeit erregt, nicht da man sich mit ihm identifizieren möchte, sondern da der Abscheu und Hass den man ihm entgegenbringt, die entlastende Funktion hat, sich selbst und seine Position gegenüber anderen Positionen abzugrenzen, sich selbst zu erhöhen, den Status Quo zu erhalten und Ordnung und Orientierung zu schaffen. Madonnas Erfolg beruht zwar auf ihrem Talent die bestehenden Hierarchien des Geschlechts und der Sexualität zu stören und damit die postmoderne Stimmung des Wandels und der Destabilisierung von traditionellen Kategorien aufzugreifen. Sie trägt als "populärer Schurke" aber auch zum Erhalt des Status Quo bei. Das gesamte Phänomen konstituiert sich aus den vielfältigen öffentlichen Diskursen, eingeschlossen ihrem eigenen und kann so vor allem in Bezug auf das Geschlecht auch als ein Zeichensystem gelesen werden, das nicht direkt mit Identität verbunden ist (vgl. Kaplan in Schwichtenberg 1993, S. 156).

### **E. 3. Krisenresistenz des Images**

Während manche Stars für jeden kleinen Fehler extremer Kritik ausgesetzt sind, gibt es paradoxerweise andere, die tun und lassen können, was sie wollen. Sie behalten ihre Popularität, auch wenn sie Dinge tun, die die Reputation eines gewöhnlichen Menschen ruinieren würden. Madonnas Videos involvierten sie regelmäßig in spannungsbetonte öffentliche Dramen, sie identifizierte sich mit vielen Arten sozial marginaler Gruppen oder Praktiken, die normalerweise ein Massenpublikum abstoßen würden, doch blieb sie extrem populär. Sie vermochte selbst Situationen zu trotzen, die einen enormen Rechtfertigungsdruck auf sie ausübten wie 1985 die Veröffentlichung von fünf bis sechs Jahre alten Nacktfotos von ihr in "Playboy" und "Penthouse". Madonna konterte, sie schäme sich für nichts, denn warum hätte sie für 1,50 \$ bei "Burger-King" arbeiten sollen, während sie als Aktmodell 10 \$ pro Stunde verdienen konnte (vgl. Penth und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 44).

Ihr Image ist auffällig resistent gegenüber Krisen, nichts konnte ihr bisher etwas anhaben. Sie wird schon als "Teflon-Idol" bezeichnet, da nichts an ihr haften bleibt. Obszönität, Schmierigkeit, Blasphemie oder Perversität, alles gleitet von ihr ab. Sie ging immer wieder unbeschadet aus spannungsgeladenen Konflikten hervor, die sie nur in Treibstoff für ihre eigene Berühmtheit transformierte (vgl. Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 259).

Die Gründe hierfür könnten an der Vielfältigkeit ihrer dargestellten Haltungen und Rollen liegen. Jede neue Rolle ihres wechselhaften Images ist auch immer mit bestimmten Privilegien verbunden. So erwartet man vom "bösen Mädchen" oder von der "femme fatale" geradezu, schockierende Sachen zu hören oder zu sehen. Die Öffentlichkeit ist bei Madonna inzwischen sogar enttäuscht, wenn diese ausbleiben. Gleichzeitig bekleidet sich Madonna auch immer nur kurz mit einer Rolle und wechselt unberührt zu einer anderen, ohne sich verbindlich damit zu identifizieren.

Ein weiterer Grund für die Immunität ihres Images kann sein, dass es Elemente beinhaltet, die alle Fehler der Person wie z.B. Egozentrik, Selbstsucht, Größenwahn oder Obszönität kompensieren können. Als siegreiche Heldenfigur hebt sie so Fehler in andere Sphären und verwandelt Obszönität in Seduktivität, in Verführung (vgl. Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 251).

Die Komödie stellt ein weiteres kompensierendes Element negativer Darstellungen dar. Ein Star kann beinahe mit allem davon kommen, wenn es nur ironisch genug dargestellt wird. Madonnas Shows sind oft beißend ironisch und humorvoll. Wenn sie sich sexy gibt, ist sie praktisch eine Parodie aller amerikanischen Sexgöttinnen. Madonna ist eine Komödiantin; sie bietet mit todernter Miene etwas an, nämlich sich, und wenn jemand das mit todernter Miene nimmt, lacht sie sich halb tot darüber. Nicht umsonst hat sie mehr als einmal gesagt: "Wer die Ironie und den Humor bei mir und meinen Shows nicht erkennt, ist selbst schuld." (zit. nach Edenhofer 1987, S. 92). Auch in Talkshowauftritten begeisterte sie mit Witz und Selbstironie und demonstrierte ein Gespür für komödiantisches Timing, um immer die Erste zu sein, die sich über sich lustig macht (vgl. Anderson 1992, S. 91; Bego 1992, S. 155 und S. 267). Allerdings ist Ironie nicht für alle Teile des Publikums gleich sichtbar, d.h. die Fans erkennen sie, während Unbeteiligte eher schockiert sind.

Insgesamt kann man aber auch zur Krisenresistenz anmerken, dass ihr Image - das gesamte Phänomen - gerade von solchen Krisen lebt, es solche Krisen anzieht und aus ihnen seine Energie bezieht. Daher ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass ihr all diese Vorwürfe nicht wirklich etwas anhaben konnten.

## F. Polarisierung der Öffentlichkeit durch die Werke

Fast alle Veröffentlichungen über Madonna sind sich darin einig, dass sie eine dramaturgische Strategie verfolgt, in deren Mittelpunkt sie selbst und die Erweiterung ihres Images steht, eine eigene Ikonographie zu bilden und eine lebendiger Teil davon zu sein. Im Vordergrund des Interesses müsse deshalb weniger ihr Gesang, der Tanz oder ihre Schauspielerei stehen, als vielmehr die Art und Weise, wie sie zur Aufmerksamkeit gelangt.

"Es kann nicht länger angezweifelt werden, dass Madonna die Berühmtheit an sich als ihre Kunst betrachtet."

(zit. nach Christgau: Penth und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 42).

Das "Gesamtkunstwerk Madonna" muss also auch der Gegenstand soziologischer Analyse sein und aus den vielfältigen Bildern ihres Images und ihrer Mythologie aufgeschlüsselt werden. So soll versucht werden, ihren Weg als Berühmtheit als Medienstar in Hinsicht auf ihre Videos, ihre Filme, ihre öffentlichen Auftritte und Buchveröffentlichungen zu verfolgen, um die Vielfalt der Elemente, die das Publikumsinteresse trafen, einordnen zu können.

Aus der Sicht von Kritikern und auch, was die Reaktionen der Öffentlichkeit betraf, war künstlerisch gesehen "Like a Virgin" Madonnas erstes großes Video. Mit der Artikulation der Jungfrau/Hure Dichotomie erfolgte hier offenbar die Imageprägung, erfolgten heftige Reaktionen der Öffentlichkeit, deren extreme Polarisierung in etwa dem dargestellten Gegensatz entsprach. Religiöse Gruppen, besonders Angehörige der katholischen Kirche ereiferten sich angesichts der Verwendung religiöser Symbole, beim Anblick der Kruzifixe, die sie an Halsketten und Ohrläppchen baumelnd trug, während junge Frauen (Madonna-Wannabes) sie in Massen zu imitieren begannen. Von einer Imageprägung zu sprechen ist dabei allerdings insoweit problematisch, da Madonna keinerlei Konsistenz erkennen lässt, sich in vielfältigen Mutationen immer weiter entwickelte. Dennoch erfolgte hier der Sprung vom Sternchen zum Idol und auch ihr Bild in der Öffentlichkeit differenziert sich von da an um diese Dichotomie herum weiter aus. Bis heute wird sie von ihren weiblichen Fans als "reine Jungfrau", als eine Rollenmodell neuer unabhängiger und selbstbestimmter Weiblichkeit und Sexualität gesehen, während sie für die Teile des Publikums, die sie ablehnen wie eine Prostituierte agiert und all das zu repräsentieren scheint, was in der heutigen Kultur schlecht ist.

Bisher sind Frauen in der kommerziellen Popkultur vor allem auf die Rolle der Sängerin verwiesen und verkörpern dann höchstens das sexuell akzentuierte Image der "femme fatale", ganz nach dem Motto: "Kommt nur näher Jungs ... !" Den Sexismus in der Popkultur und die sexistischen Elemente in der Popmusik kann man allerdings nicht losgelöst von der dahinterstehenden Gesamtkultur und deren Industrie betrachten, die profitorientiert ist und nicht gern gesellschaftskritische Töne produziert, da sie sich in der sexualisierten Warenwelt damit selbst das Wasser abgraben würden. Deshalb fallen Musikerinnen, die das herkömmliche Frauenbild infrage stellen, gewöhnlich aus dem Rock- und Popbusiness heraus. Dennoch kann es manchen Musikerinnen gelingen, in ihrem Auftreten dieses Frauenbild zu transzendieren, wobei ihr Image dann oft etwas aggressives zerstörerisches hat (vgl. Brake 1981, S. 152 ff.). Auch Madonna ist in diesem Kontext einzuordnen, wenn man ihr Auftreten verstehen will, doch schien sie in der Verschmelzung der Jungfrau/Hure Dichotomie im "Like a Virgin" Video nicht nur das herkömmliche Frauenbild zu transzendieren, sondern setzt in ihrer weitergehenden Auseinandersetzung mit dem traditionellen Madonnen-Mythos, der beiträgt die Dichotomie der Geschlechter zu regeln, weit früher an. Gerade damit traf sie offenbar den neuralgischen Punkt der von Kategorienkrisen gebeutelten Postmoderne.

Da die Erwartungshaltung und Reaktionen vonseiten des Publikums nicht ihrem eigenen Weltbild und ihren eigenen Wünschen entsprachen, ging sie zum Gegenangriff über und begann die sexistische Doppelmoral der Medien für ihre eigenen Zwecke auszunutzen. Durch exhibitionistische Offenheit und provokative Selbstkandalierung gelang es ihr, Unabhängigkeit von kulturellen Zwängen zu demonstrieren. Ihre Karriere ist von den durchgehenden Themen der Dekonstruktion von Sexualität und Moral und der Offenbarung des Privaten im Austausch für öffentlichen Einfluss gekennzeichnet (vgl. Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 243 ff.). Madonnas erfolgreiche Selbstinszenierung, ihre geschickte Eindrucksteuerung erfolgte in erster Linie durch das dramaturgische Mittel des Skandals, welches ihr Lebenselixier darstellt, obwohl sie sich "...keinesfalls als Künstlerin kompromittieren wollte, indem sie eine der vielen Skandalnudeln wurde." (zit. nach Anderson 1992, S. 255). Doch da ihr

Privatleben den Medien noch zusätzlich zu ihren öffentlichen Auftritten Stoff lieferte, schwamm sie auf einer Woge der Publizität.

So sollen im Folgenden chronologisch einige ihrer polarisierenden und provozierenden Werke aufgezeigt werden, die zum besseren Verständnis des Phänomens beitragen können.

Im "Material Girl" Video imitierte sie Marilyn Monroe und bezog sich damit selbstironisch auf ihr damals vorherrschendes Image in der Öffentlichkeit, während die Geschichte des Videos erzählt, dass ihr Herz nur mit den einfachen Dingen des Lebens erobert werden kann, auch wenn sie einmal der größte Star des Universums werden sollte.

Das nächste Video, das nahezu eine Volksdiskussion auf dem nordamerikanischen Kontinent auslöste, war mit "Papa Don't Preach" die Visualisierung einer eigenständigen Entscheidung gegenüber einer männlichen Autoritätsperson. Die Geschichte des Klipps handelt von einer schwangeren Tochter, die trotz des Widerspruchs ihres Vaters das Kind haben will und spielt im italo-amerikanischen Milieu. Das Video war darauf angelegt, als Werbung für Teenagerschwangerschaften missverstanden zu werden und entfachte so auch einen Feuersturm von Kontroversen zwischen Gegnern und Befürwortern des Rechts auf Abtreibung. Die angefachten öffentlichen Diskussionen zogen auch einen gewaltigen ökonomischen Erfolg nach sich. 1986 war "True Blue" mit siebzehn Millionen Exemplaren das weltweit meist verkaufte Album.

"Open Your Heart" war Madonnas nächstes Video, das wieder als ein selbstreferentieller Kommentar zu ihrem eigenen öffentlichen Image angesehen werden kann. Madonna agiert hier als Stripperin auf der Bühne einer Peepshow. Rittlings auf einem Stuhl sitzend imitiert sie Marlene Dietrich während sie von lüsternen oder schmachtenden Voyeuren taxiert wird: von brillenputzenden, mitstenografierenden Männern, einem verträumten homosexuellen Zwillingpaar, von einer melancholischen Lesbe, um am Ende mit einem kleinen Jungen davonzutanzeln. Wieder erfolgten heftige Reaktionen, da man Pornografie, die Frau als Sexualobjekt und Kindesmissbrauch visualisiert sah. Gleichzeitig wurde es als "postmodernes" Video bezeichnet, da man auch die Demontage des voyeuristischen Blicks auf ein Sexualobjekt, die Flucht in die Androgynität erkennen konnte und deshalb eine konsistente Interpretation der Bedeutungen nur schwer abzugeben war (vgl. Penth und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 39). Es wurde offenbar versucht, die plurale Vielfalt der verschiedenen Blickwinkel, die das Madonna-Phänomen konstituieren, visuell umzusetzen.

"La Isla Bonita" war reich an religiösen Symbolismus wie Kerzen, Altar oder Rosenkranz und handelt von einer typischen Insel-Utopie, von Liebe und dem freien Zusammenleben verschiedenster Kulturen.

Auch "Like A Prayer" spielte mit religiösen Inhalten und Symbolen, wobei auch das Problem der Rassentrennung artikuliert wurde. Die Geschichte beginnt mit dem Mord einer weißen Jugendbande an einer jungen Frau, bei dem Madonna Zeuge ist und für den ein unschuldiger Schwarzer verhaftet wird. Sie flieht in eine Kirche, erbittet von einer schwarzen Heiligenfigur Schutz, fällt auf der Kirchenbank in Schlaf und träumt, dass die Heiligenstatue sie küsst. Sie erwacht, befreit mit ihrer Aussage bei der Polizei den Unschuldigen, singt mit einem schwarzen Gospelchor, tanzt vor einem Wald brennender Kreuze und enthüllt an beiden Handflächen blutende Wundmale. Das Video konnte als Parabel auf den alltäglichen Rassismus und als positive Utopie zugleich gelesen werden, während das konservative Lager schäumte und Madonna den Vorwurf der Blasphemie machte. Zeitgleich mit der Produktion des Like A Prayer Albums, hatte Madonna einen Werbevertrag mit Pepsi abgeschlossen. Als der Werbe-Spot von Pepsi mit Madonna zeitgleich mit dem Videoclip zu Like A Prayer anlief, lief eine Welle der Entrüstung durch Amerika. Die American Family Association und weitere katholische Vereinigungen riefen zu einem Boykott der Pepsi-Produkte und gegen die Plattenfirma Madonnas auf. Pepsi musste den Spot einstellen, Madonna bekam trotzdem ihre fünf Millionen aus dem Werbevertrag und hatte einen neuen Nummer 1 Hit.

"Express Yourself" war an Fritz Langs futuristisches "Metropolis" angelehnt und visualisierte Sex, Herrschaft und Macht. Madonna steht in einem schwarzen Männeranzug gekleidet und Monokel tragend als Herrscher an der Spitze einer Hierarchiepyramide, an deren Boden sich Arbeiter mit bloßem Oberkörper in der schmutzigen Welt abrackern. Sie tanzt zwischen ihnen, entblößt ihren Büstenhalter unter der Anzugsjacke, fasst sich in der Art Michael Jacksons zwischen die Beine und windet sich in Sklavenhalsband und Ketten auf einem Bett. Infolge der sadomasochistischen Anklänge wurde ihr vorgeworfen, dass einmal mehr die Frau in der Rolle des Opfers dargestellt würde. Andererseits konnte ihr Spiel mit Verkleidungen, das Cross-Dressing, als Dekonstruktion der

Geschlechtsrollen, als Reflektion auf die Künstlichkeit des Geschlechts und als Destabilisierung voyeuristischer Perspektiven aufgefasst werden (vgl. Schwichtenberg 1993, S. 134).

Auch in ihrem nächsten Videoclip "Cherish" machte Madonna mit dem Verdrehen der Geschlechtsrollen weiter. Sie tanzt am Strand mit einem Kind während sich Nixenmänner mit Fischechwänzen im Wasser tummeln. Das zugehörige Album "Like a Prayer" wurde mit dem an Weihrauch erinnernden Parfüm Patschuli versehen, um dem Ganzen religiösen Touch zu geben.

Es folgte mit "Vogue" ein Video, das der New-Yorker Subkultur schwarzer und latino-amerikanischer Transvestiten seine Referenz erwies, die Mitte der Achtzigerjahre zu Vogueing-Veranstaltungen zusammenkamen, bei denen sie die Bewegungen von Models auf dem Laufsteg simulierten. Das Video blieb entsprechend ambivalent gegenüber Zeichensystemen der Sexualität und Rasse und konnte so auch als eine pluralistische Vision postmoderner Oberflächlichkeit gelesen werden (vgl. Patton in Schwichtenberg 1993, S. 92).

1990 startete Madonna ihre "Blond Ambition" Tournee, die auch den Rahmen des Dokumentarfilms "Truth or Dare: In Bed With Madonna" bildete. Das Konzertspektakel war offen darauf ausgerichtet, sexuelle, soziale und religiöse Tabus zu brechen. Sie wollte offenbar die Einstellung der Welt zur menschlichen Sexualität ändern: "Es sind Madonnas wahr gewordene Träume. Sie wollte Statements über die Sexualität, Bisexualität, die Kirche und so weiter abgeben." (zit. nach Paterson in Bego 1992, S. 238 f.).

Der Film, der die Tournee dokumentierte, war mehr als ein üblicher Konzertfilm, da der Regisseur die Erlaubnis erhielt, einfach alles zu filmen, sodass das Leben der Hinterbühne, im Hotelzimmer und auf der Damentoilette genauso Bestandteil ist, wie die Mitschnitte der Liveperformance. Der Film versuchte die in Farbe gedrehte öffentliche Persönlichkeit des Popstars gegenüber der schwarz-weiß gehaltenen privaten, menschlichen Madonna zu zeigen und machte gerade dadurch deutlich, dass es diesen Unterschied nicht mehr gibt, dass beide Welten untrennbar miteinander verflochten sind (vgl. Penth und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 67).

Während Marilyn Monroe an dem Entfremdungsprozess, die vollkommene Übereinstimmung von Realexistenz und Rollenspiel zu erzielen, zerbrach, scheint das für Madonna kein Problem darzustellen, da sie ihre Realexistenz zum Rollenspiel stilisiert (vgl. Penth und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 66 ff.).

"There is nothing to say off - camera. Why would you say something if it's off-camera? What point is there of existing?" (Warren Beatty im Gespräch mit Madonna: zit. nach Pribram in Schwichtenberg 1993, S. 211).

"Justify My Love" war wieder ein Video, mit dem Madonna Grenzen überschritt und einen Aufschrei der Empörung provozierte. Spätestens mit diesem Video wurde sie auch zu einem Wahrzeichen für Homosexuelle. Die Kulisse bilden Hotelkorridore und Zimmer, in denen Fantasien der Nacktheit, des Voyeurismus, Bisexualität, Sadomasochismus und Transvestismus artikuliert werden. Alle Figuren in diesem Video sind erotisch stilisierte, geschlechtlich undefinierbare Wesen, wobei jegliches hetero- und homosexuelle Klischee vermieden wurde. "Es ist ein Blick ins Innere des Verstandes eines jeden Menschen. Diese Fantasien und Gedanken existieren in jeder Person." (Madonna: zit. nach Anderson 1992, S. 307). Das Überschreiten der Grenzen von Geschlechtergegensätzen und von sexuellen Praktiken konnte man als eine postmoderne Herausforderung traditioneller Kategorien sehen, die auf deren soziale Konstruiertheit zielt (vgl. Schwichtenberg 1993, S. 130 f.). "Justify my Love" sollte erstmals am 1. Dezember 1990 auf MTV ausgestrahlt werden, während des 48-Stunden langen "Madonnathon". Unglücklicherweise weigerte sich MTV am 26. November das Video zu übertragen wegen seines negativen "Gesamteindrucks". Für andere Künstler wäre ein "Nein" von MTV zur Ausstrahlung eines Videos eine Katastrophe gewesen, doch Madonna gelang es, die negative Publizität in einen finanziellen Erfolg zu wenden. "Justify My Love" wurde als Video-Single herausgebracht (als erste Video-Single in der Geschichte der Musikindustrie) und verkaufte sich über eine viertel Million mal.

Ende Oktober 1992 erschien das Madonna-Buch "Sex", (und das passende Video "Erotica", das ebenfalls kurz nach Erscheinen von MTV mit Sendeversbot belegt wurde) ein künstlerisch gestalteter Fotoband ihrer sexuellen Traumwelt, in dem sie sich als Mannequin im Rahmen verschiedenster sexueller Spielweisen und Neigungen präsentiert. Das gesamte sexuelle Kabinett wird zitiert: Sadomasochismus, Homo- und Heterosexualität, Exhibitionismus, Fetischismus usw. Dazu verfasste

sie unter dem Pseudonym "Dita Parlo" möglichst erotische Geständnisse und tut ihre Ansichten zu sexuellen Fragen kund, um dem Betrachter gleichzeitig immer wieder zu versprechen zu höchstem Glück und Liebe zu gelangen.

"...I'm not a witch,

I'm a love technician.

I'll be your guiding light

in your darkest hour.

I'm gonna change your life.

I'm like a poison flower.

Give it up.

Do as I say.

Give it up and let me have my way.

I'll give you love.

I'll hit you like a truck.

I'll give you love...."

(zit. nach Madonna in Sex 1992)

Ein Versprechen, das vom Buch allerdings nicht wirklich erfüllt wird, da es distanziert betrachtet insgesamt mehr wie ein sexueller Versandkatalog wirkt, dessen Botschaft einzig um die Inszenierung der Ware "Madonna" kreist. Kritisch kann man zum Buch auch anmerken, dass die postmodern geforderte vielsprachige Artikulation eines Kunstwerks offenbar viel schwieriger zu bewältigen ist, als eine einsprachige. Der Pluralismus der verschiedenen Rollen, die Madonna in diesem Buch einnimmt, erschwert die Stimmigkeit und führt zu oberflächlichem Eklektizismus, zur Beliebigkeit. Dass diese Gefahr bei postmodernen Kunstwerken besteht, ist leicht zu erkennen, da auch hier die Potenzierung der Vielfalt diese nicht nur steigern kann, sondern durch Vergleichgültigung eher auslöscht. So wirkt das Buch wie ein Sammelsurium eklektizistischer Wortfetzen, bildhafter Versatzstücke und beliebiger Zitate, die in dem Gebilde herumschwirren, ohne dass die spezifische Logik und die unbeliebigen Möglichkeiten der jeweiligen Ausdrucksformen in ihrer Konsequenz zur Anschauung gebracht werden. Die anspruchsvolle, spannungsreich-agonale und irritierende Form der Komplexion, die sie bisher vor allem in ihren Videos immer wieder getroffen hatte, wurde in Buchform nicht erreicht. Aus der Sicht von Baudrillard (1985) kann man diesen Übergang unter den Gesichtspunkten der Wucherung und Obszönität als Hypertelie bezeichnen, als ein "Über das Ziel hinausschießen". Es wurde infolge von Madonnas grenzenloser Exhibitionierung "privatester" Fantasien unmöglich und sinnlos, zwischen Realität und Simulakrum zu unterscheiden, da beide sich affizierten, einander durchdrangen und so eine Situation universeller Simulation erzeugten. Anstelle des früheren dialektischen Spiels von Differenzen trat die Wachstumsprogression des Gleichen, die Madonna nicht mehr an ihren Widersprüchen arbeiten ließ, sondern in die Ekstase der Selbstbespiegelung trieb (vgl. Welsch 1987, S. 150 f.).

Kritisch betrachtet, kann man in Bezug auf den Eindruck, den ihre letzten Provokationen erweckten, festhalten, dass der Star der Versuchung erlegen kann, sein narzisstisches Selbst auf der Bühne zur vollen Entfaltung kommen zu lassen, ohne dass die Person hinter die Funktion ihres Images zurücktritt. Die auferlegte Sendung, die zugeteilte theatralische Rolle kann völlig personalisiert werden, bis zum Exzess, zur Hypertrophie des Ich und zum völligen Exhibitionismus subjektiviert. Wenn so durch narzisstische Selbstdarstellung das Selbst des Individuums (des Stars) in egozentrischer Richtung thematisiert wird, stellt es nicht mehr ein Spiel mit vielfältigen Masken dar, sondern ein Kreisen um sich selbst als seinem eigenen Idol, unfähig Distanz zu seinen Rollen und sich selbst zu beziehen. Die Darstellung gerät so zur bloßen Spiegelung des egozentrischen Selbst und erscheint als illusionistisches Theater (vgl. Vester 1984).

Die geschäftstüchtige Provokateurin schien müde zu sein. Ihre Karriere, eine Abfolge von immer härteren Tabu - Brüchen, drohte ins Abseits zu geraten (Spiegel 27/1991, S.173). Doch Madonna gab nicht auf. 1994 ließ sie zum Erscheinen ihres neuen Albums *Bedtime Storys* einen Club mieten und versprach den Geladenen Gästen ein außergewöhnliches Event. Madonna tauchte nur mit einem weißen Nachthemd bekleidet auf und ließ sich in der Mitte des Clubs nieder, um auf einem überdimensionalen Bett Gutenachtgeschichten vorzulesen. Die Schlagzeilen am darauf folgenden Tag waren ihr gewiss.

1996 bekam Madonna, nachdem sie seit nunmehr 10 Jahren dafür im Gespräch war, die Rolle der "Evita" im gleichnamigen Musical-Film von Alan Parker. Wieder entbrannte eine Diskussion in der Öffentlichkeit - nicht nur in Argentinien, ob die Hure Madonna die Heilige Evita, das Nationaldenkmal Argentiniens, spielen durfte.

1998 meldete Madonna sich ins Showgeschäft zurück und zog sofort wieder alle Aufmerksamkeit auf sich. Sie provozierte die Öffentlichkeit erneut mit einem Video zu dem Titel "Drowned World" aus ihrem neuen Album. Kurz nach Prinzessin Dianas Tod hat dieses Video die Ruchlosigkeit und Aufsässigkeit der Presse als Thema. Madonna sah zwar nicht wie Diana aus, doch sonst schien alles im Video auf einen Vergleich mit Diana angelegt zu sein. Die Öffentlichkeit war über den Vergleich empört, doch Madonna stritt ab, dass eine Ähnlichkeit gewollt sei.

2000 landete Madonna plötzlich wieder einen weiteren Nummer Eins Hit: "American Pie". Der Song stammt aus dem Film "Next Best Thing", in dem sie an der Seite von Ruppert Everett spielt, der auch in dem Video-Clip zu sehen ist. Wieder war Amerika entrüstet, dass der Klassiker von Madonna neu aufgenommen wurde. So wurde erneut die Skandalpresse bedient. Doch war es Don McLean selbst, der über die Cover Version sagte: "Madonna ist ein Koloss der Musikindustrie, und sie hat die besten Chancen, als eine der wichtigsten Figuren in die Popgeschichte einzugehen. Sie ist eine gute Sängerin, eine gute Songwriterin und Produzentin, bei der alles, was sie sich aufzunehmen entscheidet, garantiert ein Erfolg wird." (musikexpress, 2000, S. 25).

2001 erschien das von Ehemann Guy Richie gedrehte Video "What It Feels Like For A Girl", das Madonna als "Amokläuferin" und Regelbrecherin zeigte und an dessen Ende sie bei einem Unfall mit ihrem gestohlenen Auto stirbt. MTV und die angeschlossene Station VH1 beanstandeten die gezeigte Gewalt und strahlten das Video nur einmal nach den Abend-Nachrichten aus, da es eher Nachrichtencharakter habe. Madonna selbst sagte: "...the video is meant to represent woman's rage and open a dialogue..."

2003 hat sie sich für das Artwork ihrer neuen CD "American Life" aufrührerisch zum Che-Guevara-Lookalike stilisieren lassen. Das zu diesem Outfit passende Video zum Titelsong des Albums wurde kurz nach der Premiere wieder zurückgezogen, da Madonna, die in dem Clip als paramilitärische Kämpferin über einen Laufsteg flaniert und mit drastischen Bildern die Kriegstreiberei George W. Bushs anprangert, den Film plötzlich zu offensiv fand. Sie wollte die Gefühle der Familien der im Irak kämpfenden Soldaten nicht verletzen, ließ sie verlauten und verzichtete mit diesem enorm PR-wirksamen Schritt auf die Ausstrahlung des Original-Videos.

Zudem wechselte Madonna 2003 auch noch in die Liga der Buchautoren. Im September startete die Publicity-Tour für ihr Kinderbuch "The English Roses" (Die Englischen Rosen). Sie gab vor engen Freunden bei einer Tee-Party in London Auszüge aus dem Buch zum Besten, das in rund einhundert Ländern und 42 Sprachen gleichzeitig erschien.

"Ich mag kleine Kinder lieber als große Leute, denn sie haben noch keine schlechten Angewohnheiten, jedenfalls keine dauerhaften", sagte Madonna, die bei dem Londoner Auftritt von ihren beiden Kindern Lourdes und Rocco begleitet wurde.

Ein weiteres Skandal-Highlight 2003 gelang Pop-Ikone Madonna, als sie bei den US-MTV-Awards die 22-Jährige Britney Spears und Christina Aguilera Publicity wirksam zungen-knutschte .

## **F. 1. Dramaturgische Inszenierungstechniken**

Gerade im Showbusiness wurde die dramaturgische Inszenierung der Stars auf der Medienbühne zunehmend wichtig, da sich infolge der Bündelung der Emotionen des Publikums durch symbolhafte Vorgänge wie Skandale, Statements usw. mithilfe geschickter Eindruckssteuerung des Stars, der Mythos und das Image erst bilden und Funktionen der Bedürfnisbefriedigung und Orientierung übernehmen können. Besonders die Inszenierung eines Konfliktes, wie Madonnas Sexkrieg, der auf dem Felde sexueller Repräsentationen ausgetragen wird, ermöglicht es, durch Elemente wie Risiko, Gefahr und Spannung ein Publikum zu fesseln und in den Bann zu ziehen. Der dramaturgische Konflikt erfüllt vielfältige Funktionen: er lässt unterschiedliche Ideen und soziale Wertmuster gegeneinander antreten, erhellt die Charaktere und führt die Geschichte weiter. So kann man auch in der Dramaturgie des von Musikstars vertretenen populären Dramas Mustern und Strukturen darstellerischen Handelns finden, dramaturgische Techniken wie Personifikation, Identifikation, Symbolismus, Spannung und Katharsis.

Das Element der Personifikation verbindet soziale Prozesse, Lebensstile mit Gruppen oder Individuen, wodurch die jeweilige Ideologie plastischer dargestellt werden kann. Ein Mann oder eine Frau personifizieren die Macht der von ihnen vertretenen Gruppe, stellen sich als authentischen Ausdruck der Gruppe dar und gewinnen Symbolcharakter. Die Personifikation hängt natürlich eng mit der Selbstinszenierung des Stars zusammen, der versucht, durch ein Image die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit an sich zu binden.

Das Markenimage des Musikstars setzt sich aus vielfältigen Charakterzügen zusammen, nimmt bei den verschiedensten Mythen in entsprechender Proportion Anleihen und bildet so ein Reihe von Stereotypen aus wie die z.B. die Heldenrolle, die des Schurken usw. Gerade bei der Analyse von Heldenrollen trifft man auf Max Webers Begriff des "Charisma", der die außergewöhnliche Qualität einer Persönlichkeit beschreiben soll, wegen der ihr außeralltägliche und nicht jedem zugängliche Kräfte und Eigenschaften zuerkannt werden, woraus letztlich ihre Anerkennung als Führergestalt resultiert. Diese Art der Anerkennung kann sich vonseiten der Masse in einer emotionalen Vergemeinschaftung äußern, einer rational und traditionell unbegründeten ganz persönlichen Hingabe, die offenbar durch den konkreten Gestaltungswillen der charismatischen Figur geschaffen wird, etwas Neues und Fremdes in die Welt zu bringen und so die innere Unterwerfung unter das noch nie da gewesene, absolut Einzigartige erzwingt (Weber 1974, S. 837). Hier zeigt sich auch die Parallele zwischen charismatischem und skandalösen Handeln, da in beiden Fällen die Routine durch Außeralltägliches unterbrochen wird, inszeniert von einer Persönlichkeit, die sich der bestehenden normativen Ordnung entgegensetzt. So vermitteln Skandalstars das Gefühl eine Art "Reduktionsform" des charismatischen Helden zu sein, auf den eigentlich gewartet wird (Bude in Ebbighausen 1989, S. 411 ff.).

Der Musikstar wirkt auf das Publikum mythisch distanziert und erweckt Bewunderung, indem er durch das eingeschobene Persönlichkeitsbild seines Images Identifikationsmöglichkeiten zur eigenen Aufwertung anbietet. Der Fan überträgt auf den Star all das, was er gerne als Person erleben möchte, wozu er aber selbst nicht in der Lage ist. Deshalb identifiziert er sich mit diesem Führer und übt so durch einen symbolischen Zwischenträger indirekt Macht aus.

Entfremdung, Orientierungsverlust und die fehlende Aussicht in der zunehmend komplexen Welt sein Schicksal selbst zu meistern, unterstützen dabei die Zuflucht zu den abstrakten Symbolen der Musikkultur. Identifikation verstärkt sich, wenn die Stars zeigen, dass von ihnen eine erfolgreiche Kraft repräsentiert wird, während auf der anderen Seite eine Bedrohung durch mächtige Gegner steht.

Das Element der Katharsis, der emotionalen Befreiung und Reinigung von allen Konflikten ist ebenfalls oft in das Erscheinungsbild der Akteure eingebaut. Sie wird als Lösung aller Probleme versprochen und kann auch begrenzt mithilfe der musikkulturellen Rituale in Diskotheken oder Konzerten erreicht werden. Das Element der Spannung ergibt sich automatisch infolge der Inszenierung von öffentlichen Konflikten auf der Medienbühne. Daneben produziert bei Madonna ihr Mythos das Bedürfnis nach Wahrheit, nach einer Katharsis der Erkenntnis. Ihre vielfältigen Erscheinungsbilder spiegeln immer nur den Fluss der Möglichkeiten um den Punkt der Katharsis und erzeugen so Spannung, die immer wieder von neuem enttäuscht und getröstet wird und so ständig unerlöst bleibt (Dormagen in Diedrichsen 1993, S. 97). Dramaturgisch wirksam ist bei Madonna somit

unzweifelhaft neben der Exzentrizität ihres Images und dem Element der einsamen Kämpferin vor allem die Mysteriösität, die sich um sie rankt. Es wird Spannung aufgebaut, in dem man aus sich selbst ein Geheimnis macht und das Publikum in einer modernen Form des Aschenbrödel-Märchens raten lässt: "Who's that girl?", was auch das Thema eines Films und einer Konzerttournee von ihr wurde. Ihr gesamtes Image spielt mit ständig unerlöster Spannung, ist trotz exhibitionistischer Offenlegung privatester Elemente darauf aufgebaut, das Publikum im Unklaren zu lassen. "Die Prinzessin ist allen bekannt, doch die rechten, die passenden Schuhe wollen sich nicht finden lassen." (zit. nach Dormagen in Diedrichsen 1993, S. 45). Sie selbst reagiert scharf, wenn Menschen ".. behaupten mich zu kennen, nur weil sie meine Arbeit kennen..." (Madonna: zit. nach Penth und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 29). Da sich ihr Erscheinungsbild immer wieder verändert, hält sie die Spannung aufrecht und man fragt sich, was sie wohl als Nächstes machen wird: "Have you got the new Madonna yet?" (zit. nach Penth und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 45). So wird das Bedürfnis nach Wahrheit über Madonna in der Menge wach gehalten, immer von neuem enttäuscht und die Aufmerksamkeit der Zuschauer ist gesichert.

Eine ebenso wichtige dramaturgische Technik von Madonna ist die Verwendung von Schlüsselsymbolen, die mit einem bestimmten Thema verbunden werden, wie ihre fortdauernde Verwendung religiöser Symbole im Verbund mit dem Thema der Sexualität. Schlüsselsymbole sollen die Übertragung erleichtern und die Wirkung von Bedeutungen verstärken, wobei in ihrem Gebrauch beim Publikum eine spezifische hochanteilnehmende Stimmung erzeugt werden soll, die mit Worten allein nicht erreicht werden kann.

## G. Stigma und Charisma

### **G.1. Selbstreferentialität - Exhibitionismus und Provokation - Selbststigmatisierung**

Um Madonnas Erfolg zu begründen, soll versucht werden aufzuzeigen, dass gerade in ihrem Fall die Elemente der Provokation und des Exhibitionismus Schlüsselkräfte entwickelten. Wie bereits zuvor darlegt wurde, vollzog sich der Sprung vom Sternchen zum Idol im dialektischen Prozess der Auswahl symbolischer Führerfiguren vor allem mit der Artikulation der Jungfrau/Hure Dichotomie im Video "Like A Virgin". Der Versuch Verschmelzung dieser Dichotomie in ihrer Person war offensichtlich auch ein Problem ihrer eigenen Biografie, unter dem ihr eigenes Selbstbild als sexuelles Wesen zu leiden hatte. Obwohl sie einen Großteil ihrer Jugend damit verbrachte, öffentlich gegen die Kirche und ihre Lehren zu rebellieren, gibt Madonna zu, dass

"mir der Katholizismus ein Gefühl von Schuld vermittelt hat, das Meinen Alltag sicher geprägt hat, egal, ob ich das wollte oder nicht."

(zit. nach Anderson 1992, S. 34).

"Auf der Highschool wurde ich leicht schizophren, aber ich konnte mich zwischen der "Klassenjungfrau" und dem Gegenteil nicht entscheiden. Beides hatte seine Reize, soweit ich das beurteilen konnte."

(Madonna: zit. nach Bego 1992, S. 63).

Als sie unter dem Druck der öffentlichen Ansprüche als Berühmtheit geriet, plötzlich als Pop-Provokateurin galt und sich völlig missverstanden fühlte, da mehr als einmal behauptet wurde, sie habe sich bis an die Spitze emporgeschlafen, Sex als Mittel zum Zweck eingesetzt, machte sie ihrem Ärger öffentlich Luft und ging zum Gegenangriff über (vgl. Bego 1992, S. 111 f.). Provokative Selbstskandalierung und exhibitionistische Offenheit in Bezug auf Sexualität wurden Grundelemente ihrer Gegenstrategie. Dazu kam ein besonderes Konzept bei ihren Videos. In "Borderline" wollte die Regisseurin Mary Lambert, dass Madonnas Videopersönlichkeit ihre normale Persönlichkeit verspottete, um so die Identifikation mit ihr zu erleichtern und dem Zuschauer das Gefühl zu vermitteln, als würde man sie persönlich kennen. Doch nachdem sie zum Star geworden war, konnte sie nach belieben ein Image wählen und drehte das Konzept einfach um: Sie verspottete als normale Persönlichkeit ihr Image in der Öffentlichkeit. Diese Elemente der Selbstreferentialität durchzog von "Material Girl" an nahezu all ihre Videoproduktionen und führte im Verbund mit Elementen des Exhibitionismus und der Provokation dazu, dass sich Madonnas Berühmtheit in einem steten Entwicklungsprozess befand, dessen immer weitere Ausdifferenzierung vor allem auf die Reaktionen der Öffentlichkeit zurückzuführen ist und auf Madonnas Sucht nach Aufmerksamkeit und Anerkennung. Infolge gezielter Selbstskandalierung aktivierte sie dabei offensichtlich die kulturelle Kraft des Gegensatzpaares von Stigma und Charisma, das sie bis an die Spitze der Berühmtheitsskala katapultierte und traf gleichzeitig den neuralgischen Punkt gesellschaftlicher Legitimationsdefizite hinsichtlich fehlender Absicherung der Kategorien des Geschlechts und der Sexualität in der Postmoderne.

Der Begriff "Jungfrau/Hure Dichotomie" beschreibt die Tendenz, Frauen nur in Richtung einer dieser extremen Kategorien zu sehen und wenig Raum für die tatsächliche Komplexität zu lassen. Dies hat auch einschränkende Auswirkungen darauf, wie sich Frauen selbst sehen und verstehen können. An beiden Polen der Dichotomie dienen Frauen in diesen Rollenbildern als Objekt männlicher Begierde. Die Dichotomie korreliert in der Realität mit unterschiedlichen Gruppen von Frauen, den "braven Mädchen" einerseits mit hohem sozialen Status und den "Schlampen" andererseits, die von Prostituierten bis zu den Bildern der "blonden Sexbombe" aus Hollywoodfilmen reicht, die zu dumm scheint, um ohne männliche Führung überhaupt lebensfähig zu sein (vgl. Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 249).

In den letzten Jahrzehnten haben sich zwar Veränderungen in der Beziehung zwischen den Geschlechtern vollzogen, insbesondere in den Bereichen Sexualität, Recht und Bildung, doch steht

dem auf der anderen Seite eine Konstanz im Verhalten und Lagen von Männern und Frauen gegenüber. Dies hat den paradoxen Effekt, dass das Mehr an Gleichheit die fortbestehenden und sich verschärfenden Ungleichheiten noch deutlicher bewusst macht. Die Widersprüche zwischen neuem Bewusstsein und alten Lagen, zwischen weiblicher Gleichheitserwartung und Ungleichheitswirklichkeit, zwischen männlichen Solidaritätsparen und Festhalten an alten Zuweisungen spitzen sich immer weiter zu, sodass man heute erst am Anfang der Freisetzung aus traditionellen Zuweisungen des Geschlechts steht (vgl. Beck 1986, S. 172).

Mit Madonna entstand so ein kulturelles Produkt, das diese Veränderungen auslebt und artikuliert. Sie hebt die traditionelle Jungfrau/Hure Dichotomie auf, indem sie die Machtlosigkeit und Schuldbehaftetheit dieses Bildes der Frau ins Gegenteil verkehrt (vgl. Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 251).

Die permanente skandalbehaftete Arbeit an ihrem eignen Bild in der Öffentlichkeit, die Gegenstrategie gegen Schuldzuweisungen und die Elemente der Provokation und des Exhibitionismus auf dramaturgischer Ebene verweisen nach Lipp (1985) auf den Kunstbegriff der Selbststigmatisierung, dessen kulturelle Kraft sie offenbar artikuliert.

Selbststigmatisierung kann dabei im Kern als ein Fall abweichender Verhaltens angesehen werden, nicht unbedingt von der Intention des Handelnden ausgehend, sondern vor allem von der Bewertungsperspektive der Gesellschaft aus. Es erscheint von hier betrachtet als anomales randseitiges Verhalten, dass sich bewusst in den Ächtungsbereich der Gesellschaft begibt und so die negativen Zuschreibungen symbolisch verstärkt und ein Stigma in seinem sozialen Gehalt erst typisch sichtbar werden lässt.

Personen, denen von der Gesellschaft bestimmte Schuldmerkmale, soziale Stigmata aufgeprägt werden, müssen die damit verbundenen Sanktionen, die moralischen Appelle eines Sollens, das Fehlen von Vollkommenheit in ihrem eigenen Selbst austragen. Es erscheint an diesem Punkt möglich, dass ein Individuum zwar das verfehlt, was die Gesellschaft von ihm verlangt und dennoch von seinem "Versagen" relativ unberührt bleibt, da es sich, durch seinen eigenen Identitätsglauben geschützt, als ein vollgültiges normales menschliches Wesen fühlt und umgekehrt die Gesellschaft als nicht ganz menschlich empfindet (vgl. Goffmann 1975, S. 15). Denn das zentrale Merkmal der Situation des stigmatisierten Individuums steht im Bezug zur gesellschaftlichen Akzeptierung, zur Anerkennung.

Nachdem Madonna den Durchbruch zur Berühmtheit geschafft hatte, ließ ein Großteil derjenigen, die mit einer derart stigmatisierten Person zu tun hatten, es daran fehlen, ihr den Respekt und die Beachtung zu gewähren, die sie ihrem eigenen Selbstbild entsprechend erwartete. Die Antwort einer stigmatisierten Person auf diese Situation kann nun sein, um die Schuldzuschreibungen abzuschütteln, Wege des indirekten Widerstandes zu gehen. Aber über die Vorwegnahme, Reflexion und Reversion der Stigmata kann die Person, unter dem Anspruch im Handlungsfeld Effekte zu erzielen, letztlich auch in offenen Widerstand übergehen. Das Ziel dabei ist, zugeschriebene soziale Schuld auf dem Wege von Gegenstrategien zu reduzieren, sie von sich abzuwälzen und letztendlich die Schuldzuschreibung umzudrehen. Sozialdynamische Brisanz ergibt sich dabei, wenn Widerstand gegen Schuld angeht, die bisher nur unterschwellig zugeschrieben war und sie vorwegnehmend auf sich lädt.

Mit dem Konzept, in ihren Selbstdarstellungen und ihren Videos selbstreferentiell auf die Schuldzuschreibungen vonseiten der Gesellschaft, auf ihr Image in der Öffentlichkeit, ironisch zu reagieren erfüllte Madonna diese Voraussetzungen. Selbststigmatisierung als ostentative, nach Außen gestellte Aufsichtnahme sozialer Schuld hat dabei sozialdramatische Wirkung, erscheint als Skandal, der Kontrollinstanzen provoziert und Vergeltungsreaktionen hervorruft. Auf Grund von Legitimationsdefiziten wie z.B. der sexistischen Doppelmoral der Medien, konnten Kontrollmaßnahmen allerdings nur zwanghaft und unvollkommen ergriffen werden. Dramatisierung erfolgte so durch die provozierte Vorwegnahme der Reaktionen der moralischen Kontrollinstanzen einerseits und durch die Reflexion eines eigenständigen bereinigten und umgeschuldeten "schamlosen" Moralsystems andererseits. Obwohl Madonna Stigmata bekennend sichtbar übernahm, akzeptierte sie sie nicht als Schuld, sondern exponierte sie forciert in neuer umbewerteter Sicht.

Als die Haupttypen der Erscheinungsform von Selbststigmatisierung kann man nach Lipp (1985) Exhibitionismus, Provokation, Askese und Ekstase ansehen, wobei die Ersten beiden unzweifelhaft Hauptelemente des Madonna-Phänomens darstellen. Ihre Karriere ist gekennzeichnet durch die

provokative Herausforderung von Themen der Sexualität, der Rasse und der Moral einerseits und der exhibitionistischen Offenlegung des Privaten und der Körperlichkeit andererseits (vgl. Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 243). Ihre gesamte Person ist als eine wenig verborgene öffentliche Beichte oder Autobiografie konstruiert, während die meisten ihrer Videos vom "Genuss der Sünde" angetrieben zu sein scheinen (vgl. Kaplan in Schwichtenberg 1993, S. 162).

Selbststigmatisierung lässt sich von der Motivation her als Element eines Prozesses der Selbstverwirklichung begreifen, als eine Positivsetzung von Defekten, um die Selbstachtung zu wahren. Aus dieser Sicht kann man Madonnas Karriere als Therapie betrachten: "Mein ganzer Wille war immer darauf gerichtet ein grässliches Gefühl der Unzulänglichkeit zu überwinden. Ich kämpfe ständig mit dieser Angst, mittelmäßig zu sein. Und das treibt mich vorwärts, ständig. Obwohl ich jemand geworden bin, muss ich mir immer noch beweisen, dass ich jemand bin. Meine Auseinandersetzung mit mir selbst hat nie aufgehört und wird wahrscheinlich auch nie aufhören." (Madonna: zit. nach, Penth und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 47).

Im sozialen Feld fügen sich Selbststigmatisierte in komplexe interaktionelle Prozesse ein, indem sie sich mit bestimmten Bezugsgruppen identifizieren und so die eigenen Eigenschaften in ihrer Gesamtbedeutung darstellen, wobei Stigmata als Zeichen umfassenden kollektiven Unrechts repräsentiert werden. So identifizierte sich Madonna mit vielen Arten sozialmarginaler Gruppen und sexueller Praktiken in ihren Videos, die von Homosexuellen, Farbigen, Transvestiten, Bisexuellen bis hin zu Sodomasochisten reichen. Die ausgelösten Anschlussprozesse im sozialen Feld sind um so nachhaltiger, je weiter sich die infrage stehenden Merkmale des Selbststigmatisierten vom engeren biografischen Zusammenhang, dem Motiv der Selbstachtung, entfernen und unter äußere gesellschaftsbedingte Merkmalsklassen fallen. Vom Basisziel, Selbstachtung zu erreichen, sind diese sozialen Prozesse relativ weit abgehoben, verlaufen mit anderer Bedeutung, da sie in rollen-, gruppen- und kollektivdynamische Bezüge eingebunden sind. So mochte Madonnas Image für einige junge Mädchen als selbsterhöhendes Rollenmodell dienen, doch kann es von einer breiteren Perspektive aus, die die konstitutiven Elemente der Geschlechtsrollen in den Blick nimmt, noch weitaus umfassender subversiv wirken (vgl. Kaplan in Schwichtenberg 1993, S. 156). Deshalb kann Madonna, die dabei zum größten weiblichen Popstar avancierte, mit ihrem Aufstieg auch ganz andere Motive verbinden, als sie an Sinngehalten, Projektionen und Identifikationen seitens des Publikums auf sich vereinigt. Es sind in erster Linie soziale und nicht personale Identifikationen, die auf dieser Ebene zu Stande kommen, sodass sie mehr als Symbol des Selbstwertes bestimmter Gruppen erscheinen.

Ein Stigma ist ein einerseits phänomenal und moralisch, andererseits individuell und sozial negativ bewertetes Merkmal. Es enthält also fehlerhafte und schuldhafte Komponenten, die durch Selbststigmatisierung umgewertet entweder als Objekte individuellen Anrechts oder zur Darstellung kollektiver Schuld dienen. Die Identität wird mit einem fehler- und schuldhaften Makel belastet, wobei der individuelle "Fehler" nicht als Schuld anerkannt wird und die soziale "Schuld" als Fehler auf die Gesellschaft zurückprojiziert wird. Selbststigmatisierung verwandelt so soziale Schuldzuschreibung in Schuldbewältigungsakte. Die Makelwerte werden in positive Spannungswerte transformiert, die in ihrer Darstellung dramaturgisch wirksam werden. Die heftigen Reaktionen der Öffentlichkeit dramatisieren das Geschehen und tragen zur Popularität des Akteurs bei, dessen Handeln letztlich als heroisch erscheint.

So erscheint Madonnas Exhibitionismus als Element einer Strategie, Anrechte auf die Exponierung von "Mängeln" ihrer Identität zu bekunden, auf das Bloßlegen von Merkmalen, die im Rahmen sozialer Normalität besonders für Frauen als fehlerhafter Makel erscheinen, wie die schamlose Zurschaustellung oder Vermarktung ihrer Sexualität. Da dies auch immer schuldhafte Komponenten beinhaltet, ist Exhibitionismus von Grund auf mit Provokation verbunden, die eine Inszenierung des Anspruches zur Übernahme des Merkmals darstellt, wenn dieses für die Moral der Öffentlichkeit kulpativ, d.h. schuldhaft getönt ist, symbolisch Schuld anzeigt und deshalb Abwehr- und Vergeltungsmassnahmen nach sich ziehen wird (vgl. Lipp 1985, S. 125 ff.).

Entsprechend zum Konzept der Selbststigmatisierung finden sich in Madonnas Darstellungen auch untergegliederte dramaturgische Elemente und Typologien wie Laszivismus - das Zurschaustellen von Lüsterheit, sadistische Impulse, Aggression, Orginalismus, Subjektivismus und Kritizismus (vgl. Lipp 1985, S. 166 f.).

Wichtig ist dabei, dass Selbststigmatisierung als eine Strategie der Umwertung von Schuld in charismatische Anschlussprozesse umschlagen kann. Es kann als abweichendes, marginales und

gesellschaftlich randseitiges Verhalten in symbolischer Darstellung Schlüsselkräfte entwickeln, wenn es seine Zwecke moralisch und positiv darstellt, die Gesellschaft und deren Kontrollinstanzen abzuwerten und als illegitim zu erweisen sucht. Wie bereits angeführt, entfaltet sich die Identität auf zwei Ebenen gleichzeitig: der vertikalen individuell biografischen Ebene einerseits und der horizontalen sozialen Ebene andererseits (vgl. Lipp 1985, S. 28 u. Berger/Luckmann 1969, S. 53). Die Realität, die die Gesellschaft an die Subjekte heranträgt, muss also immer wieder in Einklang gebracht werden. Das bedeutet, dass Individuen, wenn sie ihre Identität im Fluss der Ereignisse bewahren und aufbauen wollen, diese Ereignisse im Sinne ihrer Wertkonzepte und Ideale in Balance bringen müssen. Infolge des prozessualen, balancierenden Charakters der Identität verteilt sie dabei Legitimationen, da sie in den kulturellen Kontext der gesellschaftlichen Tatsachen akzentuierend, auf- und abwertend eingreift. Denn die Anerkennung der Lebensverhältnisse ist ja nicht vom Selbstwert der Subjekte unabhängig und wird nicht allein von gesellschaftlichen Instanzen hervorgebracht, sondern erwächst aus Identifikationsprozessen. Identität beinhaltet deshalb auch immer eine zentrale legitimitative Komponente, da man sich in dem wieder erkennt, was man für gerechtfertigt hält.

Wenn ein Selbststigmatisierter auf strukturelle Defizite in der Gesellschaft trifft, aus denen Legitimitätsschwund resultiert und seine eigenen Zwecke als positiv darstellt, können Individuen auf der Suche nach Selbstwert (potenzielle Fans) Identitätsentscheidungen treffen, die mit einem individualistischen, abweichenden oder gegenkulturellen Lebensstil verbunden sind. Indem vom Selbststigmatisierten in gegenwirklicher, prägnanter, Aufmerksamkeit bindender Weise das Selbst zum Ausdruck gebracht wird, können Ansatzpunkte für Identitätssuchende und so Orientierungen geschaffen werden. Die Wirkung der Darstellung ist um so stärker, je näher das in Szene gesetzte Selbstbild an und latent-offen schon bereitliegenden Vorbedingung anknüpfen kann. Dieses sozialen Grenzverhaltens ist deshalb zumeist mit Stress und Krise verbunden, die auch Ausdruck phasenhaft wechselnder Systemzustände der Gesellschaft sind. Gerade die Postmoderne mit ihren Individualisierungstendenzen, mit ihrer radikalen Pluralität und mit einem vielfachen und krisenhaften Wandlungsprozess liefert ein optimales Medium für derartige Mechanismen. An diesem Punkt kann Stigma in Charisma umschlagen, welches (nach Weber 1974) von der außeralltäglichen Kraft und außergewöhnlichen Qualität einer Persönlichkeit gekennzeichnet ist, die zur Hingabe an deren "Heiligkeit", "Heldenkraft" oder "Vorbildlichkeit" führt. Durch die Ausstrahlung des Charismas können so sub- oder gegenkulturelle kollektive Anschlussprozesse erfolgen, die herausgefordert und verstärkt werden, wenn sich Individuen die symbolische Darstellung der Führerfigur zu Eigen machen und sich so nachdrücklich zu ihrer Gruppe und zu eigenen Besonderheiten bekennen (Lipp 1985, S. 30 f.). Charismatisierung ist allerdings ein weit verzweigter Vorgang, der immer wieder auf bestimmte unterschwellige Vorbedingungen angewiesen ist, stellt nicht bloß den kometenhaften Aufstieg eines Stars dar, sondern einen vielschichtigen, langfristigen und differenzierten Prozess. Auch wenn Charisma aus den Handlungen der Heldenfigur selbst entsteht, wird es gleichzeitig von hinzutretenden sekundären sozialen Interessen besetzt, überlagert und alltagsweltlich umgewandelt. Die individuellen Impulse der Führerfigur und die soziale Impulse von Bezugsgruppen, Vermittlungsinstanzen und Überlagerungen der Gesamtgesellschaft durchdringen sich wechselseitig zu einer komplexen Einheit. Deshalb verändern sich ursprüngliche Handlungsgehalte. Sie werden neuen Interessen, Prinzipien und Zwängen unterworfen und verlaufen von Phasen primärer kollektivdynamischer Besetzung, über sekundäre Überlagerung und Umformung schließlich zur Veralltäglichung des Phänomens. Gerade in der Musikkultur wurden infolge der tendenziellen Unfähigkeit der Kulturindustrie selbst neue Musik oder Stars hervorzubringen, das Phänomen der charismatischen Qualitäten von Außenseitern zur kommerziellen Verwertung quasi institutionalisiert, indem sub- und gegenkulturelle Stile von der Industrie aufgegriffen, vermarktet und zu bloßen Modephänomenen umgewandelt werden. Besonders in der sekundären Umformung liegt aber die Gefahr der Enteignung und Zerstörung der eigentlichen charismatischen Intentionen, die den Star zum Opfer des eigenen Images werden lassen können.

Es gelang Madonna allerdings bisher, nicht zuletzt dadurch, dass sie immer wieder auf ihr Image selbst Bezug nimmt, vorwegnehmend die Schuldverhältnisse in doppelter Negativität gegen sich und gegen die Reaktionen der Öffentlichkeit zu reflektieren. Ihre gezielten Selbstskandalisierungen können so als reflexiver Mechanismus angesehen werden, der sich auf die zwischengeschaltete Systeme wie die Medien richtete und so zunehmend funktionelle Spezifikation erfuhr. Da die Darstellungszwänge auch immer durch die außenstehenden Kontrollinstanzen bedingt sind, wird letztlich ein Image präsentiert, das wirkt, als würde Madonna gegen die reflektierten und als falsch erkannten sozialmoralischen Verhältnisse den Widerstand des eigenen Selbst in die Waagschale werfen.

Doch während Charisma in erster Linie psychologisch bzw. massenpsychologisch mit der persönlichen Ebene der Individuen verbunden ist, beruht die sekundäre Umformung des Phänomens

auf komplexen sozialen Interessen, die das Phänomen immer mehr in laufende instrumentelle Bezüge einfügen und es so ins Alltagsleben zurückfallen lassen. Die Veralltäglicung von Charisma ist vor allem durch ökonomische Interessen bedingt, sie ist institutionell mit der Kulturindustrie verbunden und in hohem Maße den Mechanismen der Mode unterworfen. Deshalb schlägt Charisma in differenzierten Gesellschaften nur selten auf den inneren moralischen Kern einer Ordnung durch, da das Auftreten charismatischer Persönlichkeiten zuvor abgefangen, abgewandelt und genutzt wird, um andere, zumeist ökonomische Interessen zu befriedigen (vgl. Lipp 1985, S. 271).

Das von Musikstars aktivierte Grundverhältnis zum Publikum ist zwar immer zugleich in das alltägliche soziale Geschehen eingebunden, in dem sie als Bezugsfiguren fungieren, doch ist ihr Auftreten hier vor allem von wirtschaftlichen Interessen besetzt. Es folgt deshalb Gesetzen von Produktion und Nachfrage und bleibt so immer auch Funktion von Warenwerbung. Dennoch konnten diese Mechanismen des Warenfetischismus, die von Madonnas subversiver Darstellungsstrategie ignoriert wurden, auch zur Vervollständigung ihrer Absichten ausgenutzt werden (vgl. Kaplan in Schwichtenberg 1993, S. 163).

Das Phänomen der Selbststigmatisierung kann gesellschaftliche Sprengwirkung erreichen, wenn es von traditionellen sozialmoralischen Reglements, von überlieferten und überkommenen Wertorientierungen am Ende kathartisch entbindet. Grundvoraussetzung dafür ist allerdings, dass das Phänomen den Sprung von der Ebene der sozialen zur personellen Identifikation schafft, da Anerkennung, Mitleid und Mitgefühl zur Einfühlung mit der selbststigmatisierten Person auf der gleichen tiefen emotionalen Ebene notwendig sind.

"Ich will alle Aufmerksamkeit der Welt. Ich will, dass die ganze Welt mich nicht nur kennt, sondern mich auch liebt." (Madonna)

## ***G. 2. Seduktion - zwischen Verstärkung der Tradition und Transzendenz***

Nach Baudrillard (1990) war Sexualität früher ein Rahmen definierter erotischer Praktiken, der das Versteckte, das Unterdrückte und das Vorgeschriebene beinhaltet. In der heutigen Gesellschaft, die von größerer Offenheit gekennzeichnet ist, bekam die Sexualität andere Bedeutungen, sie ging ein in Vermarktung, Mode, Medien und andere öffentliche Diskurse, wurde manifest im gesamten sozialen Leben. Baudrillard definiert dabei Seduktion (Verführung) als Spiel und Sex als Funktion. Seduktion ist durch die Eigenschaften des Spiels und der Herausforderung gekennzeichnet, mehr durch die Fähigkeit mit körperlichen Erscheinungen zu spielen, sie gegen sich selbst zu wenden, als mit den Tiefen der Begierden. Ein solches Element in Madonnas Darstellungsstrategie ist es, Geschlechtsrollen und Kleidung zu kombinieren, als ein Spiel der Missachtung traditioneller Kategorien. Ihr Erfolg als Pop- und Performancekünstler ist eng mit ihrer Fähigkeit verbunden, mit den körperlichen Erscheinungen zu spielen und Geschlechtsrollendarstellungen gegen sich selbst zu wenden. So kann man argumentieren, dass ihre Zurschaustellung von Sexualität sich in erster Linie auf der Ebene der Seduktion und der äußeren Erscheinung abspielt und nicht auf der tieferen Ebene des Reiches der Sexualität (vgl. Pribram in Schwichtenberg 1993, S. 199).

Früher wurde das Verbotene als Obszönität definiert, doch in der heutigen Welt der Seduktion hat sich auch die Obszönität gewandelt, hin zur Obszönität einer Welt der Zurschaustellung, der Übertreibung des Sichtbarmachens. In der heutigen Kultur, in der die offene Zurschaustellung von Sexualität weit verbreitet ist, ist Obszönität nicht mehr das Unterdrückte, sondern das zu exzessiv Sichtbare, ist das exzessive Zurschaustellen die vorherrschende soziale Einstellung zur Sexualität innerhalb des kulturellen Kontextes ihres Gebrauchs.

Auch Madonnas übertriebene Zurschaustellung von sexuellen Themen bleibt innerhalb einer sexualisierten Warenwelt auf einer Ebene hängen, auf der die Darstellung von Sexualität als gewöhnlich und banal wahrgenommen wird. So mögen zwar ihre Auftritte für Teile der Öffentlichkeit schockierend wirken, doch drückt sie für eine große Zahl ihrer Anhänger gerade die Gewöhnlichkeit dieser Themen aus. Das kann auch ein Grund dafür sein, weshalb sie, trotz des sexuellen Extremismus ihrer Shows, von einem riesigen "Mainstream"- Publikum anerkannt wird (vgl. Pribram in Schwichtenberg 1993, S.200). Andererseits stellt sie deshalb für einen Großteil des von ihr unbeeindruckten Publikums die Ikone der Banalität dar, mit der es sich nicht lohnt näher auseinanderzusetzen. Sie erscheint in deren Augen nicht einmal als verachtenswerte "Hure", die ihr Geld mit

Sexualität verdient, sondern als völlig gewöhnliche Frau, die ein banales Thema geschickt ausnutzt, aber allein deshalb noch keine nähere Beachtung verdient.

Die Seduktivität, die Verführungskraft ihres Images entstand, indem sie durch ihren Erfolg die negativen Zuschreibungen vonseiten des Publikums ins Gegenteil transformierte. Von Beginn an zeigte sie ihre Selbstpräsentation als eine herausfordernd unabhängige Frau, die Beschränkungen des Geschlechts infrage stellte und überwand. Wie "obszön" ihr Gebaren vor der Kamera auch immer sein mochte, sie selbst ist der Nutznießer, sie selbst geht als Sieger hervor und schafft so Seduktivität (vgl. Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 251).

Ihr Spiel mit Geschlechtsrollen, ihre wechselnden Maskeraden, die imaginäre Konstruktion des Körpers als Fragmente verdeutlicht die Künstlichkeit der Geschlechtskategorien. Durch ihr parodistisches, karnevalistisches Spiel mit den Geschlechtsstereotypen fordert sie die binären Konstruktionen heraus und scheint so eine Strategie der symbolischen Vereinigung der Gegensätze zu verkörpern. Unterschiede und Gegensätze werden als bloße Ursachen von Stil wieder vereinigt, die Inhalte in einen oberflächlichen Tanz der Erscheinungen transformiert. Die Darstellungen erscheinen zwar als Versprechen des Entkommens aus beschränkenden Klischees, hin zum transzendenten Selbst in einem freien Spiel der Bedeutungen. Dennoch bleiben sie auch auf der Oberfläche und an Simulationen kleben (vgl. Mandziuk in Schwichtenberg 1993, S. 179 ff.). Madonnas vielfältige Erscheinungsformen und ihre Form der Seduktion stellen Dichotomien von Wahr und Falsch, Wahrheit und Illusion infrage und lenken so bei der Suche nach Authentizität vom Weg ab, ihr "wahres" Selbst zu enthüllen. Ihre Identität besteht jeweils nur dort, wo verschiedene soziale Gruppen eigene Bedeutungen finden und basiert auf ihrem rebellischen aufreißerischem Image. Ihre bunte Mythologie spricht Individuen einer weitgefächerten Vielfalt soziokultureller Positionen an, die ihre Wünsche auf sie projizieren, um sich selbst erhöhen zu können, im Glauben, dass sie im eigenen sozialen Aufstieg eine nonkonformistische Unabhängigkeit bewahren können. So kann letztendlich allerdings auch nur die Tatsache gerechtfertigt werden, dass die Mehrheit der Mitglieder einer Gesellschaft leer ausgeht, indem der Mythos sagt: "Aber schau, der Weg zum Erfolg ist doch offen! Für Jedermann!" So wirbt er gerade für die Werte und Praktiken, die die Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten der Ausgangssituation geschaffen haben (Tetzlaff in Schwichtenberg 1993, S. 261). Das kann dazu führen, dass infolge der postmodernen Pluralisierungs- und Individualisierungstendenzen die Faszination und damit die Verbindlichkeit von Leitbildern und -figuren allgemein nachlässt. Ehemals gültige Normen und Wertvorstellungen wurden zwar aufgeweicht, führten zu einem zunehmenden Verfall von Autoritäten, ließen aber gleichzeitig verheißungsvolle Utopien verblassen (vgl. Ferchoff 1990, S. 90).

Andererseits wird Madonna als die "neue postmoderne Heldin" gefeiert und als subversive Kultfigur porträtiert. Bisher wird ihr kultureller Widerstand allerdings entlang der Idee vom "Körper als Schlachtfeld" gesehen, als Ableitung ihrer Verweigerung zu erlauben, sie selbst als Objekt patriarchaler Begierde zu konstruieren. So wird argumentiert, dass dies auf die weiblichen Teenager, die sie nachahmten, großen Eindruck machte. Sie zeigte Möglichkeiten einer weiblicher (Hetero-) Sexualität auf, die unabhängig von patriarchaler Kontrolle dem männlichen Blick eher trotzte, als ihn zurückwies, ihn zusätzlich mit ihrer eigenen Sichtweise reizte, bewusst obszön und vulgär, jedermann dazu herausfordernd, sie als Hure zu bezeichnen und sich letztendlich um die Verurteilungen nicht zu scheren. Ihre rebellische Sexualität kam so nicht durch die Sichtweise von anderen zu Stande, sondern selbstbestimmt, was ihren enormen Eindruck ausmachte (vgl. Bordo in Schwichtenberg 1993, S. 283).

Sie flirtet mit den Reaktionen des Beobachters und kontrolliert sie, sodass die übliche Beziehung zwischen der voyeuristischen männlichen Sichtweise und dem "Objekt" destabilisiert wird. Sie transformiert ihre Stereotypen "...in einem Bereich, in dem das weibliche Objekt nicht gezwungenermaßen Objekt des patriarchalischen Blickes sein muss, wo seine Energie spielerisches und unsexuelles Vergnügen auslösen kann" (zit. nach Mc Clary: Bordo in Schwichtenberg 1993, S. 287).

All diese Elemente können zwar tatsächlich wahrgenommen werden, doch nur infolge einer freiwilligen Abstraktion der Darstellungen vom kulturellen Kontext der fortwährenden historisch eingebetteten Sexualisierung und Objektivierung des weiblichen Körpers. Die meisten Filme verwenden Sichtweisen, bei welchen Frauen mehr oder weniger als Objekt dargestellt und wahrgenommen werden und zwar nicht nur von Männern, sondern paradoxerweise auch oft von den sich identifizierenden Frauen. Deshalb kann auch in Madonnas Videos der weibliche Körper dem Betrachter nur als Spektakel, als Anschauungsobjekt und als visuelle Ware zum Konsum angeboten

werden. Die dominante Position des voyeuristischen Blickes auf ein Objekt bleibt bestehen, es geht letztlich immer noch einzig um Madonnas Körper. Da bloß eine abstrakte Freiheit der Sichtweise angeboten wird, feiert diese nur sich selbst durch die Ausblendung der normalisierenden Kraft kultureller Bilder (vgl. Bordo in Schwichtenberg 1993, S. 287 ff.).

So bleiben all ihre Darstellungen in der Öffentlichkeit nur auf der Ebene der Seduktion verhaftet, während andererseits offenbar vor allem vonseiten verschiedener Subkulturen soziale Identifikationen zu Stande kommen. Die Gründe dafür liegen offenbar vor allem an den soziokulturellen Umständen, in denen das Phänomen auftritt.

Deshalb (ver-) leitet das Madonna-Phänomen das Publikum im Sinne von Klapp (1962) zu einer seduktiven Erfahrung, die den Fan innerhalb der Perspektive der sozialen Struktur hält, aber ihm zeigt und ihn dazu verlockt, deren Regeln zu brechen, wobei er sich jedoch möglicherweise nachher wieder schlecht fühlt, da er sich letztlich immer noch nach den traditionellen Regeln beurteilt. Dies kann am Ende auch nur wieder eine Verstärkung der alten Werte bewirken, zur Wiedereinschreibung des patriarchalen Weiblichkeitsbildes führen, indem Madonna zulässt, dass ihr Körper dem Voyeurismus ausgesetzt wird.

So kann ein seduktiver Star wie Madonna paradoxerweise auch eine verstärkende Funktion in Bezug auf traditionelle Rollen, Sichtweisen und Einstellungen haben.

Die seduktive Heldenfigur verführt zu in der Kultur als verboten und schlecht definierten Rollen. Auf Grund großen Wagemutes, Impulsivität, Talent, Glück oder Scharm verletzt sie die Regeln auf so bewundernswerte Art, dass sie nicht zu einem gewöhnlichen Außenseiter abgestempelt wird. Der seduktive Effekt des Helden ist dabei, Lebensstile herauszufordern, die eine Verletzung traditioneller sozialer Regeln favorisieren. Er verführt zu Erfahrungen, die traditionell als falsch empfunden werden, aber schafft es nicht, Standards Neuzudefinieren oder Neuzuschaffen, durch die sie gerechtfertigt wären. Zwar wird die Moral aufgeweicht, durcheinander gebracht und verwirrt, doch kaum Zugeständnisse gemacht in Bezug auf individuelle Einsicht (vgl. Klapp 1962, S. 226 ff.). Madonnas Erfolg rechtfertigt so zwar abweichendes Verhalten, doch bleibt eine "kognitive Dissonanz" gegenüber der weiter vorherrschenden Sexualmoral und deren Kategorien bestehen.

Dennoch lassen sich in ihren Werken vielfach abstrakte und transzendente Elemente finden, die ein Entkommen aus vormaligen Beschränkungen propagieren und die den Betrachter zwingen, die Grenzen von Geschlechtsrollenkonstruktionen und die kulturellen Zwänge sexueller Themen und Fantasien infrage zu stellen, um so eine Verschiebung der Wahrnehmung zu einer Art neuer und befreiender Perspektive zu erreichen (vgl. Kaplan in Schwichtenberg 1993, S. 156 f.). Diese Elemente verweisen auf die weitaus kreativere Alternative des möglichen Einflusses einer Heldenfigur, nämlich eine transzendierende Erfahrung zu verschaffen, die nicht nur zur Flucht aus überkommenen Kategorien verleitet, sondern hilft, völlig neue Konzeption seiner selbst zu entwickeln. Diese Art der Erfahrung beinhaltet eine Art "Umwertung aller Werte" und hat somit den Charakter und die Wirkung einer religiösen Konversion, die eine Person dazu bringt, die Welt mit neuen Augen zu sehen (vgl. Klapp 1962, S. 228).

# H. Popkultur und Religion

## H. 1. Kult - Fangemeinde und Kultfigur

Der Begriff Kultfigur muss aus soziologischer Sicht nicht als Seins- sondern als Geltungstyp analysiert werden. Zum Star und zur Kultfigur wird nur der, der auch von den Verehrern anerkannt wird. Nicht nur der Star steuert den Eindruck, der ihm zum Zentrum der Fangemeinde macht, sondern er wird auch mit einem Nimbus umgeben und zum Kristallisationspunkt eines Mythos, der durch den Prozess der Wertung durch die Fangemeinde entsteht. Der Star ist als Kultfigur Identitäts- und Wertbringer, trägt zur emotionalen Unterstützung bei und wird infolge der verstärkenden Funktion der Massenmedien ins Gigantische gesteigert, zu einer absoluten Größe, die von den Fans so gesehen wird, wie sie es gern haben möchten. Er ist letztendlich eine reine Konstruktion der Verehrergemeinde.

Eine Person wertet um so höher, je tiefer ihn das Zusammenspiel von Werk, Persönlichkeit, Schicksal und Ruhm des Stars in seinem wesentlichen Ich-Kern ergreift, ihm das Gefühl von etwas Numinosem, Heiligem vermittelt. Dabei besteht keine gesicherte Korrelation zwischen dem Titel Star oder Kultfigur und einer objektiv hoch zu bewertenden Leistung des Künstler. Die Verehrung stützt sich nicht auf das, was die Persönlichkeit als Schöpfer eines Werkes tatsächlich geschaffen hat, sondern auf das, was die Popularisatoren aus dem Werk und Wesen gemacht haben. Vor allem das Image, nicht die Persönlichkeit und das Werk wird zum objektiven Inhalt öffentlicher Meinungen, wobei es völlig gleichgültig ist, wie die betreffende Qualität von irgendeinem ethischen oder ästhetischen Standpunkt aus zu bewerten ist, es kommt allein auf die Anerkennung durch die Verehrer an (vgl. Gehring 1968, S. 20). Die Kultfigur besteht nicht aus absolut Gültigem, sondern aus subjektiven Wertungen, als ein Objekt, das verschiedenen Konsumenten verschieden für sie wertvolle Aspekte anbietet. Das Werterleben der Kultfigur setzt demnach einen Rezipienten voraus, der etwas als ich- positiv, als angenehm und nützlich für sich empfindet und sich so in die Fangemeinde eingliedert. Unter Fangemeinde kann man dabei die soziale Gruppe verstehen, deren Mitglieder sich der Förderung des Ruhmes einer Person widmen und an deren Symbol sie sich in ihrem Verhalten orientieren.

Bei den Fangemeinden der großen Kultfiguren der heutigen Musikkultur den "Megastars" des Rock- und Popbusiness wie Madonna, lassen sich nur schwer Elemente einer echten emotionalen Vergemeinschaftung durch den Star finden. Der Einzige gemeinsame Nenner, den man finden kann, ist in der individualisierten Postmoderne, dass sich für jeden Einzelnen unterschiedlich stark das Erlebnis von etwas Heiligem, Numinosem vollziehen kann, das sich darin ausdrückt, dass man "im Innersten erregt" wird und "im Gefühl genießt." Die Bedeutungen, die dabei assoziativ geknüpft werden sind allerdings völlig heterogen, es lassen sich höchstens subkulturelle Szenen oder Gruppen mit ähnlichen Lebenssituationen finden, die gemeinsame Bedeutungen finden. Doch kann sich zumindest im konzertanten Massenerlebnis eine Art temporaler emotionaler Vergemeinschaftung vollziehen, wenn im überwältigenden Gemeinschaftserlebnis der "Funke" überspringt.

Man muss gerade im Bezug auf zunehmende Individualisierung in der Postmoderne zwischen den individuellen und den Heldenfiguren unterscheiden, die für Kollektive als Basis einer Vergemeinschaftung dienen. Berühmtheiten werden heute vor allem zur individuellen Befriedigung von Wünschen genutzt. Sie haben dabei zumeist die kompensierende Funktion, einen bestimmten Erfolg stellvertretend im Miterleben erfahrbar zu machen und so Identitätsprobleme des modernen Lebens zu bewältigen. Der Star versetzt den Fan in eine andere Situation, die unerwartete Ressourcen weckt, indem stellvertretend eigene Träume realisiert werden können.

Der große Einfluss der kultischen Verehrung von Stars liegt darin begründet, dass sie als Orientierungsmodelle dazu beitragen können, ein eigenes Selbst zu finden und zu schaffen. Besonders Jugendliche nutzen, indem sie stellvertretend seine Rolle teilen, den "Helden" als Mittel, um gegen elterliche Autoritäten zu rebellieren. Durch den Star wird zugleich Genuss, Spaß, Abgrenzung und Befriedigung eigener Werte ermöglicht. Dabei wird primär eigentlich nicht der Star als Persönlichkeit verehrt, sondern der Bestätiger der eigenen Identität. Ebenso wie man sich an Bezugsgruppen und deren Werte und Normen orientiert, setzt man auch Bezugsindividuen als Vorbild für das eigene Verhalten ein. Infolge seiner Symbolkraft kann ein Star dabei nicht nur als Rollenmodell für einen Teilbereich des Verhaltens dienen, sondern als Orientierungspunkt für das Gesamtverhalten

einer Person. Die wesentlichen integrierenden Faktoren der heterogenen Fangemeinde sind die verschiedenen Werte und Bedeutungen, die in der Kultfigur gefunden werden können. Durch einen Personifizierungsprozess sehen Fangemeinden ihre Werte in der verehrten Person verkörpert, sodass letztlich auch Ideen projiziert werden und die Fans den Star nach ihrem eigenen Bild formen (vgl. Gehring 1968, S. 82 f.).

Dabei ist in Bezug auf die lebenden Starfiguren der modernen Musikkultur der Authentizitätsanspruch wichtig: dass sich keine Diskrepanz zwischen dem von den Fangemeinden unterstellten und dem tatsächlichen Verhalten dieser Personen feststellen lässt, dass sie durch ihr ganzes Verhalten im Leben die Maximen, die von Anderen als vorbildlich empfunden werden, auch selbst bewahrheiten. Individuen personifizieren ihre Werte in Musikstars und verleihen der verehrten Person und somit ihren Werten den Titel "Star" oder Kultfigur, um integrierende Faktoren, die die Basis des Daseins bilden, unantastbar zu machen. Als Mittel der Tabuisierung dienen gerade bei Jugendlichen oft Musikstars, mit denen sich Vorstellungen des Großen und Göttlichen verbinden. Dadurch können eigene Werte jeglicher Diskussion entzogen und wie alles Göttliche als objektiv gültig herausgestellt werden. Da nicht eigenen Idealen ein Absolutheitsanspruch versehen werden kann, bedienen sich Fans des Umwegs über die Kultfigur, die als Mittel zum Zweck dient.

Fangruppen verehren den Star nicht aus dem Bedürfnis, die Helden immer strahlender erscheinen zu lassen und mit einem übernatürlichen Glorienschein zu umgeben, sondern Kult entsteht immer dann, wenn die integrierenden Faktoren des Daseins bedroht und infrage gestellt werden, wenn Individuen gezwungen sind, um eigene Werte zu kämpfen, die die Grundlage ihrer Existenz bilden (vgl. Gehring 1968, S. 92 f.).

Die Fangemeinde von Madonna setzt sich aus einer Vielfalt von unterschiedlichen sozialen Gruppen zusammen. Der Großteil bestand aus weiblichen Teenagern, jungen Frauen, einem breit gefächerten "Mainstream"- Publikum und aus (sexuell-) marginalisierten Gruppen. Den Kern ihrer Fangemeinde, der sie zur Kultfigur erhob und sie im Aussehen imitierte, stellten dabei allerdings unzweifelhaft heterosexuelle junge Mädchen dar, die so genannten "Madonna-Wannabes". Gerade in der Jugendphase gehört zu den Aufgaben des generationsspezifischen Zugangs zur gesellschaftlichen Realität die Orientierung und die Artikulation eines eigenen gesellschaftlichen Standpunkts. In der kritischen Phase der Abgrenzung vom Elternhaus, in der Teenager ihre eigene Identität entwickeln, benötigen sie Hilfen, um im Sinne Meads einen realistischen "generalisierten Anderen" aufbauen zu können. Der Mangel an traditionellen identifikativen Ritualen in der Gesellschaft, deren zumeist religiöse Absicherung zunehmend an Signifikanz verlor, wurde in der modernen Medienkultur auch durch die Produkte der Kulturindustrie, wie sie Idole der Musikkultur bilden, abgefangen. Ihre symbolische Ausdrucksweise hat dabei einen Bezug zur eigenen Lebenssituation, ermöglicht emotionale Entlastung und dient der Artikulation von eigenen Bedürfnissen und Gefühlen.

In der postmodernen Gesellschaft, die durch eine pluralistische, inkonsistente Vielfalt von Zeichen und Symbolen gekennzeichnet ist, gibt es allerdings auch für Jugendliche keine verbindlichen Terminologien mehr, keine Klassen eindeutiger Eingrenzung, da sich Kulturen, Stilformen, Charaktere und neuentdeckte Traditionen zu einer Art Melange vermischen. Jugend stellt immer weniger eine klar strukturierte Statuspassage dar, sondern zerfällt in Teillaufbahnen mit unterschiedlichen Anforderungen, die von unterschiedlichen emotionalen Dimensionen gekennzeichnet sind. In jugendlichen Lebensbereichen kam es zu einer Verschiebung des Macht und Kompetenzgefälles zu ihren Ungunsten. Es wurden neue Options- und Individualisierungsmöglichkeiten erzeugt, deren Kehrseite Entscheidungslast, Orientierungs- und Integrationsprobleme sind, die hohe Anforderungen an die Orientierungs- und Synthetisierungsarbeit stellen (vgl. Helsper 1991, S. 78 f.). Während früher die Adoleszenz durch Initiation und Unterwerfung unter traditionelle Zwänge und Tabus unter Konformitätsdruck geriet, wurde es in der Moderne auf Grund der Entwertung der Traditionswelt geradezu zur obersten Pflicht Jugendlicher gegen alle vorgegebenen Wahrheiten zu revoltieren und möglichst frei eigene intellektuelle und moralische Ideale zu bilden. Die Individuierung, Pluralisierung und Reflexionssteigerung wird unterschiedlich bewältigt und kann zu kultischen Formen der "Ontologisierung" führen, in denen gegenüber der Bodenlosigkeit der eigenen Existenz wieder festen Halt gewonnen wird. Auf Grund der im Zuge der Säkularisierung verschwindenden Bedeutung religiöser Institutionen und Normen in der öffentlichen gesellschaftlichen Sphäre wurden funktionale Äquivalente gefunden, die Profanes religiös relevant werden ließen, sodass eine Art "unsichtbare Religion" (Luckmann, 1991) entstand. Diese neue Sozialform von Religion ist von Privatisierung und Subjektivierung gekennzeichnet und bietet beliebig austauschbare Selbstfindungs- und Selbstverwirklichungsangebote, die durch und wie Waren konsumiert werden und wie diese dem Spiel von Angebot und Nachfrage, der Inflation und der Mode unterworfen sind. Funktionelle Äquivalente

der Religion kann man so in den Massenmedien, der Wissenschaft, im Konsum, in politischen Heilslehren, Sport, Körperkult, New-Age Bewegungen oder in der Musikkultur finden (vgl. Barz 1992, S. 128).

Was den Kult gerade von anderen, für das Dasein existenziell eher unwichtigen Ereignissen unterscheidet, ist seine rituelle Wiederholung, d.h. die Erscheinung des, das Dasein mit Ordnung und Orientierung versehende Element des "Göttlichen". Es wird durch die rituelle Wiederholung immer wieder neu zum Leben erweckt und manifestiert so das eigene Weltbild. Mit dem Vollzug von Kulthandlungen ist die Überzeugung verknüpft, dass sie nicht nur etwas bedeuten, sondern auch etwas bewirken, und zwar vor allem im Bewusstsein der kultfeiern Gruppe, deren Mitglieder zum Aufbau einer eigenen Identität nicht nur subjektiv motiviert, sondern auch real befähigt werden. Die Praxis des Kults ist allerdings nicht Praxis der Leistung, seine Effizienz nicht die Ausübung von Macht, vielmehr stellt der Kult dieser Vorstellung von Ursache und Wirkung eine andere gegenüber, indem kultisches Handeln eine Praxis der Hoffnung ist, die sich beschenken lässt, seine Effizienz ist Ausübung von Dienst, der sich darauf beschränkt, die Gestalt zu sein, durch die eine andere Macht, die des Göttlichen, ihr Werk vollbringt (vgl. Schaeffler in Hahn u. a. 1974, S. 40 ff.).

Der Bestand einzelner Weltbereiche, die kultisch gedeutet werden, beruht darauf, dass ihnen beständig rituelle Erneuerung widerfährt. Der Bestand der Fangemeinde und damit natürlich auch indirekt des gesamten Phänomens Madonna, besteht deshalb kultisch verstanden selbstverständlich auch darauf, dass das Erscheinen jeder neuen Single, CD oder Platte von den Fans gefeiert wird und beispielsweise mit dem Besuch eines Konzerts der Ursprung des Zugehörigkeitsgefühls zur Kultfigur erneuernd wirksam wird.

## **H. 2. Befriedigung existentieller Grundbedürfnisse**

Kultisches Handeln stellt eine natürliche Antwort auf die existenziellen Bedürfnisse nach Orientierung und Bedeutung dar, in einer Gesellschaft, deren traditionelle Identifikationsrituale an Signifikanz verloren. Auf der Suche nach neuen Orientierungsmustern und Daseinsformen sind Kulte besonders effektiv, da sie auf rituelle Wiedergeburt abzielen. Die kultische Weltauslegung wurde besonders in Jugendkulturen und in Bezug auf die Verwendung der Symbole der Musikkultur zu einer unverzichtbaren Alternative zur wissenschaftlich-technischen Weltbeherrschung für den Aufbau einer eigenständigen Persönlichkeit und eigenständiger kultureller Umgangsformen. Mit Unterstützung der Massenmedien wurde ein neues mythisches Denken in den Alltag transportiert, durch die Kulturindustrie induziert und im jugendkulturellen Kontext in Kulte und Ritualen genutzt, um dem Dasein eigenständige, zum Teil gegentraditionelle Bedeutung zu verleihen.

Gerade in der Phase der problematischen Identitätsentwicklung gehen die Produkte der Massenmusikkultur sozial differenziert auf die existenziellen Bedürfnisse von jugendlichen ein. So lebt ein Teil der Heranwachsenden in einer Rock'n Roll Fantasiewelt, andere hören gemütlich Radio, wieder andere wählen gezielt kulturelle Raritäten aus, einige Diskosound, einige Konzerte usw. Wenn man spezifisch auf die Relation zwischen "echten" Fans und ihrer Kultfigur eingeht, zeigt es sich, dass dabei der Notwendigkeit Rechnung getragen wird, die Unantastbarkeit der eigenen Werte und der eigenen Identität hervorzuheben und von Angriffen von außen zu schützen. Die mit dem Kult verbundenen mythischen Vorstellungen und Riten stellen eine anthropologische Antwort des Menschen auf Situationen dar, in denen er sonst hilflos erscheinen würde. Die ansonsten handlungslos bleibenden Situationen werden im Kult überbrückt, wobei die Affekte, die sich hier bilden, abreagiert und gebündelt werden können in einer symbolischen "Ersatz"- Handlung. Anstelle der Handlungs- und Orientierungslosigkeit oder blinder ungerichteter Ausbrüche treten somit sozial geregelt, vorhersehbare Akte, sodass es nicht zur völligen Desintegration der Person kommt. Dabei geht es allerdings nicht nur um die bloße Ableitung affektiver Energien, sondern um die Steuerung der Affekte und die Bildung vom Emotionen (vgl. Schaeffler in Hahn u.a. 1974, S. 67 f.).

Der jugendkulturelle Gebrauch von Musik und Idolen ist somit symptomatisch für die Identitätsfindung. Um eine eigene Identität in Abgrenzung vom Bild der Eltern aufbauen zu können, machen sich Teenager verschiedene Idole zu Eigen, die mit bis in Extremformen reichenden Lebensstilen verbunden sein können, um ihre Emanzipation auszudrücken, ihre Unterprivilegiertheit oder um einfach nur Aufmerksamkeit zu erregen. Der eigene Lebensstil belohnt sie dabei mit Identität und schafft in "peer groups" Zusammenhalt. Es können Rollen und Werte entwickelt werden, die sich mehr oder weniger im Konflikt zur konventionellen Gesellschaft befinden.

Durch kultisches Handeln kann so gegenüber der eigenen Existenz und den Orientierungsproblematiken des Daseins wieder festen Halt gewonnen werden. Es ist kein Zufall, dass gerade kultische Riten zeremoniell gesichert sind, da sie einerseits Antworten auf entscheidende Bedrohungen des Daseins darstellen und andererseits nur eine schwache direkte Realitätsverankerung haben. Sie erfordern insofern zeremoniellen Schutz für die prekäre Situationsdefinition, die in ihnen aufrechterhalten wird. Die Musik dient dabei im kultischen Verhalten als Mittler zwischen Transzendenz und Individuum, als Medium religiös- magischer sozialintegrativer Sinngewinnung.

Die fortschreitende Entwertung traditioneller Riten warf besonders für Jugendliche Folgeprobleme auf, die zunächst als Sinngebungsprobleme des Handelns und als Legitimationskrisen traditioneller Institutionen sichtbar wurden, aber auch die Gestalt der Remythisierung von kulturindustriellen Produkten annahm, der eine neue Form musikkultureller Magie und Rituale entsprach. Die mit Vergnügen und Spaß verbundene entlastende Erfahrung im Kult schafft Möglichkeiten der Neuorientierung und stellt so eine spezifische Antwort auf emotionale Verarmung, Banalität und Bedeutungslosigkeit dar (vgl. Klapp 1962, S. 145). Bei der Analyse der Fangemeinde um Madonna zeigt sich die Vielfältigkeit der auf die Bezugsperson projizierten Werte und Bedeutungen. Verschiedene Subkulturen aktivieren unterschiedliche Bedeutungsreihen, die sie in ihr Alltagsleben integrieren können. Weibliche Teenager können Bedeutungen einer unabhängigen Sexualität, einer alternativen weiblichen Identifikationsmöglichkeit finden, andere Teile der Fangemeinde Vergnügen an der hemmungslos dargestellten Sexualität haben oder sexuell marginalisierte Gruppen sich zum Ausleben ihrer Neigungen motiviert fühlen. Jedes Mitglied innerhalb der Verehrergemeinde orientiert sich dabei nicht in erster Linie an Madonna als Person, sondern an eigenen Werten und Bedeutungen, die in ihr gefunden werden können. Die Fans verehren so Werte, die die Grundlage ihrer eigenen Existenz, ihres eigenen Weltbildes darstellen.

### ***H. 3. Musikkultur als säkularisierte Religionspraxis***

Aus anthropologischer Sicht waren Musik und Tanz, die Verschmelzung zwischen Körper und Geist, Grundlage von vielfältigen Formen der Religionsausübung in nahezu allen Kulturen. Erst mit dem Aufkommen des Christentums, das den Wert mehr auf das Geistige legte, wurden die heidnischen Rituale in das Brauchtum verdrängt und es entwickelte sich geistliche Musik im Rahmen der säkularen Praxis, die im Verbund mit dem Dogmen der christlichen Religion die Körperlichkeit ablehnte. Tanzformen wurden nahezu völlig aus der religiösen Praxis verdrängt, wobei sich auch im säkularen Bereich Formen wie das Ballett ausbildeten, die ebenfalls den Schwerpunkt auf die Überwindung der Körperlichkeit, der Schwerkraft, hin zum Ätherischen, Höheren und rein Geistigen legten. Erst mit dem Aufkommen der modernen Musikkultur, die infolge von fortschreitendem Signifikanzverlust der religiösen Rituale ein funktionales Äquivalent anbot, wurden die Musik und der Tanz in Verbund mit "göttlich" wirkenden Kultfiguren wieder zum Bestandteil einer säkularisierten "unsichtbaren" religiösen Praxis. Im Musikerlebnis der säkularen Rituale der Rock und Popmusik dienen Rockfestivals als Ziele jugendlicher Wallfahrten, können die Teilnehmer in Ekstase und Trance fallen. Im oft überwältigenden Gemeinschaftserlebnis der Rockkonzerte werden die ureigensten Momente der Musik affektiv und körperlich wieder belebt, schwebt der "Geist" über den Teilnehmern der "Liturgie". Wenn man sich auf den kultischen Ursprung der Musik besinnt, ist nicht verwunderlich, wenn das Musikerlebnis junger Menschen heute quasireligiöse Züge trägt, wobei es schwer fällt zwischen pseudoreligiösen und authentischen religiösen Gefühlen zu unterscheiden (vgl. Barz 1992, S. 138).

Hinsichtlich der Funktionen von Religion und denen der Musikkultur finden sich entsprechend eine Vielzahl von Parallelen. So kann man beispielsweise die emanzipatorischen Potenziale der Religion aufgreifen und Religion als kritisch transformierende, konfliktorientierte und befreiende Kraft ansehen. Sie bietet die symbolische Repräsentation von Lebenserfahrung, hat identitätskonstituierende Bedeutung zum Aufbau einer flexiblen, prinzipiengeleiteten Ich-Identität, zur Selbstverwirklichung. Religion dient als Lebenshilfe zur Bewältigung praktischer Lebensprobleme, trägt als Integrationsfunktion über Gruppensolidarität zur Krisenbewältigung, zur Umstrukturierung bei Passagen, zu Unterhaltung und Spiel bei (vgl. Barz 1992, S. 120 f.). All diese Aspekte, die traditionell der Religion zukamen, lassen sich heute auch in den säkularen Praktiken der Musikkultur finden. Offenbar hat man es hier mit einer Form von unbewusst ausgeübter Religion zu tun, die im Verbund mit postmodernen Individualisierungsschüben auf Selbstverwirklichung und Selbstfindung abzielt und

in Warenform konsumiert wird. Die Gründe für die religiöse Wirksamkeit liegen dabei in erster Linie in der mythenschaffenden Medienkultur und in der Institutionalisierung von Charisma durch die Kulturindustrie begründet, die die kommerzielle Verwertbarkeit von subkulturellen Stilen und von Außenseitern als Stars aufgriff.

Die religiösen Aspekte werden insbesondere in der Beziehung zwischen Fangemeinden und Kultfiguren deutlich, wobei es schwierig wäre, eine Reihe ungewöhnlicher Handlungen zu interpretieren, ohne sich auf deren religiöse, bzw. mythische Begründung zu berufen. Um den Sinn des fremdartigen Verhaltens zu erfassen und der Ursachen und Begründungen der Exzesse in Verbindung von Kultfigur und Fan zu begreifen, muss man sich bemühen, die mythischen Ursachen zu verstehen, die derartige Exzesse erklären, begründen und ihnen einen religiösen Wert verleihen. Nur in einer religionsgeschichtlichen Perspektive lassen sich solche Verhaltensweisen als kulturelle Tatsachen begreifen und verlieren so den monströsen Charakter rein triebhafter Handlung.

Hier ist vor allem der Mythos, der sich um eine Person rankt wichtig. Er stellt eine äußerst komplexe kulturelle Realität dar, ist eine "heilige" Geschichte. Mythische Personen sind übernatürliche Wesen, Stars und Kultfiguren, die in Medien und Filmen erscheinen und somit etwas Magisches an sich haben. Die Person, die man sich ansieht, ist gleichzeitig auch noch woanders, was einen "göttlichen" Zustand darstellt. Sie ist erfolgreich und berühmt und wird als Vorbild, als Held wahrgenommen. Der Mythos offenbart die schöpferische Tätigkeit des Stars, enthüllt seine "Heiligkeit" oder Übernatürlichkeit, stellt so den dramatischen Einbruch des Heiligen in die Welt dar und wird zum exemplarischen Modell menschlicher Tätigkeiten. Obwohl die mythologischen Personen, die Stars, im Allgemeinen "Götter" oder übernatürliche Wesen sind, die nicht zur Alltagswelt der Fans gehören, betreffen sie die Geschichten unmittelbar, fühlen sie sich in ihrer Individualität durch die schöpferische Tätigkeit des Stars als Bezugsperson konstituiert, werden existenzielle Bedürfnisse durch den Star befriedigt (vgl. Eliade 1988, S. 15 ff.).

Kritisch zu der anscheinend selbstverständlichen Darstellung von Popmusik als Religionsersatz kann man allerdings anmerken, dass die populäre Musik, populäres Kino und die populäre Literatur immer noch konstitutiv auf Religion und religiöse Formeln gerade auch kirchlicher Herkunft angewiesen sind. Viele Videoklipps greifen ganz selbstverständlich auf kirchliche Ausdrucksformen zurück, in vielen Kinofilmen der Gegenwart werden Inszenierungen verwendet, die umstandslos der Liturgie christlicher Gottesdienste entnommen sein könnten. Allerdings ist es gerade eine Eigenheit der postmodernen Popkultur, sich schamlos bei unterschiedlichsten Spielarten traditioneller Kulturformen zu bedienen, diese mit Samples und Zitaten in einen neuen Kontext zu stellen und zum anderen basiert sie ja auch auf einer christlich kulturellen Grundlage.

Vor allem wenn man der Meinung ist, dass in 50 Jahren niemand mehr von Madonna, Michael Jackson, den Backstreet Boys oder der populären Kultur des 20. Jahrhunderts reden wird, aber die kulturelle Deutungskraft des Christentums auch dann noch weiter bestehen wird, kann die Beschreibung einer funktionalen Äquivalenz dieser Sparten der Kulturindustrie zur Religion allerdings mythisch und reflexionslos erscheinen (vgl. Mertin in *medien praktisch*, Heft 1/99, S. 59-61).

Reine Substitutionstheorien würden aber tatsächlich die Differenzierungsbewegungen der Postmoderne vernachlässigen. Es wäre fatal, die Postmoderne einfach als eine Abfolge einander ersetzender Phänomene zu verstehen - vielmehr differenzieren sich immer mehr Bereiche in eigene Diskurse aus. Einer davon ist die populäre Musik, die dabei religiöse Funktionen übernommen hat und mindestens im Gebiet der "halbbewussten Transzendenzen" einen Ausdrucksschwerpunkt gesucht und gefunden hat.

#### ***H. 4. Chiliastische und eschatologische Elemente***

Wenn man die funktionale Äquivalenz der Musikkultur und die Schwierigkeit der Grenzziehung zwischen Religiösem und Profanem im Auge behält, wird deutlich, dass sich hier auch eine ganze Reihe prophetischer und chiliastischer Formen finden lassen, die eine Art Heilsbotschaft, das Versprechen eines märchenhaften Zeitalters der Glückseligkeit verkünden. Es wird eine Befreiung von überkommenen Zwängen versprochen, die zu kathartischen Erfahrungen, zum Massentaumel oder zum andachtsvollen Gemeinschaftserlebnis führen kann. So lässt sich auch bei Madonna in vielen Werken die mythische Idee von der "Vollkommenheit der Anfänge" finden die aus mythologischer Sicht als Ausdruck einer intimen religiösen Erfahrung gelesen werden kann, die von der imaginären

Erinnerung an ein "verlorenes Paradies" der Glückseligkeit gespeist ist. Element dieser Art lassen sich beispielsweise in "La Isla Bonita". "Love makes the world go round" oder "Holiday" finden, ihrer Hymne an den Tag, den man sich vom Leben frei nimmt.

Man findet in Konzeptionen eschatologischer Zukunftskosmogonien die Quelle der Glaubensvorstellungen, die das Paradies in der Zukunft verkünden. So kann man in Madonnas Werken selbst Elemente der messianischen, chiliastischen Schwärmerei, der singenden und tanzenden Suche nach den irdischen Paradies finden, deren visionäre Konzeption wohl am deutlichsten im an Fritz Langs Film "Metropolis" angelehnten Video "Express Yourself" visualisiert wurde, in dem sie zum Teil die Position Marias in "Metropolis" als Prophet und Führer einnimmt (vgl. Morton in Schwichtenberg 1993, S. 225). Die Vorstellung von der Vollkommenheit der Anfänge hat allgemein die Tendenz, die ergänzende Idee einzuschließen, dass bevor etwas Neues beginnen kann, die Reste des alten Zyklus vollständig vernichtet werden müssen. Es geht dabei nicht darum, zu regenerieren, was degeneriert ist, sondern die alte Welt zu vernichten, um sie im Ganzen neuerschaffen zu können, als einzigen Weg, die paradiesische Vollkommenheit wiederzuerlangen. Die Sehnsüchte der paradiesischen Idee werden in die Zukunft projiziert und davon ausgegangen, dass es erst eine Regression ins Chaos geben muss, dem eine neue Kosmogonie folgen kann (vgl. Eliade 1988, S. 55 ff.). Indem Madonna in ihren Darstellungen vormals geheiligte Grenzen herausfordert und infrage stellt, versucht sie offenbar selbst die Wegbereiterin dieser Regression zu spielen. Besonders im Fotoband "Sex" lassen sich leicht Elemente finden, die mit einer säkularen Heilsbotschaft spielen:

Sex was like a Game to her

Like Jeopardy! or Hollywood Squares.

Like Monopoly

or Trivial Pursuit.

Her Body was a weapon

not a fatal weapon

more like a stun gun

more like a fun gun.

She did it to remind everybody

that she could bring happiness

or she could bring danger,

kind of like the lone ranger,

only the horse she rode in on was high.

She was an avenger of the libido dead.

a sister of mercy

our lady of head

(zit. nach Madonna bzw. Dita Parlo in "SEX")

Madonna selbst sagt zwar am Anfang von "Sex", dass alles was man lesen wird, reine Fantasie sei, nichts davon sei wahr, hält aber nichtsdestotrotz die Aussagen ihres Buches für Revolutionär: "Ich sehe es nicht so sehr als sexuelle denn als menschliche Revolution" (zit. nach Penth und Wörner in Diedrichsen 1993, S. 79). Sie wolle die Menschen damit auffordern, keine sexuelle Empfindung bei sich zu unterdrücken und andere für ihre Gefühle nicht zu diskriminieren. Wären alle miteinander toleranter, gäbe es keinen Rassismus oder Hass.

In der Darstellung der vielfältigen sexuellen Neigungen, die sie selbst als Repräsentationsfigur durchspielt, geht sie offenbar auf das Chaos der Sexualität, deren Unvollkommenheit zu, und versuchte eben diese zu verklären:

I will raise you from the ground

and without a sound

you'll appear and surrender yourself to me,

to love.

(zit. nach Madonna in "SEX")

Madonnas Chiasmus enthält insgesamt, obwohl er gegen die Kirche und deren Sexualmoral gerichtet ist, deutlich christlich eschatologische Elemente, die auf eine positive Umwertung einer sexualmoralischen "Unvollkommenheit" abzielen. Allerdings erscheint das Buch letztlich nicht als voropfernde Aufsichtnahme von Stigma, die in charismatische Heilsbringung umschlagen kann, sondern nur als ein weiteres Konsumobjekt in der sexualisierten Warenwelt, dessen Botschaft allein um die Inszenierung der Ware "Madonna" kreist. Von einer dramaturgischen Perspektive betrachtet, könnte man zwar bei Madonna tatsächlich auch den Versuch erkennen, das Bild des Helden zu evozieren, der in bewusster Einsamkeit sein Selbst als Opfer hinwirft, als einen Akt der Selbstbefruchtung. (Sie hatte angeblich in ihrem Spleen mit Bildern und Symbolen zu kommunizieren, über ihrem Bett ein Bild von Frida Kahlo hängen, das martialisch die Geburt der Künstlerin aus ihrem eigenen Körper darstellt.)

Heroisch wird selbstaufopferndes Handeln aber immer erst dann, wenn es auf der Bühne des Geschehens das Merkmal des überspringenden Sinns aufweist: wenn es nicht nur Aufopferung für sich selbst, sondern auch für andere und damit soziale Wiedergeburt bedeutet. Die Figur des Opfers hat dann ausstrahlenden sozialen Gehalt, da sie einerseits Beziehungen zur alten Ordnung in ihrer Negation hat und da sie andererseits schöpferische Kräfte in eine neue "ferne Gemeinschaft" hinüberrettet. Die Vollkommenheit des Establishments wird infrage gestellt und Schuld, Makel und Mängel am Ende als Recht geltend gemacht. Die dramaturgische Wirkung die voropferndes heroisches Handeln erzielt, liegt dabei nicht nur im abweichenden Verhalten begründet, sondern auch darin, dass verbindliche neue Selbstbilder gefunden werden, neue Bilder sozialer Identität vermittelt werden. Durch die dramatische Tat des Selbstopfers, die Wandlung bedeutet, kann sich auch die Gesellschaft, ihre Moral und ihr Legitimitätskonzept wandeln. Letztendlich kann das Rollenspiel, von Gesetzesbruch, Schuldverkehrung, der Aufhebung von Reinheitsregeln und von sozialem Opfer aufgewühlt, im Zuge fortschreitender Dramatisierung sein Gesicht verändern, von Lasterhaftigkeit hin zu neuer reiner Gestalt (vgl. Lipp 1985, S. 227 ff.). Insgesamt kann man aus dieser Perspektive Madonnas Darstellungen als ein Spiel ansehen, sexualmoralische Umwertung in Gang zu bringen und dabei selbst als symbolische Führerfigur zu fungieren, deren charismatische Verehrung alte Werte zusammenbrechen lassen soll.

# I. Schlussbetrachtung

Wenn man die Vielfalt der unterschiedlichen Elemente im Auge behält, die das gesamte Phänomen "Madonna" konstituieren, wird auch deutlich, wie schwierig eine Einordnung fällt. Sie ist Produkt der Kulturindustrie, Medienmanipulatorin, Skandalnudel, Hure, Göttin, Kultfigur, Star, Repräsentationsfigur, Mensch, Simulakrum, wandelnde Projektionsfläche usw. in einem. Egal aus welchem Blickwinkel man sie betrachtet, letztlich bleibt ein zwiespältiger Eindruck bestehen. Madonnas dynamisches Image spaltete sich in immer neue Rollen auf und ließ sie so immer effektiver und flexibler auf ihre eigene Umwelt - also auch auf sich selbst - reagieren. Ein Geheimnis ihrer Vielfalt ist, dass infolge der nichtlinearen Wechselwirkungen zwischen den Projektionen vonseiten der Öffentlichkeit und der Kultfigur selbst, diese sich nicht einfach addierten, sondern dass das gesamte Phänomen über die Summe seiner Teile hinausgewachsen ist. Dieser Entwicklungsmechanismus ließ zwar das Madonna-Phänomen immer größer und größer werden, aber eine präzise Vorhersage seiner Weiterentwicklung oder seines Endzustandes ist nicht möglich, da es dabei auch in Zukunft vor allem auf die dynamischen Rückkopplungen zwischen dem Phänomen und der Öffentlichkeit ankommt. Auch die Anfangsbedingungen der Entwicklung bekommen bei derartigen Wechselwirkungen eher den Charakter von Randbedingungen, da auch der Anfang, der Beginn ihres eigenen Mythos, in die Entwicklungsgeschichte aufgesogen wird und sich darin verliert.

Besonders auffällig sind die "religiösen" Dimensionen in denen sich die Phänomene der Massenmusikkultur heute abspielen. Produkte der Kulturindustrie übernahmen als Äquivalent Funktionen, die in der Kultur früher nur der Religion zugeordnet waren. Pop-Rituale haben sakralen Charakter und es lassen sich heute eine Menge Stars und Kultfiguren des Typus stigmatisierter Außenseiter mit charismatischen Qualitäten in den Medien finden. Probleme der traditionellen Identitätsabsicherung und die Entstehung der Mediengesellschaft ließen so einem Mystizismus entstehen, der unterhalb der Ebene klassischer monotheistischer Religion anzusiedeln ist, der nicht die komplexen Ideengebilde einer auf Gott bezogenen Weltordnung enthält, sondern als säkularisierte religiöse Praxis auftritt, die allerdings starke Konsequenzen für die Orientierung der Menschen in einer unübersichtlichen Gesellschaft hat.

Die Mediengesellschaft und die damit verbundene Entstehung der Popmusikkultur bildete als eines der wirksamsten funktionalen Äquivalente eine unsichtbare Sozialform von Religion aus, die von individueller Selbstverwirklichung und Sinndeutungen gekennzeichnet ist. Reine Substitutionstheorien würden aber die Differenzierungsbewegungen der Postmoderne vernachlässigen. Im Sinne Max Webers Protestantismusthese bedeutet dies, dass auch der wirtschaftliche "Geist" der Postmoderne und seine entsprechenden kulturellen Eigenheiten eng mit diesen "religiösen" Grundlagen verbunden ist. In derartigen Orientierungen an Medienbildern findet sich offenbar die ethisch-religiöse Grundlage der Wirtschaftsgesinnung in der Postmoderne, die eine entscheidende Grundlage zur Entwicklung des Spätkapitalismus darstellt. Denn inzwischen wird deutlich, dass auch die Verhältnisse der materiellen Produktion denen der kulturellen Originalitätsproduktion immer ähnlicher geworden sind. Wie die Analyse der Stilformen der Jugendkulturen beispielhaft zeigt, sind heute die Formen der Identitätsfindung immer im Wandel, d.h. relativ unverbindlich und stellen nur attraktive Wahlmöglichkeiten neben anderen dar. Waren und Selbstverwirklichungsangebote werden auf die gleiche Art konsumiert und sind beide dem Spiel von Angebot und Nachfrage, der Inflation und der Mode unterworfen. Die (medial vorgegeben) identitätsstiftenden Popsongs und -videos unterliegen extrem kurzen Halbwertszeiten. Hymnen, Hits und stilbildende Videos kommen vor, sind aber selten und per definitionem (des Marktes, der Popmusik und der beteiligten Rezipientengenerationen) ausgesprochen schnell verblet.

In Bezug auf die Wandlung der Geschlechtsrollen und der Sexualität muss festgehalten werden, dass auch wenn man davon ausgeht, dass das Madonna-Phänomen für die Öffentlichkeit wie eine (auf der Medienbühne inszenierte) Selbststigmatisierung wirkt, entsprechende dramaturgische Qualitäten besitzt und entsprechende soziale Prozesse zur Folge hat, es jedoch recht unwahrscheinlich erscheint, dass diese Form der Darstellung bis auf den normativen Kern der Ordnung durchschlagen kann. Denn alle Rebellion und Subversion bestätigt in dem Moment, wo sie die Form einer Ware oder Kaufentscheidung annimmt, auch immer die Logik der "Kulturindustrie". So muss man bedenken, dass in der sexualisierten Warenwelt Phänomene, auch wenn sie sexuelle Befreiung versprechen mögen, innerhalb der Kraft der Verwandlung des Körpers in eine Ware gefangen bleiben, besonders, wenn sie selbst als Konsumobjekte angeboten werden.

Gerade Inszenierungen auf der Medienbühne wirken zudem insgesamt relativ abstrakt, unglaubwürdig und wenig authentisch. Insgesamt hinterlässt das gesamte Phänomen einen ambivalenten Eindruck, nicht zuletzt da sich auf Grund der vielfältigen Simulationen heutzutage die Unterschiede zwischen wahr und falsch, Wahrheit oder Illusion immer mehr verwischen.

## J. Bibliographie

Acham, Karl. Hg.: Gesellschaftliche Prozesse. 2. Aufl. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1986

Anderson, Christopher: Madonna unverhüllt. München: Goldmann, 1992

Aries, Phillippe u.a.: Die Masken des Begehrens und die Metamorphose der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität des Abendlandes. Frankfurt a. M.: Fischer, 1984

Artmeier, H./Hitzler, R./Pfadenhauer, M. (Hg.): Techno. Zwischen Lokalkolorit und Universalstruktur, München, 1997

Arnold, Eve: Marilyn Monroe. Herford: Busse und Seewald, 1988

Bachmair, Ben: Fernsehkultur. Subjektivität in einer Welt bewegter Bilder. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996

Barthelmes, Jürgen/Ekkehard Sander: Medien in Familie und Peer-group. Vom Nutzen der Medien für 13- u. 14jährige. München: DJI, 1997

Barz, Heiner: Religion ohne Institution? Opladen: Leske und Budrich, 1992

Barz, Heiner: Postmoderne Religion. Opladen: Leske und Budrich, 1992

Baudrillard, Jean: Die fatalen Strategien. München Mathes-Seitz, 1985

Baudrillard, Jean: Seduction. New York: St. Martins Press, 1990

Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a M.: Suhrkamp, 1986

Bego, Mark: Madonna - Who's that girl? St. Andrä-Wördern: Hannibal, 1992

Berger, Peter L./ Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Frankfurt a. M.: Fischer, 1980

Böckelmann, Frank: Theorie der Massenkommunikation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975

Binkowski, Johannes: Mit den Massenmedien leben. Möglichkeiten und Grenzen der Manipulation. Schweinfurt: Neues Forum, 1970

Brake, Mike: Soziologie der jugendlichen Subkulturen. New York- Frankfurt a. M.: Campus, 1981

Breyvogel, Wilfried: Jugend zwischen Moderne und Postmoderne. Hg.: Opladen: Leske und Budrich, 1991

Campell, Joseph: Die Kraft der Mythen. Zürich, München: Artemis, 1989

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Bd.1 Die Sprache. 7. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977

Dhillon, Pradeep Ajit: Multiple Identities. A Phenomenology of Multicultural Communication. Frankfurt: Peter Lang, 1994

Diederichsen, Dormagen, Penth & Wörner: Das Madonna Phänomen. Hamburg: Klein, 1993

Duncan, Hugh Dalziel: Symbols in Society, New York: Oxford University Press, 1968

Durkheim, Emile: Die elementaren Formen religiösen Lebens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981

Ebbighausen, Rolf Hg.: Anatomie des politischen Skandals. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989

Ebeling, Hans: Ästhetik des Abschieds. München: Alber, 1989

Edelman, Murray: Politik als Ritual: die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns. Frankfurt a. M.: Campus, 1990

Edenhofer, Julia: Madonna - die aktuelle Biographie. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1987

Eliade, Mircea: Mythos und Wirklichkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988

Engel, Gerhard: Zur Logik der Musiksoziologie. Tübingen: Mohr, 1990

Feist Udo: Simson, Theologen über dir! Medienkompetenz in alten Schläuchen: Ein weiteres Kapitel über religionspädagogische Hygiene im Umgang mit Popmusik, medien praktisch, Heft 1/99

Fend, Helmut: Vom Kind zum Jugendlichen: der Übergang und seine Risiken. Bern, Stuttgart-, Toronto: Huber, 1990

Ferchoff, Wilfried: Jugendkulturen im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M.; Bern-, New York-, Paris: Lang, 1991

Ferchhoff, Wilfried / Georg Neubauer: Patchwork-Jugend. Eine Einführung in postmoderne Sichtweisen. Opladen: Leske+Budrich, 1997

Fischer, Balthasar u. a.: Kult in der säkularisierten Welt. Regensburg: Friedrich Pustet, 1974

Freud, Sigmund: Studienausgabe Bd. V. Frankfurt a. M.: Fischer, 1972

Garber, Majorie: Verhüllte Interessen. Frankfurt a. M.: Fischer, 1993

- Gardner, B.G. (Hg.): Im Augenblick - Die Gegenwart. Helmut Metz Verlag. Hamburg, 1998
- Gehring, Axel: Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems. Bonn: H. Bouvier und Co., 1968
- Gerhards, Jürgen: Soziologie der Emotionen. Weinheim; München: Juventa, 1988
- Gledhill, Christine (Hg.): Stardom: Industry of Desire, London: Routledge, 1991
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater: die Selbstdarstellung im Alltag. 3. Aufl. München: Piper, 1976
- Goffman, Erving: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990
- Grabner-Haider, Strukturen des Mythos. Theorie einer Lebenswelt. Anton: Frankfurt a. M.- Bern- New York-, Paris: Lang, 1989
- Greeley, Andrew: Religion in der Popkultur: Musik, Film und Roman: Graz; Wien- Köln: Styria, 1993
- Grodin, Debra / Thomas R. Lindlof (Hrsg.): Constructing the Self in a Mediated World. Thousand Oaks u.a.: Sage, 1996
- Gross, Peter: Die Multioptionsgesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000
- Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Bd. 1: 4.Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987
- Hahn, Alois u. a.: Anthropologie des Kults. Freiburg; Basel- Wien: Herder, 1977
- Hahne, Nicole: Star - Industrie & Fan-Kultur, Zwischenprüfung, Universität Hildesheim, 10/2001
- Hartfiel, Günther/ Wörterbuch der Soziologie. 3. Aufl. Stuttgart: Hillmann, Karl-Heinz: Kröner, 1982
- Helle, Horst: Soziologie und Symbol. Verstehende Theorie der Werte in Kultur und Gesellschaft. 2. Aufl. Berlin-Duncker und Humblot, 1980
- Helsper, Werner: Jugend zwischen Moderne und Postmoderne. Opladen: Leske und Budrich, 1991
- Henrich, Dieter! Theorien der Kunst. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Iser, Wolfgang: Suhrkamp, 1993
- Hettlage, Robert / Lenz, Karl: Erving Goffman - ein soziologischer Klassiker der zweiten Generation. Bern; Stuttgart: Haupt, 1991
- Hermansen, Klaus: Zum Einfluß der Kulturindustrie auf das Bewußtsein Jugendlicher. Pfaffenweller: Centaurus, 1990

Herrmann, Hans-Ulrich: Die Fußballfans. Untersuchungen zum Zuschauersport. Schorndorf: Karl Hofmann, 1977

Highwater, Jamake: Sexualität und Mythos. Olten: Walter, 1992

Holert, Tom / Terkessidis, Mark (Hg.): Mainstream der Minderheiten - Pop in der Kontrollgesellschaft, Berlin: ID Verlag, 1996

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991

Huber, Jörg Hg.: Darstellung: Korrespondenz, Interventionen 9, Zürich, Wien, New York: Voldemeer und Springer, 2000

Jaide, Walter: Leitbilder heutiger Jugend. Neuwied; Berlin: Luchterhand, 1968

Jakob, Günther: From substream to mainculture - Das endgültige Ende des Subversionsmodells Pop-Subkultur. <http://dose.servus.at/hillinger/jakob.html>

Jerrentrup, Ansgar: Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat. Regensburg: Bosse, 1981

Käsler, Dirk u. a.: Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991

Kapner, Gerhardt: Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft. Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst. Wien; Köln: Böhlau, 1991

Katz, Elihu: Persönlicher Einfluß und Meinungsbildung, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1962

Kellner, Douglas: Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern. London/New York: Routledge, 1995

Kerk, Rudolf W./ Medien zwischen Kultur und Welt. Thissen, Walter, Hg.: Bad Heilbrunn/Obb.; Klinkhardt, 1987

Klapp, Orrin E.: Heroes, Villains and Fools: The Changing American Character. Engelwood Cliffs, New York: Prentice-Hall, 1962

Klapp, Orrin E.: Symbolic Leaders. Public Dramas and Public Men. Chicago: Aldine, 1964

Klausmeier, Friedrich: Jugend und Musik im technischen Zeitalter, Bonn: Bouvier, 1963

Kleinen, Günter: Massenmusik. Die befragten Macher. Wolfenbüttel; Zürich: Möeseler, 1983

Koslowski, Peter: Die postmoderne Kultur. München: Beck, 1987

Lange Eichbaum, Genie, Irrsinn und Ruhm. 6. Aufl. München. Wilhelm: Reinhardt, 1967

Kübler, Hans-Dieter / Wolfgang H. Swoboda: Wenn die Kleinen fernsehen. Die Bedeutung des Fernsehens in der Lebenswelt von Vorschulkindern. Berlin: Vistas, 1998

Liesegang, Torsten: Subkulturen: Zum Symbolcharakter von Popkultur und die Entstehung musikalischer Subkulturen. Karlsruhe, 1999

Lipp, Wolfgang: Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten. Berlin: Reimer, 1985

Lipp, Wolfgang, Hg.: Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin: Duncker und Humblot, 1992

Luckmann, Thomas: Die unsichtbare Religion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971

Luger, Kurt: Medien im Jugendalltag. Wien, Köln; Graz: Böhlhaus Nachf., 1985

Madonna: "Sex" 1992

Magli, Ida: Die Madonna. Mailand, München: Piper, 1987

Mertin, Andreas: Apologie der ergrauten Besserwisser - Zur kulturhermeneutischen Annäherung an die Popmusik, medien praktisch, Heft 1/99

Max: Nr.8 / 1991

Mead, Georg Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft, 8. Aufl. Frankfurt a. M.- Suhrkamp, 1991

Mees, Ulrich: Die Struktur der Emotionen. Göttingen, Toronto, Zürich: Hofgrefe, 1991

Mikos, Lothar: Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium. Berlin/München: Quintessenz, 1994

Mikos, Lothar: Erinnerung, Populärkultur und Lebensentwurf - Identität in der multimedialen Gesellschaft, medien praktisch 1/99

Nerdinger, Friedemann W.: Lebenswelt "Werbung". Eine sozialpsychologische Studie über Macht und Identität. Frankfurt a. M., New York: Campus, 1990

Obrecht, Andreas J.: Kunst als symbolische Wirklichkeitskonstruktion. Wien: VWGÖ, 1990

Oelkers, Jürgen / Wegenast, Klaus, Hg.: Das Symbol - Brücke des Verstehens. Stuttgart; Berlin; Köln: Kohlhammer, 1991

- Ogburn, William F.: Kultur und sozialer Wandel: Ausgewählte Schriften. Neuwied: Luchterhand, 1969
- Paglia, Camille: Die Masken der Sexualität. Berlin: Byblos, 1992
- Paglia, Camille: Sex, Kunst und Medienkultur: Der Krieg der Geschlechter. Berlin: Byblos, 1992
- Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Frankfurt a. M.: Fischer, 1985
- Porkop, Dieter, Hg.: Medienforschung Bd. I. Konzerne, Macher, Kontrolleure. Frankfurt a. M.: Fischer, 1985
- Prokop, Dieter, Hg.: Medienforschung Bd. 11. Wünsche, Zielgruppen, Wirkungen. Frankfurt a. M.: Fischer, 1985
- Prokop, Dieter, Hg. Medienforschung Bd.III. Analysen, Kritiken, Ästhetik-. Frankfurt a. M.: Fischer, 1986
- Ranier, Ulrich: Mythos und Kommunikation. Frankfurt a. M.: Fischer, 1987
- Rösing, Helmut, Hg.: Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985
- Ruether, Rosemary: Maria. Kirche in weiblicher Gestalt. München: Kaiser, 1980
- Schwartzberg, Roger-Gerard: Politik als Showgeschäft. Düsseldorf - Wien: Econ, 1980
- Schwichtenberg, Cathy, Hg.: The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory. Boulder, San Francisco; Oxford: Westview Press, 1993
- Schulze, Gerhard-, Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a. M.; New York: Campus, 1993
- Spiegel Nr.27/1991
- Thornton, Sarah: Club cultures. Hannover (NH); London, 1996
- Türk, Hans Joachim: Postmoderne. Stuttgart; Mainz: Matthias-Grünwald, 1990
- Vester, Heinz Günter: Die Thematisierung des Selbst in der postmodernen Gesellschaft. Bonn: Bouvier, 1984
- Vester, Heinz-Günter: Zeitalter der Freizeit. Eine soziologische Bestandsaufnahme. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988
- Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. 5. Aufl. Tübingen: Mohr, 1974

Weber, Max: Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Konfuzianismus und Taoismus. Tübingen: Mohr, 1989

Welsch Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1987

Welsch, Wolfgang / Pries, Christine, Hg.: Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean Francois Lyotard. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991

Wicke, Peter: Rockmusik - Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums. Berlin: Dissertation der Humboldt Universität, 1986

Willis, Paul E.: Profane culture. London- Henloy; Boston: Routledge und Kegan Paul, 1978

Ziehe, Thomas: Pubertät und Narzißmus: sind Jugendliche entpolitisiert? 4. Aufl. Frankfurt a. M., Köln: Europäische Verlagsanstalt, 1975