

Madonna multimodal

Körper und Starpersona im digitalen Zeitalter

Jan-Oliver Decker

1. Identitätsmanagement in der digitalen Medienkultur des 21. Jahrhunderts

In der Medienkultur des 21. Jahrhunderts lassen sich bekanntermaßen eine Vielzahl medialer Transformationen der letzten 40 Jahre nachvollziehen, insbesondere die technologischen und sozialen Veränderungen der Medienkultur weg von unidirektionalen Massenmedien hin zu den interaktiven und partizipativen Formaten in Social Media. Mediale Praktiken in Social Media sind so allgegenwärtig Bestandteil des alltäglichen eigenen Identitätsmanagements von jeder*frau geworden, dass sie zur Habitualisierung neigen: Jede Entwicklung des eigenen Selbst dokumentieren wir mit Selfies an allen möglichen alltäglichen und besonderen Orten. Dabei bewegen wir uns in der Regel zwischen zwei Polen, die ambivalent jedem Post eines Selfies zu eigen sind: Zum einen dokumentieren wir einen Status quo, einen Zustand unseres Selbst, den wir erreicht haben. Zum anderen erlaubt uns die Fülle schon nur wöchentlicher Selfies im Rückblick den sichtbaren Nachvollzug eines Werdegangs unserer Person. Wir dokumentieren im Einzelbild den Zustand und in der Abfolge der Posts den Prozess unserer Selbstwerdung bis zur Gegenwart. Diese Ambivalenz zwischen der Person, die wir gewesen sind, und der Person, die wir gerade im Begriff sind zu sein, zeigt also in der Medienwirklichkeit eine permanente Transition der Person, die zwischen Konstanz und Wandel oszilliert. Dieses mediale Oszillieren trifft nun auf mediale Praktiken, die es ermöglichen, unser fotografisches Selbst so zu verändern (Photoshop, Snapchat etc.), dass wir unser mediales Selbst einem subjektiven Ideal unseres Selbst in der Zukunft angleichen können. Oder mit Fiona Attwood in Verwendung von Meredith Jones gesagt,¹ zeigen wir in den Medien die endlosen Verbesserungen unseres Selbst, die auf Techniken der Körpermodifikation treffen, die uns als „always-becoming“ permanent auf dem Weg zu einem idealen zukünftigen Ich zeigen, das wir zwar teleologisch medial antizipieren, real

¹ Vgl. Fiona Attwood, „The uncanny valley: Transformations of the body and debates about sexualization“. In: *International Journal of Cultural Studies* 18 (2015), H. 3, S. 269-280, und Meredith Jones, *Skintight: An Anatomy of Cosmetic Surgery*. Oxford 2008.

aber noch nicht erreicht haben. Hier zeigt sich also eine Konzeption der Person, die sich in Social Media im Zuge ihres Identitätsmanagements in einer potenziell permanenten Transition befindet, die sie medial inszeniert und ausstellt. Zwischen unserem vergangenen und zukünftigen Selbst sind wir in der medialen Gegenwart immer eine Person im Augenblick eines prozesshaften Wandels. Diese Person konstituiert sich in den medialen Praktiken auf Social Media damit performativ zwischen Vergangenheit und Zukunft und platziert sich zwischen den Polen Konstanz und Wandel als transitorische Person.

Hier zeigen sich im Identitätsmanagement als Merkmale alltäglicher digitaler Kultur (i) die permanente Medialisierung des eigenen Selbst, (ii) die Individualisierung und Personalisierung der in den digitalen Social Media-Formaten festgehaltenen Zustände der Selbstwerdung, (iii) dadurch die Erosion verbindlicher und allgemeingültiger personenexterner Instanzen und Autoritäten der eigenen Selbstwerdung.

Dies bedeutet jedoch keinesfalls eine Freiheit der Person von den medialen manifesten Diskursen der Personwerdung einer Kultur. Diese Diskurse darüber, wie zum Beispiel eine Person als Mann oder Frau oder nicht binäre Person zu sein hat, wie sie sich als jung, erwachsen/reif oder alt zu verhalten hat, prägen erkennbar die Masse der Selbstdarstellungen und Selbstinszenierungen in Social Media. Statt einer Fülle nicht verstehbarer individueller Vielfalt, lässt sich doch eine recht homogene Formatierung der Diskurse und eine systemische Struktur vermittelter Werte und Normen erkennen. Diesen Zusammenhang können wir medienkulturwissenschaftlich sehr gut mit Lotmans Konzept der Semiosphäre erläutern.

2. Weibliches Identitätsmanagement in der medialen Semiosphäre der Gegenwart

Jurij Lotman entwirft mit dem Konzept der Semiosphäre eine Beschreibungskategorie für kulturinterne Dynamiken und kulturellen Wandel.² Die Semiosphäre stiftet als kultureller Raum aller Zeichen, Codes, Texte, Medien und aller Zeichenbenutzer*innen synchron und diachron einen systemischen Zusammenhang. Dabei verwendet Lotman den Begriff der Semiosphäre sowohl für die Gesamtheit der Kultur als auch synonym mit nationalen Kulturen oder jugend- und subkulturellen Teilkulturen und er lässt sich auch auf digitale (Teil-)Kulturen übertragen. So zeigt sich gegenwärtig in der westlichen Welt zum Beispiel eine Ausdehnung der Transitionsphase im Identitätsmanagement von Social Media

² Vgl. Jurij M. Lotman, „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12 (1990), H. 4, S. 287-305, in der Nachfolge dann Jan-Oliver Decker, „Medienwandel“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 423-446, und Jan-Oliver Decker, „Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik“. In: Martin Endres/Leonhard Herrmann (Hgg.), *Strukturalismus heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart 2018, S. 79-95, sowie Martin Hennig, „Interaktives Storytelling“. In: Olga Moskatova/Sven Grampp (Hgg.), *Handbuch Televisuelle Serialität*. Cham (CH) 2022 (im Erscheinen).

vor allem für die medialen Selbstrepräsentationen von Frauen: Angesichts einer realen sozialen Erosion stabiler ökonomischer und sozial abgesicherter Lebensumstände als Erwachsene verlängern viele Menschen ihre Selbstrepräsentation als jugendlich, um im Wettbewerb um kulturelles und symbolisches Kapital nicht als zu alt und erfolglos im Vergleich zu dem noch nicht erreichten, aber sozial erwarteten Status markiert zu werden.³ Die Erhaltung der Zeichen der eigenen Jugendlichkeit harmoniert mit der Verlängerung der realen sozialen Adoleszenz (also den nicht sicheren ökonomischen und sozialen Strukturen). Auch wenn sicher das Identitätsmanagement in Social Media nur ein Teilaspekt digitaler Kultur und damit einer umfassenden Semiosphäre ist, zeigt sich in anderen medialen Formaten der westlichen Kultur eine Bestätigung dieser Tendenz: Zahlreiche fiktionale Spielfilme führen nur junge Frauen als sexuell attraktive Frauen vor, die dann im Übergang zur reifen Frau gerade im Horrorfilm oder auch im Märchen in monströse, gefährliche, Leben entziehende Frauen transformiert werden.⁴ Attwood führt konzise aus, dass dies durchaus auch mit einer patriarchal geprägten Angst unserer Kultur vor weiblicher Sexualität reifer Frauen einhergehen kann, deren gelebte Sexualität jenseits von Familiengründung und Fortpflanzung Unabhängigkeit von Männern (Ehepartnern und Vätern) gibt und ihnen damit Macht über Männer geben kann.⁵

Ein schönes Beispiel ist die Königin (Charlize Theron) in *SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN* (USA 2012), die als reife Frau versucht, ihre Schönheit und Jugend zu konservieren und normverstoßend mit der Tochtergeneration erotisch zu rivalisieren. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die 1975 geborene, erfolgreiche Schauspielerin Charlize Theron zu Beginn des neuen Jahrtausends für Kosmetik der Firma L’Oreal und ab 2011 das Gesicht für *Dior J’adore* ist; sie also durch ihre Schönheit und ihre Attraktivität ein Ideal darstellt, das mittels Kosmetik und Duftanwendung von jeder*frau erreicht werden könnte.

In der Semiosphäre westlicher Kultur verbinden sich hiermit an diesem Beispiel Aspekte des weiblichen Identitätsmanagements in digitalen Medien mit der Bewertung von nicht mehr jugendlichen Frauen in fiktionalen Spielfilmen und der Idealisierung einer zeitlosen Jugendlichkeit in Werbekampagnen. Gemeinsam inszenieren diese drei medialen Formate Jugend als Merkmal sexuell attraktiver Frauen innerhalb der medial manifesten Semiosphäre einer transnationalen, westlichen Kultur.

Sexuelle Attraktivität alleinstehender Frauen jenseits der eigentlichen Adoleszenz ist damit zwar ambivalent (im Horrorfilm), aber per se ein Wert, den es möglichst lange unabhängig von Partnerschaft und Familie zu erhalten gilt (Kosmetikwerbung führt bspw. in der Regel eine Sorge der schönen eigenständigen Frau um sich selbst vor). Typisch für Semiosphären im Lotmanschen Sinne zeigt sich hier an dem einem Punkt der gegenwärtigen Inszenierung attraktiver Frauen, (i) dass die Inszenierung des weiblichen Selbst in der gegenwärtigen multi-medialen Semiosphäre relativ stabil ist und sich als Semiosphäre zumindest dia-

³ Vgl. dazu Attwood, „Transformations of the body“, S. 271.

⁴ Vgl. ebd., S. 270f.

⁵ Ebd.

chron klar nach außen von anderen Semiosphären abgrenzt (Bspw. durch eine inszenierte aktive weibliche Sexualität erwachsener alleinstehender Frauen, die in der Medienkultur der 1950er Jahren Frauen nicht als Wert, sondern nur als Normverstoß zugewiesen wurde). Es zeigt sich auch (ii), dass die Semiosphäre nicht homogen strukturiert ist, sondern durch (iii) Prozesse der Semiotisierung geprägt ist, die Kodes verfestigen und Kanonbildung ermöglichen, sodass sich stabile Bedeutungen und Kerne innerhalb medialer Formate in der Semiosphäre ergeben (Social Media, Spielfilm, Werbung etc.), wohingegen (iv) gleichzeitig Prozesse der Entsemiotisierung ablaufen, da Kodes nicht mehr von allen Zeichenbenutzer*innen angewendet und verstanden werden, Texte veralten und aus dem Kanon ausgeschieden werden und Bedeutungen sich auflösen und fluktuieren. Besonders möchte ich hier auf das eigentliche Paradoxon hinweisen, dass zumindest der Aspekt der Jugendlichkeit für Frauen eigentlich der Versuch eines Stillstandes oder eines Aufrechterhaltens von Zeit ist, der zugleich mit dem Werden und Wachsen der eigenen Person und dem Erreichen eines sozialen Status asymmetrisch verbunden wird. Der Wandel der Person beinhaltet stabil im Kern der Semiosphäre die Jugendlichkeit der Frau als Basis ihrer Attraktivität. Dieses kanonische Merkmal wird festgeschrieben und verändert sich kaum.

Die Dynamik zwischen Kern und Grenze, zwischen Zentrum und Peripherie, bedingt also permanenten kulturellen Wandel, aber in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und nicht in allen Semantiken zugleich. Wo im Zentrum Mentalitäten und Einstellungen wie die Korrelation von Jugendlichkeit und sexueller Attraktivität von Frauen nachhaltig geprägt und verfestigt werden, da kann es am Rand der Semiosphäre in einer experimentellen Zone zu Übersetzungsphänomenen zwischen zwei Semiosphären kommen. Von außen kommt ein neuer Input, der die Dynamik in der Semiosphäre durch Ambivalenzen, Polysemien und Mehrfach- und Neukodierungen vorantreibt. Zum anderen kann es auch zu einer fundamentalen Ab- und Ausgrenzung von anderen Semiosphären, ihren Werten und Normen, Kodes und medialen Formaten und damit zum kulturellen Vergessen kommen. Dabei gilt für die Popkultur, dass sie eigentlich genau diese Übersetzerin ist, die bspw. jugend- und subkulturelle Elemente in sich aufnimmt und an eine Mehrheitskultur vermittelt und auch ethnisch und geographisch gebundene Musikstile einspeist.

Mit Hilfe des Konzepts der Semiosphäre lässt sich im Ergebnis der mediale Raum, der sich aus der Nutzung und Kommunikation der digitalen Medien ergibt, als ein kollektiver transmedialer Zeichenraum beschreiben, also als ein Raum multimodaler Bedeutungsproduktion, der sich aus digital miteinander vernetzten Texten ganz unterschiedlicher medialer Formate zusammensetzt.⁶ Dabei werden in der transmedialen digitalen Semiosphäre neue Wahrnehmungen, neues Denken und neue kulturelle Praxen durch neue Zeichen, neue Zeichenkombinationen und neue Zeichensysteme möglich.⁷ In diesem methodisch-theoretischen Rah-

⁶ Vgl. Jurij M. Lotman, „Semiosphäre“, Jan-Oliver Decker, „Medienwandel“, Jan-Oliver Decker, „Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik“ und Martin Hennig, „Interaktives Storytelling“.

⁷ Vgl. Jan-Oliver Decker/Martin Hennig/Hans Krahl i.d.B.

men möchte ich im Folgenden die aktuelleren Medienprodukte mit und über Madonna untersuchen.

3. Madonna und die Rezeption ihres medialen Identitätsmanagements

Schaut man sich die Reaktionen der Nutzer*innen in Social Media auf Instagram-Posts von Madonna oder auch Memes und die akademische Debatte über sie an, dann lässt sich feststellen, dass Madonnas Identitätsmanagement Regeln des Diskurses über die Inszenierung des eigenen weiblichen Selbst in den Medien verletzt, denn sie ist Gegenstand zahlreicher Hasskommentare und Anfeindungen.⁸

Dabei sind Madonnas Körper und vor allem ihr Gesicht Gegenstand für Hasskommentare:⁹ Kontrastiert wird ihr durchtrainierter, sehniger Körper gegenüber ihrem faltenfreien Gesicht.¹⁰ Dass sich Madonna kosmetischer Chirurgie bedient hat, ist dabei ein offenes Geheimnis. Zusätzlich verfremdet sie auch Bilder in ihren Posts mit Photoshop und anderen Anwendungen.¹¹

⁸ Die Diskriminierung Madonnas im Netz fällt unter das Schlagwort Altersdiskriminierung oder *Ageism* in den Medien; vgl. einführend und im Überblick Eugène Loos/Loredana Ivan, „Visual Ageism in the Media“. In: Liat Ayalon/Clemens Tesch-Römer (Hgg.), *Contemporary perspectives on ageism* (=International perspectives on aging Vol. 19). Cham (CH) 2018, S. 163-176. Die Meta-studie im aktuell grundlegenden Handbuch zu Ageism insgesamt betrachtet vor allem die quantitative Repräsentation von alten Menschen in den Medien und nur ansatzweise die qualitative Wertung dieser Repräsentationen durch Narrationen.

⁹ Vgl. einführend und im Überblick zu Madonna zuletzt Rita B. Simões/Inês Amaral/Sofia J. Santos/Maria J. Brites, „New Media, Old Misogyny: Framing Mediated Madonna on Instagram from an Ageing Perspective“. In: Quin Gao/Jia Zhou (Hgg.), *Human Aspects of IT for the Aged Population. Technology Design and Acceptance. 7th International Conference, ITAP 2021 Held as Part of the 23rd HCI International Conference, HCII 2021, Virtual Event, July 24–29, 2021 Proceedings, Part I*. Cham (CH) 2021, S. 430-442, die aus einer feministischen Perspektive unterstützt durch Methoden der Digital Humanities bei der quantitativen Auswahl der Beispiele qualitativ gezielt untersuchen, wie Madonna auf Instagram frauenfeindlich aufgrund ihres Alters und ihrer Inszenierung von Erotik aus der Perspektive einer hegemonialen Männlichkeit diskriminiert wird. Im Ergebnis kategorisiert die Studie die Bewertung von Madonnas Instagram-Posts nach den Kategorien „disgusting ageing sexuality, abjected ageing body, sexist hate, and anti-feminist hatred“ und listet Beispiele dafür auf, um an Madonna zu zeigen, dass auch Instagram ein frauenfeindlicher medialer Raum ist.

¹⁰ Josephine Dolan, „Performing Gender and ‘Old Age’: Silvering Beauty and Having a Laugh“. In: Dieselbe, *Contemporary Cinema and ‘Old Age’. Gender and the Silvering of Stardom*. London 2017, S. 121-169, argumentiert, dass Madonnas Gesicht den Erfolg der Verjüngung durch Chirurgie zeige, während ihr Körper und ihre Hände den Misserfolg eines guten Alterns durch Training zeigten und ihr Körper damit doppelt den Mythos eines „silver ageing“, eines würdevollen und natürlich schönen Alterns in Frage stelle, für das beispielsweise Helen Mirren oder auch Jamie Lee Curtis stünden, die Schlankheit und körperliche Fitness mit einem milden Altern verbinden würden. Diese Infragestellung des Mythos eines schönen und würdevollen Alterns erinnere die Menschen an ihre eigene Sterblichkeit und würde dann auch die Hasskommentare und Angriffe auf Madonna begründen.

¹¹ Vgl. dazu als Beispiele Nicki Gostin, „Madonna posts another strange, filtered video: ‘Absolutely no regrets‘“.

Als erstes Beispiel sei hier ein eher harmloses Meme herausgegriffen, das die vier Darstellerinnen der Golden Girls alle mit Madonnas faltenfreiem Gesicht zeigt. Dazu ist zu lesen: „The Girls Hire Madonna’s Photoshop Guy“.¹²

Diese Differenz zwischen eigentlich alter Person und junglichem Äußeren radikalisiert das nächste Meme. Es ist ein schwarz/weißes Meme auf der Plattform *2loud2oldmusic*, das Madonna im Kostüm von Bette Davis als Baby Jane aus dem Film *WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE* (USA 1962) zeigt, die dort einen vergrößerten psychopathischen Kinderstar verkörpert. Schon im Film wird der Kontrast zwischen kindlichem Kostüm und verrückter alter Frau genutzt, um die Abweichung der Figur zu markieren, die in dem vorliegenden Meme nun mit Madonnas Gesichtszügen und dem Schriftzug „Madonna: World Tour 2020“ versehen wird. Darunter kommentiert die Nutzerin Lana: „As far as I am concerned that satanic witch is NEVER relevant!“

Im dritten Meme, ebenfalls von *2loud2music*, sehen wir drei Bilder übereinander, in denen Madonna den davon 2015 sehr überraschten Rapper Drake auf der Bühne leidenschaftlich küsst, was zu einem Skandal führte.¹³ So berichtet u.a. der *Spiegel*:

Es war eine Attacke auf offener Bühne: Madonna drückte Rapper Drake ihre Zunge in den Hals. Jetzt empört sich das Netz - und die Sängerin schießt zurück. [...] Sie geht jetzt auf die 60 zu - aber ihr Appetit auf junge Männer scheint offenbar noch längst nicht gestillt.¹⁴

Das Meme auf *2loud2oldmusic* zeigt zunächst das Porträt eines lachenden Drake vor einem diffusen hellen Hintergrund. Das folgende Bild stellt dar, wie Madonna ihn auf der dunklen Bühne küsst. Das dritte Bild zeigt, wie Drake hinter ihr kniet, und sich mit verzerrtem Gesicht den Mund abwischt, während Madonna die rechte Faust triumphierend erhoben hat. Der Text zu dem lachenden Porträt von Drake lautet: „Pre-Madonna“ und zum letzten Bild „Post-Madonna“.

Die Seite *Vibe.com* listet in der Folge die 20 lustigen Memes zum Vorfall auf. Darunter ein Meme, das ein Standbild aus *HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE*

<https://pagesix.com/2022/04/11/madonna-posts-another-strange-filtered-video-with-no-regrets/>; Lucy Needham, „Madonna seen in rare snaps without filter after fans slam ‘fake teenage’ Instagram look. In: *Mirror*“; <https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/madonna-seen-rare-snaps-without-26399114>, und Emily Selleck, „Madonna, 62, Uses Freaky Filter To Alter Her Face On Instagram, Giving Massive Lips & Wild Eyes: Watch“; <https://hollywoodlife.com/2021/02/24/madonna-face-filter-lips-video/>. Bemerkenswert ist, dass Madonna eigene Beauty-Produkte vertreibt, vgl. Alexa Tietjen, „Exclusive: Madonna Wants You to Feel Tight, Lifted and Snatched: The pop music icon is adding a new product to MDNA's lineup: the Onyx Black Beauty Roller“. <https://wwd.com/beauty-industry-news/beauty-features/madonna-mdna-wants-you-to-feel-tight-lifted-and-snatched-1202845109/> (Abruf aller Links am 04.11.2022).

¹² Das Meme wurde von Kevin Anderson@kakkus am 16.11.2021 auf Twitter gepostet, vgl. <https://twitter.com/kakkus/status/1460629053086568448/photo/1> (Abruf am 04.11.2022).

¹³ Vgl. o.N., „Die Tante mit dem Damenbart. Knutschattacke von Madonna“, [https://www.spiegel.de/panorama/leute/pop-ikone-madonna-wehrt-sich-o.N.,nach-knutsch-attacke-auf-rapper-a-1028509.html](https://www.spiegel.de/panorama/leute/pop-ikone-madonna-wehrt-sich-o.n.,nach-knutsch-attacke-auf-rapper-a-1028509.html) (Abruf am 04.11.2022).

¹⁴ Ebd.

PHOENIX (USA/UK 2007) zeigt, in dem ein Dementor dem am Boden liegenden Dudley Dursley in einer Unterführung die Seele aussaugt, wobei zu lesen ist: „Madonna Kissing Drake“.¹⁵

Es folgt ein Meme, das vier Bilder kombiniert, die im oberen Register zeigen, wie Madonna Christina Aguilera und Britney Spears küsst, und im unteren zeigen, wie sie einen farbigen Tänzer und Drake küsst. Darüber ist zu lesen: „Madonna stays young by discreetly sucking the life out of the youth. #SaveTheYouth #StopMadonna“.¹⁶

Die Seite *knowyourmeme* dokumentiert einen Tweet, den Abby Shapiro, die Schwester des politischen Kommentators Ben Shapiro, am 9. Dezember 2021 getwittert hat, in dem sie Bilder von Madonna und Nancy Reagan im Alter von 63 und 64 Jahren vergleicht.¹⁷ Madonna ist links in Netzstrumpfhosen und Korsett mit leicht geöffneten Beinen und einer halb entblößten linken Brust auf einem Bett zu sehen. Dieses und andere Bilder wurden von Madonna im November 2021 selbst auf Instagram gepostet und wurden später von der Plattform entfernt, weil ein Teil ihrer linken Brustwarze auf dem Bild zu sehen ist.¹⁸ Rechts daneben platziert Shapiro ein Bild von Nancy Reagan, die von ihrem Mann und ihren Kindern und Enkelkindern umgeben in der freien Natur voll angezogen und mit Hut in die Kamera lacht. Der Text zu den beiden Bildern lautet: „This is Madonna at 63. This ist Nancy Reagan at 64. Trashy living vs. classic living. Which version of yourself do you want to be?“

Madonna werden in den hier angeführten Memes also folgende Konzepte zugewiesen: (i) Madonna lebt vampirisch, indem sie Sexualität als Waffe nutzt, um sowohl jungen Popstars als auch ihren jungen Liebhabern, den so genannten „Boy Toys“, das Leben auszusaugen. Madonna lebt also auf Kosten der jungen, nachfolgenden Generation, deren Ressourcen sie durch erotische Interaktionen ausbeutet. (ii) Madonna ist biologisch in eine Phase des körperlichen Verfalls eingetreten, den sie nur durch ihre vampirische Lebensweise oder durch Retuschieren ihres Gesichts in von ihr selbst geposteten Bildern ihres Selbst rückgängig machen kann. Andere Bilder zeigen den „wahren“ biologischen Zustand des Körpers von Madonna. (iii) Gerade im Vergleich mit Nancy Reagan wird hier auch

¹⁵ Iyana Robertson, „Long Live #Dradonna: 20 Hilarious Memes About Drake And Madonna’s Liplock“, <https://www.vibe.com/gallery/drake-madonna-memes-340916/drake-madonna-memes-15/> (Abruf am 04.11.2022).

¹⁶ Ebd. Bemerkenswert ist, dass man vermuten kann, dass Madonna im Sinne einer medialen Kontinuität ihres Images hier mit Drake den Kuss mit Britney Spears reinszeniert hat. Was 2003 zwischen einer dominanten älteren und einer hingeebenen jüngeren Frau noch goutiert wurde, wird 2015 zwischen einer dominanten älteren Frau und einem dominierten jüngeren Mann zum Skandal. Von diesem Skandal aus wird rückwirkend dann auch der Kuss zwischen Madonna Britney Spears ex post negativ semantisiert und die Vergangenheit durch diesen neuen Frame umgedeutet.

¹⁷ Vgl. o.N., „Nancy Reagan Throat Goat“, <https://knowyourmeme.com/memes/nancy-reagan-throat-goat> (Abruf am 04.11.2022).

¹⁸ Vgl. Rachel Wolfe, „Madonna Criticizes Instagram for Removing Photos. Pop-music pioneer says her post was censored because part of her nipple was showing“. <https://www.wsj.com/articles/madonna-criticizes-instagram-for-removing-photos-11637941078> (Abruf am 04.11.2022), dazu, wie Madonna sich gegen diese Zensur empört hat.

ein Kulturkampf um das angemessene Verhalten von Frauen im Alter ausgetragen, wenn Nancy Reagan als entsexualisierte Ikone konservativer Familienwerte Madonna gegenübergestellt wird, deren mediale Selbstinszenierung von Anfang an mit dem erotischen Normverstoß verknüpft ist. (iv) Wesentlich erscheint mir dabei, dass in den drei ersten Konzepten mit Madonna Aspekte der Simulation, des So-tun-als-ob, des Inszenierten und damit Nicht-Authentischen dominieren. Dies ist ein wesentliches Merkmal, das von Anfang an Madonnas Medienprodukte mitbestimmt hat: „Like a virgin“ fühlte sie sich und „like a prayer“ hat sie eine erfahren Liebe spirituell bewertet. Die Strategie, die eigene künstlerische Rede als Simulation, als Inszenierung, als So-tun-als-ob zu markieren, die ihr am Ende der 1980er Jahre noch das Durchbrechen diskursiver Regeln der Inszenierung von weiblicher Sexualität und eine sich selbst ermächtigende Weiblichkeit als Künstlerin Madonna in den Medien ermöglicht hat, wendet sich angesichts einer sich ändernden Medienkultur, die in Zeiten von Fake News, Verschwörungstheorien und erzwungener rein medialer Kommunikation in Zeiten pandemischer Lockdowns das Echte und Authentische sucht, gegen den Star Madonna.¹⁹

Um diese These zu belegen und zu differenzieren, muss zunächst aber geklärt werden, über wen die Memes denn nun eine Aussage treffen. Diese Frage scheint nur auf den ersten Blick klar: Es geht um die reale Person Madonna, der diese Konzepte zugeordnet werden. Aus mediensemiotischer Perspektive muss hier allerdings genauer hingesehen werden. Es bietet sich an in Bezug auf den medial präsentierten Körper Madonnas von einem medialen und einem realen Körper zu reden, die einander überlagern.²⁰ Die Memes kontrastieren einen als real vorausgesetzten und behaupteten Körper Madonnas mit einem nicht-authentischen, medial inszenierten Körper Madonnas. Der mediale Körper ist der zunächst von Madonna selbst inszenierte Körper, der sich ganz im Sinne des medialen Identitätsmanagements in Madonnas Instagram-Posts als transitorischer Körper verstehen lässt, der ein noch zu erreichendes Körperideal antizipiert. Dabei konfliktieren hier in der Rezeption Madonnas zwei unterschiedliche Arten von Medienprodukten: Fiktionale Medienprodukte mit Madonna wie Musikvideos, Konzertauftritte oder Spielfilmrollen, die Madonna als performierenden Star zeigen, und faktuale Medienprodukte, die die reale Person Madonna auf einem roten Teppich oder in ihrem privaten und/oder öffentlichen Leben abbilden. Es gilt damit, Madonna als multimodales Phänomen zu untersuchen.

¹⁹ Vgl. so ähnlich auch Kristyn Gorton/Joanne Garde-Hansen, „From old media whore to new media troll: The online negotiation of Madonna's ageing body“. In: *Feminist Media Studies* 13 (2013), H. 2, S. 288-302, die besonders die auf Jugendlichkeit fixierte Popmusik in den Fokus ihrer theoretischen Betrachtungen nehmen. Anlass ist die Veröffentlichung geleakter Fotos zur Promotion des Albums *Hard Candy* im Jahr 2009. Madonna war damals 50 Jahre alt, was mit der ersten großen misogynen Welle im Netz gegen sie korreliert und Netzwerke, die Madonna hassen, erstmals ein eigenes größeres Internetphänomen werden.

²⁰ Ähnlich wie bei Kantorowicz' zwei Körpern des Königs, dem unsterblichen und dem sterblichen; vgl. Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990.

4. Aspekte multimodaler Semantisierung Madonnas

Bereits an anderer Stelle habe ich ausführlich am Beispiel Madonnas dargelegt, wie in Musikvideos die verkörpernde Starpersona als fiktionale verkörperte Figur(en) und zugleich als das Kommunikat als Ganzes organisierende Vermittlungsinstanz eine grundlegend metaleptische Struktur in Musikvideos installiert, so dass Semantiken aus der Inszenierung und der inszenierten fiktionalen Person auf die textextern faktuale Starpersona transferiert werden und umgekehrt.²¹ Hier zeigt sich in den Musikvideos mit Madonna von den 1980er Jahren bis kurz nach der Jahrtausendwende, dass der medial inszenierte Körper in den fiktionalen Kommunikaten mit Madonna vor allem die drei Eigenschaften an den Star Madonna überträgt, (i) Erotik als künstlerischen Ausdruck und Sprache für andere Sachverhalte zu nutzen, (ii) in der eigenen Person damit kulturelle Oppositionen im Sinne von Levi-Strauss Mythenanalyse als Trickster zu harmonisieren und (iii) sich durch Normverstöße gegen Diskursregeln eine künstlerisch aufklärerische Position außerhalb der Normalität im exklusiven Raum einer Künstlerpersönlichkeit zuzugestehen.²²

In Bezug auf die gegenwärtigen vielfältigen Medienangebote mit und über Madonna zeigen sich signifikant unterschiedliche Semantiken in den Medienprodukten mit Madonna und in denen über Madonna, die rekursiv die Semantiken der Medienprodukte mit Madonna in digitalen Anschlusskommunikationen verarbeiten. So sind ja die älteren Medienprodukte mit Madonna immer noch in den digitalen Medien auf unterschiedlichen Plattformen verfügbar (alle Madonnavideos auf ihrem Youtubekanal, die Filme als Video-on-Demand, die Konzertvideos auch noch als DVD und Blue Ray). Sie bilden nach wie vor das Fundament, auf dem im kulturellen Wissen die aktuellen Medienprodukte von Madonna wahrgenommen werden. Als „Queen of Pop“, die seit über 40 Jahren erfolgreich im Musikgeschäft agiert, fungiert Madonnas mediale Erfolgsgeschichte immer als Backstory ihres medialen Jetzt.²³ Jedes mediale Selbstbild von Madonna reiht sich in eine Vielzahl bereits existierender Bilder von ihr ein. Jedes neue Selbstbild impliziert dabei den Vergleich mit früheren Bildern von Madonna; sicher auch um die Fülle ihrer Selbstbilder zu periodisieren. Im Wissen um die Persistenz von Madonnas Karriere als im Grunde letzter Megastar aus den 1980er Jahren, der aktiv in der Popmusik überlebt hat (George Michael, Michael Jackson, Prince und

²¹ Vgl. Jan-Oliver Decker, „*Madonna: Where's that Girl?*“ *Erotik und Starimage im medialen Raum*. Kiel 2005.

²² Vgl. Decker, *Erotik und Starimage*, Jan-Oliver Decker, „1990. Madonna. Die Konstruktion einer Popikone im Musikvideo“. In: Gerhard Paul (Hg.), *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*. Göttingen 2011, S. 244–251, und Jan-Oliver Decker, „Starmythen. Mythische Stars als ‚Trickster‘ im 20. und 21. Jahrhundert am Beispiel von Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Madonna und Michael Jackson“. In: Stephanie Wodianka/Juliane Ebert (Hgg.), *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld 2016, S. 79–108.

²³ Vgl. als letzte umfassende Studie zu Madonna, die sich eher assoziativ auf die simultan als System wahrgenommen Aspekte der Selbstinszenierung von Madonna bezieht Nicholas Qyll, *Visual person branding: eine frame-analytische Betrachtung ikonischer Personenmarken*. Köln 2021, S. 200–300.

Whitney Houston sind bereits gestorben, Tina Turner performt nicht mehr.), haftet ihren Medienprodukten immer schon von vornherein das Merkmal an, eigentlich einem Kanon anzugehören: Sie hat die etablierten Codes weiblicher Inszenierung in der Popmusik entscheidend mitgestaltet, Ihre Musikvideos der 1980er, 1990er, 2000er und 2010er Jahre sind kanonische Texte der Popmusik, die bis heute rezipiert werden. Jüngere Künstler*innen wie Britney Spears und andere haben sich dazu so verhalten, dass sie sich entweder von diesem Kanon abgrenzen oder aber sich aus diesem Kanon bei der eigenen medialen Inszenierung bedienen oder ihn ignorieren. Auch gerade von den Akteur*innen in der Semiosphäre und besonders dem Publikum wird Madonnas Werk das Merkmal, Kanon der medialen Inszenierung weiblicher Popstars zu sein, zugewiesen.

Im Folgenden soll nun exemplarisch erklärt werden, welche Semantiken in den Medienprodukten mit Madonna durch sie selbst aktuell fortgeführt werden und damit dem selbst geschaffenen Kanon genügen, und welche Semantiken ggf. neu etabliert werden und vielleicht sogar gegen kanonische Werte anderer Teilbereiche der Semiosphäre verstoßen. Ziel ist dabei die Semantiken zu erklären, die Madonna in der Anschlusskommunikation der Gegenwart zugewiesen werden und sie als multimodales Phänomen der gegenwärtigen medialen Semiosphäre der westlichen Welt strukturieren.

Multimodalität definiert sich nach Krah aus dem Zusammenspiel verschiedener Zeichensysteme in medialen Kommunikaten, das sich nach den Kategorien Integration, Interaktion und Kooperation beschreiben lässt:²⁴ Unter Integration ist zu verstehen, dass in multimodalen Kommunikaten ein mediales Bezugssystem als Trägermedium einen Rahmen bildet, sodass seine materialen Bedingungen die Signifikation grundlegend bestimmen. Im Kommunikat Musikvideo stiften die Musik und der Gesangsakt die auditive Basis, die den Vermittlungsakt zwischen Künstler*in und Publikum begründen und der mit Filmbildern so kombiniert wird, dass eine illustrative, explikative oder konnotative Kohärenzbildung erzeugt wird.²⁵ Diese Interaktion von auditivem und visuellem Kanal im Musikvideo zeigt dabei, dass innerhalb des medialen Formats Musikvideo und in seiner Multimodalität die jeweiligen Informationen, die durch das musikalische, sprachliche und die visuellen Zeichensysteme gegeben werden, ihre Semantik nicht mehr absolut entfalten. Die Kategorie Interaktion fokussiert also darauf, innerhalb welchen Spektrums an prinzipiellen Möglichkeiten eine konkrete Kooperation zwischen den diversen Zeichensystemen angesiedelt ist. Visueller und auditiver Kanal können dabei im Musikvideo einander komplementär ergänzen, gegeneinander arbeiten oder aber auch die Zeichensysteme des einen Kanals durch die des anderen partiell oder dauerhaft dominieren. Es ist aber immer der Gesangsakt als Vermittlungsakt zwischen Künstler*in und Publikum, dem diese Semantiken beigeordnet werden. Diese Kooperation in einer Kommunikation der Künstler*in, die ihrem Publikum etwas mitzuteilen hat und es direkt aus den Vi-

²⁴ Vgl. Hans Krah, „Mediale Grundlagen“. In Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 70f., und Krah i.d.B.

²⁵ Vgl. Decker, *Erotik und Starimage*, S. 45-52.

deos heraus adressiert, formt als dritte Analysekategorie dann im Speziellen die sich aus der Beziehung mehrerer Informationskanäle ergebende Bedeutung. Sie ergibt sich aus der jeweiligen Semantik und dem Bedeutungspotential der einzelnen Informationskanäle durch die verschiedenen Formen der Kohärenzbildung.

4.1 Der verletzte/beschädigte Körper Madonnas

Madonnas Video *GHOSTTOWN* (USA 2015) entwirft ein nach Atombombenabwürfen postapokalyptisch zerstörtes New York (Ebenfalls zerstört sind Paris und London; es wird eine globale Katastrophe konnotiert.), in dem sie in einem Bunker alleine ist. Nachdem sie das Foto ihrer Mutter geküsst und sich im Spiegel betrachtet hat, verlässt Madonna ihren Bunker und versucht im brennenden, menschenleeren New York erfolglos per Telefon Kontakt zu einer unbekannt Person aufzunehmen. Sie bricht in den brennenden Ruinen zusammen. Sie wird dabei von einem Schwarzen Mann beobachtet (Terrence Howard), der ebenfalls überlebt hat und sie zunächst durch das Visier seines Gewehrs, mit dem er sich gegen sie verteidigen will, beobachtet, ihr dann aber nachgeht, als er sieht, dass sie keine Gefahr zu sein scheint. Als die beiden aufeinandertreffen, tanzen sie in einer Choreographie, die einen Tango konnotiert. Dabei werden sie von einem kleinen asiatischen Jungen beobachtet. Am Ende des Tanzes gehen die drei Personen zusammen mit einem streunenden Wolfshund, der sich ihnen anschließt, durch die brennende Trümmerlandschaft.

Der Liedtext entwirft ein Szenario, in dem das singende Ich ein angesungenes Du angesichts einer eingetretenen Katastrophe, in der die beiden nur einander vertrauen können, immer unterstützen und bei ihm sein wird. Das Ich steht dem Du bei, wenn die Welt verloren geht. Beide sind in einander beschützender Liebe vereint und sind die letzten zwei Seelen in einer Geisterstadt. In Kombination mit der visuell erzählten Geschichte wird die Bedeutung vermittelt, dass eine Art transethnischer Patchworkfamilie die sinnstiftende Gemeinschaft in einer metaphorisch als apokalyptisch erfahrenen Welt ist. Die Liebe ist hier eine tiefe emotionale Verbindung, die durch den Tango-artigen Tanz durchaus als leidenschaftliche Liebesbeziehung und gerade nicht als eine oberflächlich rein sexuelle Affäre inszeniert wird. Madonna wird dabei zunächst als schwache Person gezeigt, die sich in ihrem Bunker vom Bett am Boden entlang zum Fernseher mit den Katastrophenmeldungen schleppt und schließlich auch am öffentlichen Telefon in der Ruinenlandschaft zusammenbricht, als ihr keine Kommunikation gelingt. Erst das Betrachten des Fotos der Mutter lässt die Figur erstarken und sich auf sich selbst besinnen. Sie ist in der Lage, den Bunker zu verlassen, um einen Kontaktversuch zu starten. Nachdem dieser scheitert, bricht sie erneut zusammen und ist geschwächt und in sich zusammengesunken. Erst der Kontakt zum Schwarzen Mann erlaubt ihr durch die aufgenommene Beziehung eine neue Stärke zu erlangen, die den beiden dann auch ermöglicht, das Kind in ihre Beziehung zu integ-

rieren. Der schwache Körper ist hier etwas, was so in Madonnaveideos noch nicht breit inszeniert und ausgespielt worden ist. Dabei muss diese Schwäche des Körpers überwunden werden, um man selbst zu bleiben. Diese Überwindung von Schwäche gelingt nicht alleine, sondern nur in tiefen emotionalen und letztlich familiären Kontexten, wobei es hier gerade nicht um eine biologische Familie geht. Familie wird vielmehr als soziale Kategorie installiert, die der Person Schutz und Halt in einer katastrophalen Welt gibt.

Madonnas Selbstentwurf als Madame X zu ihrem letzten und 14., gleichnamigen Studioalbum aus dem Jahr 2019 greift das Konzept des geschwächten und beschädigten Körpers auf und verknüpft es fundamental mit dem aktuellen Konzept der Starpersona Madonna.

Madonnas Video MEDELLIN (POR 2019) kann als Versuch einer Neuorientierung gelten, die unter dem Vorzeichen des Bruchs mit der alten Identität bekannte Semantiken und Inszenierungsweisen weiter bedient. Das Video beginnt mit einem Monolog, in dem Madonna nur durch ein Vierpassbuntglasfenster erleuchtet betend flüstert:

Dear god, how could I trust anyone after years of disappointment and betrayal? How could I not want to run away again and again? Escape. I will never be what society expects me to be. I've seen too much. I cannot turn back. I have been kidnapped, tortured, humiliated and abused. In the end I still have hope. I still believe in the goodness of humans. Thank god for nature. For the Angels that surround me. For the spirit of my mother who is always protecting me. From now on, I'm Madame X. And Madame X loves to dance, because you can't hit a moving target.

Die Selbstaussage der von Madonna verkörperten Figur positioniert sie an einem Wendepunkt, nachdem sie entführt, gefoltert, erniedrigt und missbraucht wurde, weil sie sich nicht den gesellschaftlichen Erwartungen unterordnen konnte und verraten und betrogen worden ist. Sie entwirft für sich eine neue Identität als Madame X, in die sie als Kern positiv bewertete Persönlichkeitsmerkmale aus ihrem alten Selbst überträgt, nämlich den Glauben an das Gute im Menschen, an die Natur, an Schutzengel und den sie beschützenden Geist ihrer Mutter. Dieser Identitätswechsel soll ihr die Abspaltung der negativen Emotionen und Erfahrungen aus der Person ermöglichen.

Bemerkenswerterweise zeigt sich Madonna äußerlich als Person mit mittellangem schwarzem Haar und einer roten Augenklappe über dem rechten Auge. Die Verwundungen der Person werden zeichenhaft im Kostüm auf das Gesicht der Figur projiziert. Hier ist eine Inversion einer ikonischen Geste festzustellen, die mit dem Star Madonna früher verbunden worden ist: der Blick durch ein optisches Gerät (Brille, Fernrohr, Monokel, Lorgnon usw.) auf ihr Publikum. Diese Geste des Beobachtens und genau Hinsehens konnotiert eine intensive, nahe Beziehung zwischen Star und Publikum. Die Augenklappe stellt dagegen eine Ver-

kleidung dar, mit der sich der Star einer vollständigen Betrachtung seines Gesichts durch das Publikum entzieht, um sich selbst zu schützen.

Der einleitende Monolog zu Beginn des Videos ist damit also als ein Sprechakt verstehbar, der zwischen dem Star Madonna und seiner Vergangenheit vermittelt, wie er auch zwischen dem eigentlich erst dann folgenden Video und seinem Publikum vermittelt. Die Textschwelle bezieht den Identitätswechsel auf den Kontext seiner Produktion, den Star Madonna. Und umgekehrt ermöglicht der Identitätswechsel an der Textschwelle den Entwurf einer scheinbar neuen Person im folgenden Video, deren Merkmale sich auf den Star Madonna beziehen lassen.

Das Video wird von Madonna und dem kolumbianischen Sänger Maluma zum Teil als Duett dialogisch in Englisch und Spanisch gesungen. Der Liedtext entwirft eine Liebesbeziehung zwischen Madonna und Maluma, die im Video in einer Hochzeit endet, auf der Madonna eine weiße Augenklappe, ein weißes Tüllkleid wie in ihrer *Like a Virgin*-Zeit zu Beginn der 1980er Jahre und einen weißen Cowboyhut wie aus der Zeit ihres Albums *Music* und seiner Videos trägt. Madonna synthetisiert in der als sie selbst verkörperten Figur also ihre eigene mediale Geschichte mit Erkennungszeichen, die sie synthetisch als den Star Madonna identifizieren, auch wenn das Video zunächst Madonna optisch ungewohnt inszeniert.

Die eigentlich vom Video erzählte Geschichte beginnt damit, dass Madame X Tanzschüler*innen in Medellín das Tanzen von Cha Cha Cha beibringt. Es taucht Maluma auf, der Madonna auch als den Star Madonna identifiziert und sie zum Teil als „mami“ und „mamacita“ adressiert (also als „Mama“ und „Mutti“) und eine Liebesbeziehung mit ihr aufnimmt. Beide umarmen sich, tanzen erotisierend miteinander, liegen zusammen schmusend und trinkend auf einem Bett; bei der Hochzeit schreitet Madonna die Röcke lüpfend über einen Tisch voller Speisen auf Maluma zu, der ihr ein Strumpfband löst und abnimmt und damit eine erotische Inbesitznahme seiner Ehefrau konnotiert. Madonna wird hier als „Mllf“ („Mother-I-love-to-fuck“) inszeniert, die sich dem Werben Malumas aber immer wieder auch entzieht.²⁶ Schließlich reiten am Ende des Videos beide auf Pferden in einem Sonnenuntergang.

In der Geschichte des Videos bleibt damit zunächst ambivalent, ob die Liebe zwischen den beiden in der Diegese verkörperten Figuren Madonna und Maluma auch für die beiden textexternen Stars gilt oder ob sie nur für das Video inszeniert worden ist. Im Liedtext singen Madonna und (Maluma) zu Beginn:

²⁶ Tatsächlich gibt es viele gefakte Pornobilder mit Madonna im Netz. Eine Faszination am erotisierten älteren Frauenkörper mag dafür ebenso Basis sein wie eine grundsätzlich misogyne ‚*manosphere*‘, eine digitale Semiosphäre, die sich vor allem aus antifeministischen Blogs und Internetforen speist und das Konzept einer toxischen, hegemonialen Männlichkeit verteidigt. Die Abwertung von Frauen ist hier ein grundlegender Mechanismus und Madonna als Queen of Pop ein massenmedial breit gekanntes Beispiel für eine erfolgreich und erotisch aktive ältere Frau, an der man symbolisch den eigenen Hass ausleben kann. Vgl. zur Semantisierung Madonnas in der *manosphere* insbesondere Simões et.al, „New Media, Old Misogyny“.

I took a pill and had a dream (Yo también)
 I went back to my 17 year
 Allowed myself to be naive (Dime)
 To be someone I've never been (Me encanta)
 I took a sip and had a dream
 And I woke up in Medellín (¿Te gusta?)
 The sun was caressing my skin (Dime)
 Another me could now begin (Woo)

Hier singt Madonna von einer imaginären, durch Drogen evozierten inneren Reise, die ihr in Form eines Traums ein virtuelles Probehandeln ermöglicht, um den traumatischen Erfahrungen der alten Existenz zu entfliehen. Zugleich durchbrechen Bilder einer bei Nacht flüchtenden Madonna und Bilder dieser Madonna, die in einer Arena von einem schwarz verhüllten Reiter auf einem Schimmel umritten wird, den Erzählfluss der Geschichte der Beziehung zwischen Madonna und Maluma. Zu hören ist gesungen: „I took a trip, it set me free. (Mi reina) Forgave myself for being me. (Ay-ay-ay)“. Konnotiert wird hier also durch den Text in Verbindung mit dem Bruch in der Geschichte, dass die verdrängten Teile des Ich doch metaphorisch zurückkehren: Sie werden metaphorisch im schwarzen Schimmelreiter visualisiert, der die Person Madonna umkreist und gefangen hält.

Die visuelle Ebene des Videos ist damit auch als Simulation einer fiktionalen inneren Realität der Person lesbar, an der uns der textexterne Star Madonna teilhaben lässt. Statt eines zunächst suggerierten partiellen Rückzugs von seinem Publikum haben wir vielmehr durch die Inszenierung des Stars Madonna als eine andere fiktionale Person intensiv Teilhabe an ihrem metaphorisch visualisierten Innenleben, den Wünschen und Vorstellungen des Stars Madonna. Da diese Person aber nur in Bildern und Metaphern ihr Innenleben sichtbar macht, bleibt ihre Person geschützt, denn man kann kein Ziel treffen, dass sich – hinter den Bildern und Tönen sichtbar als Signifikat der Künstlerin Madonna und als Referent, als konkrete Person Madonna, zugleich unsichtbar – bewegt.

Das ist ein durchaus bekanntes Verfahren Madonnas:²⁷ Sie inszeniert einen Neuanfang in den Strukturmustern eines mit ihr als Künstlerin verbundenen Konzepts. Neu ist aber die Ikonographie des beschädigten und verletzten Körpers, die auch auf dem Cover sichtbar wird. Zu sehen ist Madonna als Madame X mit zugenähten Lippen, wobei die Nähte den neuen Namen „Madame X“ formen. Dies ist eine Referenz auf OH FATHER (USA 1989), in dem das Madonna verkörpernde Kind beim Begräbnis der Mutter an der aufgebahrten Leiche die zugenähten Lippen wahrnimmt. Eine Erfahrung, von der Madonna sagt, dass sie diese lange verfolgt habe. Zugleich sehen wir Madonnas ihren sie identifizierenden Namen über ihrer Stirn und zum Teil in den Augenbrauen der abgebildeten Person verschwindend. Schrift und Bild und durch Bildelemente geformte Schrift konnotieren hier eine mehrfache Überlagerung: Was wir sehen ist nicht eine Per-

²⁷ Vgl. Decker, *Erotik und Starimage*, S. 528-539.

son, sondern sind mehrere Personen in einer. Wir sehen die fiktionale Figur Madame X, die aber ohne Madonna als sie verkörpernde Künstlerin hinter der Figur stumm bleibt.²⁸ Wir sehen die Aneignung der eigenen traumatischen Vergangenheit der realen Person Madonna in der verletzten Körperlichkeit einer fiktionalen Person und zugleich die Bewältigung dieses Traumas durch die künstlerische Überformung der Künstlerin, die ihre Biographie und ihren Körper nutzt, um neue Persönlichkeiten aus sich zu erschaffen.²⁹

Beachtenswert erscheint mir hier, dass die Person Madonna mit diesem Video ein Strukturmuster aufgreift, das wir auch im Bereich des weiblichen Identitätsmanagements in Social Media beobachten können: Madonna begreift sich als Starpersona als eine transitorische Person, die in den medialen Selbstdarstellungen ihr noch zu erreichendes Ideal im konkreten Medienprodukt antizipiert, ohne dass dieses Ideal schon erreicht wäre. Die Reihe an Videos zu dem Album *Madame X* können dann als weitere Stationen dieser Selbstwerdung Schritt für Schritt in den medialen Selbstäußerungen begriffen werden. Dieses Verfahren lässt sich auch rückwirkend auf Madonnas bisherige Medienkarriere als Künstlerin beziehen. Auch hier hat sie ein Modell entwickelt, bei dem sie sich als Persönlichkeit und Künstlerin in ihren Medienprodukten weiterentwickelt.³⁰

Wenn man nun die technischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte betrachtet, dann stellt sich die Frage, ob Madonna hier nicht künstlerisch und äs-

²⁸ Damit ergibt sich durch die zugenähten Lippen auch eine Referenz auf den Roman *S.* (2013) des Autorenkollektivs Doug Dorst und Jeffrey J. Abrams und die darin enthaltene Erzählung *Ship of Theseus* des fiktiven Autors V.M. Straka. In dieser Erzählung leben Matrosen mit zugenähten Lippen auf einem Schiff ohne Namen. Sie kämpfen gegen einen allmächtigen Waffenhändler und ermorden seine Handlanger. Ihre Taten gravieren sie dabei in die Planken des Schiffes ein. Was nicht Sprache wird, wird Schrift. Eigentlich handelt die Erzählung jedoch überwiegend von einem Protagonisten ohne Namen, der nicht weiß, wer er ist und woher er kommt, der auf der Suche nach sich selbst ist, in Opposition zum Waffenhändler gerät, diesen besiegt und schließlich seine Liebe findet. Als Marginalien präsentiert *S.* einen Dialog neben der Erzählung zwischen Jen und Eric, zwei Studierenden, die sukzessive versuchen das Rätsel um den Autor der Novelle und seine*n Übersetzer*in zu lösen. Am Ende lässt sich aus den im Buch und in den Fußnoten verteilten Rätseln schließen, dass die Übersetzer*in dem Autoren in ihren Fußnoten Hinweise für ihren Aufenthaltsort mitteilt, an dem die beiden sich treffen können, um ein Paar zu bilden, so wie auch Jen und Eric in der Lektüre der Erzählung zum Paar geworden sind. Kern der Bedeutungsorganisation ist dabei das philosophische Paradoxon ‚Schiff des Theseus‘, das die Frage nach der Identität stellt: Ist das Schiff des Theseus noch das Schiff des Theseus, wenn alle seine Bestandteile durch neue ersetzt worden sind? Diese Identitätsfrage stellt auch *S.* auf vielen Ebenen, u.a.: Ist die Übersetzung identisch mit dem Text des Autors? Sind die Schriftzeugnisse der Matrosen identisch mit ihren Erlebnissen? Sind die Dialogpassagen von Jen und Eric identisch mit ihrer Persönlichkeit? Sind die Spuren des Selbst und die Erzählungen anderer in der Erzählung über sich identisch mit dem Individuum? – Gerade durch die Identitätsthematik ergibt sich nun neben der biographischen Referenz auf Madonnas Leben durch die zugenähten Lippen eine Referenz auch auf die Erzählung: Wie im Roman verschiebt Madonna ihre Identität auf den fiktiven Charakter Madame X, die ihre Identität in ihrem Werk preisgibt, aus dem man Rückschlüsse auf die Identität Madonnas dekodieren kann.

²⁹ So ähnlich auch schon auf dem Cover des Albums *American Life*, das Madonna mit Che Guevara überblendet. Zu diskutieren wäre, ob das Cover von *Madame X* auch Selbstporträts von Frida Kahlo konnotiert, so dass sich Madonna hier in den Rang dieser bildenden Künstlerin erhebt.

³⁰ Vgl. Decker, *Erotik und Starimage*, S. 417-527.

thetisch aufwändig und hochprofessionell ein Verfahren weiterführt, dass mittlerweile alltäglich und verfügbar für jeder*frau geworden ist. Anders gesagt: So wie Madonna multimodales Identitätsmanagement mit ihren Musikvideos betreibt, genauso betreiben mittlerweile Milliarden Nutzer*innen weltweit ihr eigenes multimodales Identitätsmanagement in Social Media. Madonnas Musikvideos sind damit zwar qualitativ graduell von der Masse an Medienprodukten in Social Media unterschieden, aber nicht strukturell anders als das, was so tagtäglich weltweit ungezählte Male multimodal getrieben wird. Insofern ein mediales multimodales öffentliches Identitätsmanagement nicht mehr exklusiv nur Madonna oder anderen professionellen Medienkünstler*innen vorbehalten ist, ist es kein exklusives Merkmal für das Wesen des Stars als solches. Diese Demokratisierung medialen multimodalen Identitätsmanagements ermächtigt die Nutzer*innen von Social Media, sich auf eine Stufe mit ihrem Star zu stellen, der sich dann in seinem Identitätsmanagement mit persönlichen Bildern auf Instagram angreifbar macht. Hier können die Nutzer*innen auf Augenhöhe mit dem Star Madonna Kommentare unter ihren Posts und Hasskommentare in Memes und im Netz verbreiten. Insofern die Musikvideos durch ihre hochprofessionelle Produktion als Kunstwerke gelten können, sind sie noch am wenigsten der Kritik ausgesetzt, obwohl auch hier öffentlich zum einen die Wiederkehr der immergleichen Inszenierungsweisen im Feuilleton, dem Ort der Kunstkritik, und zum anderen auch in Klatschmagazinen Madonnas erotische Freizügigkeit in ihren Videos und Konzertauftritten und in ihren Instagram-Posts kritisiert werden. So zeigt die Gala am 21.10.2022 um 18:21 Uhr in der Fotoserie *Star-Selfies: Nackt vorm Spiegel*³¹ als 21. von 88 Bildern ein Selfie von Madonna oben ohne nur in schwarzer Unterhose, mit Topfhut und Krücke unter der rechten Schulter, auf die sie sich stützt, in ihrem Badzimmer. Ihre Unterarme, die das Smartphone halten, und ihre langen blonden Haare verdecken einen Großteil ihrer Brüste, von denen vor allem die unteren Rundungen zu sehen sind. *Gala* untertitelt:

Pop-Queen Madonna polarisiert seit Beginn ihrer Karriere und hat scheinbar nicht vor damit aufzuhören. Auf Instagram postet sie jetzt ein Nackt-Selfie mit Krücke unterm Arm und Regenhut auf dem Kopf. Ein bizarrer Anblick, weil man nicht genau weiß, ob man sie wegen der Krücke bemitleiden soll oder ihr zum durchtrainierten Körper gratulieren soll. Die Sängerin nimmt sich selbst nicht so ernst und schreibt unter das Bild „Jeder hat eine Krücke“, was ein Wortspiel mit dem Begriff „Schwarm“ im Englischen ist. Das Bild fällt auf und bringt Madonnas Fans in Wallung. Ein Follower lobt vor allem das Selbstbewusstsein der Sängerin: „Du bist so frei und erfrischend. Ich liebe es“.

Madonna selbst zeigt sich nicht nur in ihren Videos, sondern auch in einem Instagram-Post, der die private Person Madonna abbildet, mit einem labilen, transi-

³¹ Vgl. https://www.gala.de/beauty-fashion/beauty/star-selfies--nackt-vorm-spiegel_22292282-20824718.html (Abruf am 04.11.2022).

torischen Körper, der zwar „durchtrainiert“ aber aufgrund der Krücke auch bemitleidenswert ist. Im verletzten Körper wird das Ideal des wieder gesunden Körpers in der Berichterstattung antizipiert. Die Berichterstattung der *Gala* etikettiert das Bild in seiner Ambivalenz als „bizarrer Anblick“ und bewertet Madonna als Provokateurin, die „seit Beginn ihrer Karriere“ extreme Reaktionen hervorrufe. Das eine Extrem wird dabei durch den zitierten, anonym bleibenden Fan, das andere Extrem durch die *Gala* selbst ausgefüllt. Deutlich wird hier also, dass die *Gala* die Kommunikation zwischen Fan und Star als Kommunikation erster Ordnung setzt, die in ihrer Kommunikation zweiter Ordnung aufgehoben und gerahmt und für ihr Lesepublikum im Netz unter den Vorzeichen der kontroversen Bewertung aufbereitet wird.

4.2 Erotik als Zeichen

Mit Madonnas Karriere verknüpft sich seit den 1990er Jahren insbesondere das Merkmal den Diskurs über weibliche Sexualität in den Medien mitbestimmt zu haben. Ihre s/w-Musikvideos wie JUSTIFY MY LOVE (USA 1990) sind von MTV zum Teil wegen ihrer sexuellen Inhalte gar nicht gesendet oder aber wie EROTICA (USA 1992) nur zu bestimmten Zeiten (auf MTV nach Mitternacht und insgesamt wohl nur dreimal) ausgestrahlt worden. Die öffentliche Debatte über den Bruch mit den Diskursregeln über weibliche Sexualität durch Madonna hat sie in HUMAN NATURE (USA 1995) dann selbst wieder künstlerisch verarbeitet

An die Inszenierungsweise dieser Videos knüpft vier Jahre später das Video zu GIRL GONE WILD (USA 2012) erneut an: Auch überwiegend in s/w gedreht, zeigt es neben anderen vor allem eine platinblonde Madonna mit Marilyn-Monroe-Frisur, die auf Madonnas Selbstinszenierung in Ihrem Buch *SEX* und in ihren Videos EROTICA und HUMAN NATURE (Madonna in Ketten gefesselt) erinnert. Ganz ähnlich wie in VOGUE (USA 1990) performen Tänzer mit freiem Oberkörper, hier aber in Tights und Stiletto, Voguing und konnotieren männliche Homosexualität (So auch zwei Männer, die in denselben Apfel beißen und ein nackter Mann vor einem Spiegel, der gegen sein Spiegelbild schlägt.) und ähnlich wie in JUSTIFY MY LOVE wird eine Gruppensexorgie mit Madonna im Zentrum vieler Männer konnotiert. Dabei drückt Madonna im Liedtext aus, dass sie ein böses Mädchen sei, dass ähnlich wie in EXPRESS YOURSELF (USA 1989) sich selbst ausdrücken möchte, wie Mädchen insgesamt nur Spaß haben wollen. Hier zeigt sich im Grunde der Gipfel der Selbstreferenz: Die Inszenierung des eigenen Selbst wird mit der eigenen ästhetischen Geschichte der Selbstinszenierung gefüllt. Der Star Madonna bewegt sich in Bezug auf die Codes der Selbstinszenierung in seinem eigenen, hermetisch abgeschlossenen medialen Universum, in das nichts Neues von außen eingelassen wird, sondern nur das Bekannte und Etablierte perpetuiert wird. Dies erscheint geradezu als Abwehr eines Wandels und künstlerisch und konzeptionell damit als Sackgasse.

Das vor allem durch die rote Farbe dominierte, in der Aufnahme leicht überbelichtet/solarisiert erscheinende Video *LIVING FOR LOVE* (USA 2015) zeigt Madonna drei Jahre später als weiblichen Torero, die auf einer runden Bühne vor roten Samtvorhängen zuerst einen, dann eine ganze Reihe männlicher Tänzer mit Stiermasken in einer eine Corrida konnotierenden Choreographie besiegt und am Ende über sie triumphiert. Das Video schließt mit dem Nietzsche-Zitat aus *Also sprach Zarathustra* (1883): „Man is the cruelest animal. At tragedies, bullfights and crucifixions he has felt best on earth; and when he invented hell for himself that was his very heaven.“³²

Das Video referiert mit der Corrida thematisch auf Madonnas früheres Video *TAKE A BOW* (USA 1994), in dem der Kampf eines Toreros mit dem Stier mit einem Liebesakt zwischen einer von Madonna verkörperten Frau und dem Torero verglichen wurde. Im Gegensatz zum Video von 1994 hat sich Madonna über 20 Jahre später die männliche, machtvolle Position angeeignet. Der Songtext erzählt die Geschichte eines weiblichen Ich, dass durch die beendete Liebe zu einem Du schwach und verletzt worden ist. Jetzt besinnt sich das weibliche Ich aber auf sich selbst und behauptet sich, indem es betont, für die Liebe zu leben, denn die Liebe würde sie aufrichten.

Die Kombination aus Liedtext und Bildebene impliziert nun, dass Madonna hier nicht für eine individuelle neue Liebesbeziehung eintritt, die das verlorene Liebesglück kompensiert. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass es ihr jenseits konkreter Männer um die Liebe als solche geht, die sie trotz vieler entindividualisierter und austauschbarer Männer in sich am Leben erhält. In Kombination mit dem Nietzsche-Zitat wird zusätzlich die Semantik des Geschlechterkampfes abgerufen: Der Mann ist ein wildes Tier, das die Frau verletzen will; sie muss ihn und alle Männer einen nach dem anderen besiegen, damit sie überlebt. Der Mensch als das grausamste Tier bereitet sich im Geschlechterkampf gleichzeitig Lust und die Hölle auf Erden. Hier wird Erotik also von Madonna als Zeichen deklariert, um künstlerisch metaphorisch überformt eine kritische Position zu Liebesbeziehungen einzunehmen und als Frau eine machtvolle Position einzunehmen, die die Männer dominiert.

Unter Einbezug der Kritik, die an Madonna in Social Media geübt wird, fällt auf, dass das Video Madonna in einer männliche konnotierten, patriarchalen Rolle zeigt, die Madonna als Verschleiß vieler Männer im Internet selbst vorgeworfen wird: Statt eines Mannes, der sexuell viele entindividualisierte Frauen konsumiert, wehrt Madonna hier aber die Angriffe vieler gesichtsloser, entmenschlichter Männer ab, die ihre Opfer werden, weil sie weiter an die Liebe glaubt, die sich aber in der Welt des Videos nicht erfüllt. Wenn die reale Person Madonna in Memes und Kommentaren als Vampirin konzipiert wird, die jungen Männern in erotischen Beziehungen das Leben aussaugt, dann scheint es fast so, als würde Madonna indirekt mit ihrem Video auf diese Vorwürfe reagieren: Sie lebt für die

³² „Der Mensch nämlich ist das grausamste Tier. Bei Trauerspielen, Stierkämpfen und Kreuzigungen ist es ihm bisher am wohlsten geworden auf Erden; und als er sich die Hölle erfand, siehe, da war das sein Himmel auf Erden“; vgl. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Leipzig 1939, S. 211 (*Der Genesende*, 2).

Liebe, an die sie glaubt, nur konnte bisher kein Mann seine tierische Natur überwinden. Wenn sie droht verletzt zu werden, dann ist das Opfern des Mannes Selbstschutz. Die ritualisierte Tötung in einer Corrida und ihre ästhetisch überhöhte Inszenierung durch das Video weisen dann eher den patriarchalen Strukturen als solchen die Verantwortung dafür zu, dass die Männer von ihr geopfert werden. Würden sich die Männer von ihren animalischen Anteilen freimachen können, wären sie keine Opfer.

Madonna in der Rolle des Toreros und damit die Verbindung von männlichen und weiblichen Anteilen um aus Selbstschutzgründen eine Machtposition einzunehmen, mythisiert darüber hinaus ihren Körper als den Körper eines Tricksters, der kulturelle Widersprüche in ihrer Person verbinden kann.³³ Dieser Körper der Gestaltwandlerin Madonna, die exklusiv innerhalb der sozialen Ordnung Macht durch einen transitorischen Körper bekommt, verweist dabei auf die in Horrorfilmen problematisierte weibliche Sexualität nach der Adoleszenz. Wo die erotisch und sexuell aktive Frau im Horrorfilm entweder zum Opfer wird oder zum Monster mutiert, da zeigt uns Madonna im Selbstbild des Toreros die Aneignung einer machtvollen männlichen Position aus ihrer Perspektive.

Dass diese Perspektive nicht von der Mehrheit der Nutzer*innen in Social Media geteilt wird, sondern Madonna eben als Monster gesehen oder vielmehr als Monstrosität deklariert wird, befeuert Madonna dann wiederum selbst mit eigenen Instagram-Posts: Halloween 2022 zeigte sie sich am 31.10.2022 als Zombie;³⁴ am 28.10.2022 vorher oben ohne und retuschiert und mit veränderten Gesichtszügen, was einen wahren Shitstorm in Social Media und auf Klatschportalen ausgelöst hat.³⁵ Auf Twitter kommentiert der Nutzer David diesen Post Madonnas:

So Madonna has went topless on Instagram....sad really and going down the Brittany route of being irrelevant and desperate for attention, Christ knows what the unfiltered pics look like, she looks like an alien.³⁶

Dieser Diskurs über den monströsen Körper des Stars setzt dabei eine Diskurslinie fort, die sich spätestens seit Madonnas MDNA-TOUR 2012 finden lässt. Bei einem Konzert in Miami (19. oder 20.11.2012) soll ihr Stringtanga so hoch unter ihr Korsett gerutscht sein, dass durch ihre Netzstrumpfhose ihre Vulva zu sehen gewesen sein soll. Pro 7 berichtet am 22.11.2012 um 10:30 Uhr darüber mit einem Video, in dem es u.a. heißt, dass das „sexy Image der Sängerin vor langer Zeit bahnbrechend“ gewesen sei „aber jetzt hat sie mehr gezeigt, als man je von ihr sehen wollte“. Der Begleittext zum Video lautet:

³³ Vgl. Decker, „Mythische Stars als Trickster“.

³⁴ Vgl. <https://www.instagram.com/p/CkTwOgpgCbz/> (Abruf am 04.11.2022)

⁴ Vgl. <https://www.vip.de/cms/madonna-schockiert-mit-nackt-pics-auf-instagram-5013786.html> (Abruf am 04.11.2022).

³⁶ Vgl. https://twitter.com/DavidLFC_Vought/status/1586154893504438272 (Abruf am 04.11.2022).

Bei ihrem Konzert in Miami zeigt sich Madonna fast nackt auf der Bühne. Mit hochgezogenem String und Korsett schockiert sie ihre Fans mehr als dass sie erotisch wirkt. Mittlerweile will die Fangemeinde, dass sich die alte Frau mehr anzieht.³⁷

Zu sehen ist in den 43 Sekunden des Videos ein Zusammenschnitt von Madonna im langen Abendkleid auf einem roten Teppich und von ihr kurz im Konzert im angesprochenen Kostüm in Standbildern sowie unterschiedlich voll kostümiert in Bewegtbildern beim Performen auf zwei Bühnen. Die Bilder zeigen in den Standbildern nur kurz den Aufhänger des ganzen Videos; viel wichtiger ist der sprachliche Text, der Madonna abwertet. Deutlich wird hier Madonna als alternder Erotikstar bewertet, die in einer fernen Vergangenheit zwar Avantgarde gewesen sei, jetzt wolle aber auch ihr Publikum sie nicht mehr in der erotisierenden Rolle sehen, weil sie eine alte Frau wäre.

Ähnlich berichtet auch die Plattform *Männersache* am 25.05.2020 um 8:44 Uhr unter der Überschrift „Madonna komplett nackt im Netz“:

Über Jahrzehnte hinweg galt Madonna als unangefochtene Königin der Popmusik. In den letzten Jahren jedoch hat der Nimbus der mittlerweile 60-Jährigen gelitten. [...] Provokation gehörte während ihrer gesamten Karriere zu den offenen Geheimnissen ihres durchschlagenden Erfolgs. Immer wieder lehnte sich die Tochter eines italienischen Einwanderers gegen gesellschaftliche Regeln auf. Ihre Fans gingen diese Wege fasziniert mit. [...] Eines ist zumindest sicher: Von Altersmilde ist bei Madonna bis dato keine Spur.³⁸

Anlass ist aber gar kein komplettes Nacktfoto, sondern ist ein Bild, das Madonna auf Instagram gepostet hat, auf dem sie mit einem durchsichtigen BH, einer schwarzen Unterhose und einer blonden Marilyn-Perücke erschöpft auf einer Bank in einem Innenraum sitzt. Die Bilder sind bei einem Fotoshooting von Steven Klein für das amerikanische Modemagazin *W*³⁹ im Jahr 2008 in einer Pause entstanden und später 2011 geleakt worden. Madonnas Re-Post dieser Bilder 2020 bezieht sich darauf, dass es ihr extrem gleichgültig sei („Zero F*^ks“), wenn jemand sich durch dieses Bild von ihr gekränkt oder angegriffen („offended“) fühle.⁴⁰ Die Plattform rahmt dieses Selbstbild nun mit den bekannten Schlagworten einer nachlassenden Karriere, betont das Alter und fokussiert auf die Provo-

³⁷ Vgl. <https://www.prosieben.de/stars/video/madonna-fast-nackt-clip> (Abruf am 04.11.2022).

³⁸ Vgl. <https://www.maennersache.de/madonna-nackt-28121.html> (Abruf am 04.11.2022).

³⁹ Vgl. <https://www.wmagazine.com/> (Abruf am 04.11.2022).

⁴⁰ Madonna postet am 23. Mai 2020 die Bilder von 2008 auf Instagram, retuschiert allerdings die Hautfalten an ihrem Bauch weg. Sie kommentiert: „And for those of you who are offended in any way by this photo then I want to let you know that I have successfully graduated from the University of Zero F*^ks Given. Thanks for coming to my Graduation Ceremony!“; vgl. https://www.instagram.com/p/CAicUpKBwTt/?utm_source=ig_embed&ig_rid=dd2cb4f7-6929-427e-8ea3-7d5774a25aac (Abruf am 04.11.2022).

kation als Mittel Aufmerksamkeit zu erlangen, die für eine Person ihres Alters unangemessen sei. Perfide ist, dass die Bilder von 2008 bereits 2011 geleakt wurden und jetzt 2020 so getan wird, als würde Madonna aktuell diese scheinbar neuen Bilder nutzen, um zu provozieren.

Durch die Anschlusskommunikationen der professionellen Plattformen wird also das Bemühen Madonnas um das eigene Image in der Regel durchgehend konterkariert. Es wird vielmehr überwiegend suggeriert, dass Madonna zwar früher erfolgreich gewesen sei, sie jetzt aber Nacktbilder von sich nutzen würde, um die fehlende Aufmerksamkeit und aktuelle Erfolglosigkeit durch eine altersunangemessene Provokation zu kompensieren („irrelevant and desperate for attention“, s.o.). Zu fragen ist, ob es nicht gerade dieser öffentliche Diskurs zweiter Ordnung über Madonna ist, der von professionellen Medienunternehmen geführt wird, der die Frames für die Bewertung vorgibt, an deren Bewertungsmustern sich Instagram-Nutzer*innen orientieren und beleidigende Kommentare unter Madonnas Posts setzen. Madonna verliert in der multimodalen Anschlusskommunikation, die ihre Videos und ihre Instagram-Posts verarbeiten, allem Anschein nach die Macht über den Diskurs über das eigene Image.

4.3 Selbstbezüglichkeit und Diskursmacht

Für den Song GIVE IT TO ME (USA 2008) dreht Madonna zusammen mit Pharrell Williams ein überwiegend s/w-Video, das erstens die filmische Materialität durch Körnigkeit, Flicker-Effekte und Viragierung ausstellt und damit zweitens seine mediale Konstruktion selbstbezüglich thematisiert. Dabei kombiniert das Video Madonna dominant in einem Retro-Outfit als singende Künstlerin in einem Setting, das für ein Cover-Shooting der Zeitschrift ELLE genutzt wurde. Sie ist auch tanzend in einer Zimmerecke und trainierend vor einem Spiegel in einem Tanzsaal zu sehen. Dominant betont das Video, dass die Person Madonna sich mittels multimodaler Mittel selbst inszeniert. Im gesungenen Text behauptet dieses Ich, dass es immer weitermachen könne, dass es einen Song zum Hit machen könne, dass es nicht aufgehoben werden könne. Das Video ist also eine Art Durchhalte-song, mit dem der Star Madonna sich und seinem Publikum vermittelt weiterzumachen. In der Semantik des Videos heißt das, Tanzmusik zu machen, sich nicht unterkriegen zu lassen, Herausforderungen anzunehmen, den eigenen Körper erotisierend tanzend zur Konstruktion des eigenen Selbst einzusetzen. Auffällig sind die Bridge, die im Stile einer nicht in das Songganze integrierten kommunikativen Störung auf diese Weise noch einmal gesteigert und selbstreferenziell die an sich schon selbstreferenzielle Konstruktion des Videos thematisiert, und Madonnas erschöpft atmender Körper am Ende des Videos. Der Körper wird als arbeitender Körper gezeigt, der als Material der Künstlerin dient, um sich auszudrücken, ohne dass der Song eine weitere Botschaft enthält.

Das Video TURN UP THE RADIO (USA 2012) öffnet dagegen dieses geschlossene Universum: In einer Sepiagetränkten Retro-Optik zeigt das Video, wie Madonna

mit einer Brigitte-Bardot-Frisur ein Hotel verlässt, in ein Cabriolet mit Chauffeur einsteigt und von Paparazzi und Schaulustigen verfolgt wird. Sie ist davon genervt, bis ihr Chauffeur das Radio einschaltet und sie durch die Musik, wohl des Songs, den sie selbstreflexiv gerade performt, wieder bessere Laune bekommt. Dies führt dazu, dass sie von der Straße besonders extravagante Personen in ihr Auto einlädt, mit ihnen im Fonds des Wagens singt, tanzt und feiert, während sie durch die italienische Landschaft braust und schließlich ihren Chauffeur nach einer Verführung aus dem Wagen wirft. Das Video endet dann wieder in der Stadt mit einer Madonna, die erschöpft auf dem Rücksitz liegt, und dem Chauffeur, der auf Italienisch sagt: „La festa è finita, adesso allacciate la cintura stronzetta!“, also in etwa: „Die Party ist vorbei, schnall Dich an, Schlampe!“

Die Selbstreflexion wird hier durch hyperbolische Überzeichnung des eigenen Star-Status und zum Teil auch Selbstparodien von Madonna, gerade in den Passagen, die zeigen, dass sie für ein Video gefilmt wird, humoristisch gebrochen. Der Star kann über sich lachen und hat keinen anderen Anspruch, als Menschen mit Ihrer Musik feiernd gute Laune zu bereiten. Hier zeigt Madonna als Künstlerin eine besondere Macht über die ästhetischen Diskurse, die sie verwendet und über die sie sich auch selbstironisch stellen kann, ohne andere ästhetische Strategien neben dem erotisierenden Tanz und einer transkulturellen Erotik zu zeigen.

Ganz ähnlich greift diese Semantik das Video BITCH I'M MADONNA (USA 2015) auf. Songtext und visuelle Ebene vermitteln eine Party auf einem Hausdach, auf dem hart gefeiert wird. Am härtesten feiert dabei Madonna, die trinkend, Männer und Frauen küssend, tanzend und singend der Kern des größten Partytrubels ist. Bedeutsam sind die Selbstreferenzen und Gastauftritte, die alle als Tribut an Madonna als große Popkünstlerin aufzufassen sind: Zuerst imitieren kleine Mädchen als Madonna-Wanna-Bes ihr Aussehen zur Zeit von LIKE A VIRGIN (USA 1984). Dann treten u.a. Kanye West, Miley Cyrus, Katy Perry u.a. auf. Die Rapperin Niki Minaj wird erst auf einem Bildschirm und dann als Person auf der Party integriert und singt über ihr weibliches, selbstbestimmtes Partyverhalten. Der Refrain und Liedtitel wird dabei von den meisten Gaststars gesungen und konnotiert eine Hommage an Madonna: Was die jüngeren Künstler*innen der Gegenwart sind, das sind sie auf den Schultern von Madonna, der Queen of Pop, die den Menschen Musik zum Feiern gibt. Madonna holt sich mit diesem Video also Unterstützung anderer Künstler*innen, die ihr ihren Status als der weibliche Megastar der Gegenwart – zwar durchaus ironisierend, nicht aber in Frage stellend – attestieren. Man kann hier von der Demonstration der Diskursmacht des Stars in der aktuellen Popmusik sprechen, die gegen nicht gezeigte, aber eben vorausgesetzte Angriffe von außen verteidigt wird: „Bitch, I'm Madonna!“

Fraglich ist allerdings, ob ein Musikvideo der mediale Ort ist, an dem sich der Star heute noch selbst verteidigen kann. Ihre Diskursmacht als Popstar nutzt Madonna vor allem auch in anderer Form, indem sie bspw. die Aufmerksamkeit auf soziale Missstände lenkt oder sich Traditionen anderer Kulturen aneignet und damit diesen Kulturen mediale Aufmerksamkeit und medialen Raum verschafft. So zeigt das Video BATUKA (POR 2019) Schwarze Frauen, das Batukadeiras Or-

chestra, die eine spezifisch unter den Bedingungen der Sklaverei auf den Kapverdischen Inseln entstandene Musik von Frauen, Batuque, integriert. Zu sehen ist im Video, wie Madonna als Vorsängerin, der die Schwarzen Frauen in Tracht singend und trommelnd antworten, Teil einer weiblichen Solidargemeinschaft wird, die sich durch die Erhabenheit der Natur und Spiritualität im gemeinsamen Musizieren performativ konstituiert.

Mit dem Video *GOD CONTROL* (USA 2019) nimmt Madonna dagegen Einfluss auf den öffentlichen Diskurs in den USA zur Kontrolle von Waffen. Das Über acht Minuten lange Video eröffnet mit Paratexten, die als Disclaimer vor der im Folgenden gezeigten Waffengewalt warnen. Es endet mit einem schriftlichen Aufruf, aufzuwachen und jetzt die Kontrolle von Waffen in den USA umzusetzen. Dazwischen zeigt das Video neben anderen vor allem zwei unterschiedliche fiktionale Räume: In einer Disco im Stil der 1970er Jahre wird in einem Anschlag ein Blutbad mit Feuerwaffen angerichtet, eine blonde Madonna liegt als Leiche im Club. Alternierend zeigt das Video Madonna als dunkelhaarige Madame X rauchend vor den Bildern von Simone de Beauvoir, Frida Kahlo und Angela Davis und einer Schreibmaschine, auf der sie immer wieder den Songtext schreibt und verwirft, den wir gerade hören. Die visuelle Ebene endet mit einer Madonna, die verzweifelt ist und einem Zitat von Angela Davis: „I am no longer accepting the things I cannot change. I am changing the things I cannot accept.“

Der Liedtext betont, dass die Kontrolle der Menschen über Gott verloren gegangen ist. Deshalb ist es ein Risiko, Kinder in die Schule zu schicken, die keine Chance auf ein gutes Leben hätten und bedroht seien. Die einzige Waffe hätte das singende Ich in seinem Kopf. Der Liedtext zeichnet eine ausweglose, zirkuläre Situation, in der sich nichts ändert. Die Änderung, so zeigt es das Video mit seinem Appell am Schluss, muss durch das Publikum erfolgen, dass sich für die Kontrolle von Waffen einsetzen soll. Dass im Liedtext betont wird, dass die einzige Waffe im Kopf der Sängerin sei, markiert die visuelle Ebene mit ihrer Gewalt als fiktional. Es sind die inneren Bilder von Madame X, die diese immer wieder schreibend an ihrer Schreibmaschine schriftlich entwirft und verwirft. Sie findet, so die Semantik, keine angemessene Form, um das Thema der Waffenkontrolle darzustellen. Schließlich zeigt das Video, wie sich Madame X in ihrer Wohnung in die blonde Madonna aus dem Club verwandelt, hinausgeht, Freunde trifft, mit einer Waffe bedroht und ausgeraubt wird. Doch auch dieses Szenario landet nach einem harten Schnitt auf Madame X an ihrer Schreibmaschine wieder im Papierkorb. Am Ende zeigt das Video dann Aufnahmen realer Aktivist*innen, die öffentlich für Waffenkontrolle protestieren und Fernsehbilder eines Schulchors bei einer Trauerfeier nach einem Anschlag in einer Schule. Dabei rinnt einem chorsingenden Mädchen eine Träne die rechte Wange herunter wie am Ende Madame X.

Durch die Vermischung der Erzählebenen, die Integration des faktualen Materials und die Selbstreferenzen thematisiert das Video den Diskurs über Waffenkontrolle in einer poetologischen Dimension: Wie man als Popstar angemessen über Waffenkontrolle redet, zeigt das Video, indem es nämlich zunächst die popkulturellen Inszenierungsweisen als nicht angemessen thematisiert und auf die in

der Realität dokumentierten Proteste gegen Waffengewalt, eine Ideologie des weiblichen Aktivismus und Fernsehbilder einer Trauerfeier zurückgreift. Madonna zeigt aber auch, dass die Waffengewalt in den USA Madame X als ihr künstlerisches Alter Ego genauso zu Tränen rührt, wie dies auch die Betroffenen im Found Footage sind. Die Emotionen, welche die faktualen Bilder in Madame X/Madonna ausgelöst haben, und die Emotionen, welche die Fakten in den betroffenen Personen auslösen, verbinden den Star und die Betroffenen und das Publikum miteinander. Ausdruck dieser Wertegemeinschaft ist das Video. Die popkulturelle Inszenierung eines Anschlags in einem Club referiert dabei auf die Anschläge durch 11 Attentäter des Islamistischen Staats im Pariser Club Bataclan am 13. November 2015 in Paris und den Anschlag durch einen Einzeltäter auf den LGBTQ+-Nachtclub Pulse in Orlando/Florida am 12. Juni 2016. Im Club im Video werden Drag Queens, homosexuelle Männer und Schwarze und Weiße gezeigt, die zusammen feiern. Prinzipiell werden damit Diversität und Gleichberechtigung marginalisierter Gruppen als Angriffsziele von Anschlägen markiert, die es umgekehrt durch Waffenkontrolle zu verteidigen gilt. Indem Madonna die Thematisierung von Waffengewalt im popkulturellen Diskurs des Musikvideos einerseits selbst thematisch macht und sich primär auf eine Opfergruppe bezieht, die als Publikum ihrer Tanzmusik identifiziert werden kann, wobei aber andererseits gleichzeitig jedes der entworfenen Szenarien wieder verworfen wird, benutzt sie sehr geschickt die ihr zur Verfügung stehenden medialen Mittel um im Diskurs über Waffenkontrolle in den USA Position zu beziehen. Ideologisch bezieht sie sich mit Simone de Beauvoir auf den Feminismus, mit Frida Kahlo auf einen weiblichen Surrealismus und mit Angela Davis auf eine lesbische und Schwarze Symbolfigur der Black Power-Bewegung. Hier bekennt sich Madonna also zu einem feministischen Aktivismus, dem sie als der Star Madonna mit ihren künstlerischen Mitteln angehört.

5. Kanon und Peripherie: Die Position der Queen of Pop in der Semiosphäre

Eines von Madonnas letzten Videos ist als künstlerischer Kurzfilm für mich ein Meisterwerk. In *DARK BALLET* (POR 2019) verkörpert die Schwarze, HIV-positive, transgender Rapperin Mykki Blanco die letzten Tage von Johanna von Orleans im Gefängnis, ihren Prozess vor Vertretern der Kirche und schließlich ihre Verbrennung auf einem Scheiterhaufen. Madonna ist im Video nur kurz als singende Vermittlungsinstanz hinter einem Spitzenschleier zu sehen. Sie leiht aber der Figur Johanna ihre Stimme. Das Video endet mit einem schriftlich eingeblendeten Zitat der realen Person Mykki Blanco, das als ein Schlüssel für die Deutung des Videos und des Songs gelten kann: „I have walked this earth, Black, Queer and HIV positive, but no transgression against me has been as powerful as the hope I hold within.“ In dieser paradox wirkenden und widersprüchlichen Aussage offenbart sich eine Person, die viele Stadien und Persönlichkeiten auf dem Weg zu sich durchschritten hat, die aber die letzte Überschreitung zu der Person, die in ihr als

Hoffnung angelegt ist, noch nicht final realisiert hat, so wie dies Johanna von Orleans in der Vergangenheit auch verkörpert hat. Die Geschichte der Johanna von Orleans wird als historisches Beispiel einer Selbstverwirklichung gegen alle sozialen Kategorien der Person wie weiblich oder männlich und gegen alle sozialen Konventionen und Autoritäten lesbar, wie diese auch Mykki Blanco in der Gegenwart verkörpert. Implizit wird durch die Doppeldeutigkeit von „transgression“ als Übertretung einer Norm, als Vergehen und als Grenzüberschreitung deutlich, dass der Weg zu sich durch das Überschreiten sozialer und kultureller Grenzen erfolgt. So ist die audiovisuelle multimodale Ebene des Videos als eine ineinander-Verschränkung kultureller Diskurse (bspw. Musik aus Tschaikowskys *Nussknacker*, religiöse Symbole, Tanz, Beschleunigung und Verlangsamung des filmischen Materials u.v.a.m.) zu verstehen, die eine eigenständige Ästhetik erzeugen, die inklusive der experimentellen Musik weit über die Inszenierungsstrategien eines herkömmlichen Popmusikvideos hinausgehen. Hier werden alle verfügbaren künstlerischen Register gezogen und demonstrieren die künstlerische Potenz des Stars Madonna, die primär in ihrem Werk präsent ist. Ihr Körper ist in *DARK BALLET* kaum noch zu sehen; in den letzten Videos camoufliert Madonna ihre Künstlerpersönlichkeit insgesamt hinter der Maske der Madame X. Die konkrete Person verschwindet in den Musikvideos immer mehr. Das Verschwinden potenziert sich zum Teil sogar wie in *DARK BALLET*.

Damit grenzt sich Madonna in der Popkultur selber auf einen Raum der Kunst aus, der sich hochkulturell gibt (ohne es vielleicht letztlich zu sein). Wenn in der Anschlusskommunikation in Social Media der Regelbruch, für den Madonna immer stand, in der Beschimpfung des Stars als alt, erfolglos, erotisch anstößig usw. mündet, dann entwickelt sich der Star selbst in die Gegenrichtung einer Hochkultur, deren Instrumentarien sie in ihrem popkulturellen Raum anwendet und damit sowohl die Grenzen der Hochkultur als auch der Popkultur in ihrer Künstlerpersönlichkeit transgrediert.

In Anlehnung an Diane Railton und Paul Watson kann dann für Madonnas Instagram-Posts, die scheinbar die konkrete Person selbst zeigen, im Gegenzug festgehalten werden, dass Madonna eine binäre Zuweisung verhindert und damit das Potenzial hat, den Feminismus zu erneuern.⁴¹ Denn so wie Geschlecht nach Judith Butler rein performativ hergestellt werde, gelte das genauso für die kulturelle Kategorie des Alters. Wo es nach Railton und Watson früher die befreite weibliche Sexualität in den Musikvideos gewesen sei, die befreiend wirkten, seien es jetzt die Bilder ihres alternden Körpers, die regelmäßig in Zeitungsspalten und Prominentenmagazinen zu sehen sind. Madonna parodierte in der hyperbolischen Kombination ihres chirurgisch und mit Photoshop verjüngten jungen Gesichts mit den scheinbaren Zeichen des Alterns ihrer Hände und ihres restlichen Körpers eine konsistente Zuschreibung einer kohärenten Konzeption der Person an sie, sodass sie somit als Störung die tradierten kulturellen Kategorien in Frage stelle und aufbreche. Madonna würde damit auch die Arbeit sichtbar machen,

⁴¹ Vgl. Diane Railton/Paul Watson, „‘She’s so vein’: Madonna and the Drag of Ageing“. In: Josephine Dolan/Estella Tincknell (Hgg.), *Aging femininities: troubling representations*. Newcastle upon Tyne 2012, S. 195-207.

die erforderlich sei, um jung, attraktiv und begehrenswert zu *erscheinen* und kapitalistische und ökonomische Leistungsnormen transparent zu machen. Kulturpolitisch relevant ist damit nicht mehr die Frage, ob Madonna ein angemessenes oder unangemessenes Bild einer alternden Weiblichkeit repräsentiere, sondern relevant ist, wie ihre mediale Selbstrepräsentation kulturelle Widersprüche aufzeigt, Kultur damit als Konstruktion sichtbar macht und etablierte kulturelle Werte und Normen damit auch hinterfragt.

Man kann in diesem Zusammenhang (i) der Selbstexklusion Madonnas aus ihren eigenen Musikvideos und zugleich (ii) der exzessiven Selbstthematization der Widersprüche der Konzeption der Person Madonna in den digitalen Medien von einer doppelten Selbstaussgrenzung des Stars reden. Diese doppelte Selbstaussgrenzung platziert Madonna paradoxerweise als Star im Grunde im Zentrum der Semiosphäre. Denn insofern die Transgression in ihrer Starperson verkörpert wird, ist sie als Person die Übersetzerin zwischen kulturellen Sphären. Sie bewegt sich immer am Rand der popkulturellen Semiosphäre der Gegenwart, in die sie Neues mit den durch sie selbst etablierten Strategien integriert. Damit ist sie aber so sehr die Verkörperung dessen, was Popkultur im Wesen ausmacht, dass ihre künstlerischen Strategien (der transitorische, transgressive Körper, Erotik als Zeichen, Selbstreferenzialität und Aneignung von Diskursen), also die Art und Weise, wie sie Diskursbausteine im Pop verarbeitet, einen kanonischen Kode eben der Queen of Pop darstellen.⁴²

Madonnas Identitätsmanagement bleibt damit ambivalent: Genau auf die gleiche Weise, wie im weiblichen Identitätsmanagement alltäglicher Personen in Social Media Jugendlichkeit als Merkmal sexueller Attraktivität festgeschrieben wird, weist sich Madonna selbst Jugendlichkeit und erotische Attraktivität auch in ihren Instagram-Posts als Werte zu und wird dafür angefeindet. Diese beiden Merkmale erweisen sich als aktuell stabile Normen weiblicher Identitätsbildung in den Medien. Zugleich zeigen die Anfeindungen und Diskurse um Madonnas multimodale Selbstrepräsentationen, dass Madonna kulturelle Werte und Normen im Identitätsmanagement von Frauen in Social Media transparent macht. Genau auf die gleiche Weise, wie die Künstlerin Madonna in ihren Musikvideos zeigt, dass ihre Identität nur eine Konstruktion ist, genauso zeigt sie das auch in ihren Selbstinszenierungen auf Instagram. Das Identitätsmanagement der Künstlerin Madonna erweist sich damit im Grunde als kohärent. Sowohl in ihren Videos als auch in ihren Instagram-Posts zeigt sich die explizite Thematisierung des eigenen Selbst als multimodale Konstruktion. Von hier aus könnte eigentlich jede Identität einer medialen Person Madonna von jeder*frau als ausschließlich multimodale Konstruktion in Medien begriffen werden. Diese Reflexionsfähigkeit wird aber von den Hatern Madonnas nicht erreicht. Sie zeigen in ihren Kommen-

⁴² Vgl. ähnlich Tiffany Naiman, „Resisting the Politics of Aging: Madonna and the Value of Female Labor in Popular Music“. In: Susan Fast/Craig Jennex (Hgg.), *Popular Music and the Politics of Hope. Queer and Feminist Interventions*. New York 2019, S. 267-282, die betont, dass es Madonnas größte Leistung sei, trotz der Altersdiskriminierung durch die Öffentlichkeit und die Verantwortlichen im Popmusikgeschäft noch da zu sein und sich als Künstlerin erfolgreich zu behaupten. Dies gelinge, indem ihre Person zwischen den Vorstellungen davon, wie ein weiblicher Popmusikstar und wie eine würdevoll alternde Frau zu sein habe, vermitteln würde.

taren und Posts, wie sie in ihrem eigenen Identitätsmanagement die Abwertung Madonnas benötigen, um sich selbst auf ihre Kosten zu profilieren.

Spannend bleibt, wie es hier weitergeht. Die Queen of Pop (von einst) ist tot; es lebe die (alte und ewig junge) Queen of Pop.

Literatur- und Medienverzeichnis

Spielfilme

HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX. David Yates (USA/UK 2007)

SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN. Rupert Sanders (USA 2012)

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE. Robert Aldrich (USA 1962)

Musikvideos

BATUKA. Emmanuel Adjei (POR 2019).

BITCH I'M MADONNA. Jonas Åkerlund (USA 2015).

DARK BALLET. Emmanuel Adjei (POR 2019).

EROTICA. Fabien Baron (USA 1992).

EXPRESS YOURSELF. David Fincher (USA 1989).

GHOSTTOWN. Jonas Åkerlund (USA 2015).

GIRL GONE WILD. Mert & Marcus (USA 2012).

GIVE IT TO ME. Tom Munro/Nathan Rissman (USA 2008).

GOD CONTROL. Jonas Åkerlund (USA 2019).

JUSTIFY MY LOVE. Jean-Baptiste Mondino (USA 1990).

LIKE A VIRGIN. Mary Lambert (USA 1984).

HUMAN NATURE. Jean-Baptiste Mondino (USA 1995).

LIVING FOR LOVE. J.A.C.K. (USA 2015).

MEDELLIN. Diana Kunst/Mau Morgó (POR 2019).

OH FATHER. David Fincher (USA 1989).

TAKE A BOW. Michael Hausmann (USA 1994).

TURN UP THE RADIO. Tom Munro (USA 2012).

VOGUE. David Fincher (USA 1990).

Musikalben

Like a Virgin. Madonna (Sire Records/Warner Brothers Records 1984).

Music. Madonna (Maverick Records/Warner Brothers Records 2000).

American Life. Madonna (Maverick/Warner 2003).

Hard Candy. Madonna (Warner Music 2008).

Madame X. Madonna (Interscope Records 2019).

Literatur

- Attwood, Fiona. „The uncanny valley: Transformations of the body and debates about sexualization“. In: *International Journal of Cultural Studies* 18 (2015), H. 3, 269-280.
- Decker, Jan-Oliver. *„Madonna: Where’s that Girl?‘ Erotik und Starimage im medialen Raum*. Kiel 2005.
- Decker, Jan-Oliver. „1990. Madonna. Die Konstruktion einer Popikone im Musikvideo“. In: Gerhard Paul (Hg.). *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*. Göttingen 2011, 244–251.
- Decker, Jan-Oliver. „Starmythen. Mythische Stars als ‚Trickster‘ im 20. und 21. Jahrhundert am Beispiel von Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Madonna und Michael Jackson“. In: Stephanie Wodianka/Juliane Ebert (Hgg.). *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld 2016, 79-108.
- Decker, Jan-Oliver. „Transmediales Erzählen. Phänomen – Struktur – Funktion“. In: Martin Hennig/Hans KraH (Hgg.). *Spielzeichen. Theorien, Analysen und Kontexte des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt 2016, 137-171.
- Decker, Jan-Oliver. „Medienwandel“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster 2017, 423-446.
- Decker, Jan-Oliver. „Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik“. In: Martin Endres/Leonhard Herrmann (Hgg.). *Strukturalismus heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart 2018, 79-95.
- Dolan, Josephine. „Performing Gender and ‘Old Age’: Silvering Beauty and Having a Laugh“. In: Dieselbe. *Contemporary Cinema and ‘Old Age’. Gender and the Silvering of Stardom*. London 2017, 121-169.
- Dorst, Doug/Abrams, Jeffrey J. S. New York 2013.
- Gorton, Kristyn/Garde-Hansen, Joanne. „From old media whore to new media troll: The online negotiation of Madonna's ageing body“. In: *Feminist Media Studies* 13 (2013), H. 2, 288-302.
- Hennig, Martin. „Interaktives Storytelling“. In: Olga Moskatova/Sven Grampp (Hgg.). *Handbuch Televisuelle Serialität*. Cham (CH) 2022 (im Erscheinen).
- Jones, Meredith. *Skintight: An Anatomy of Cosmetic Surgery*. Oxford 2008.
- Kantorovicz, Ernst H. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990.
- KraH, Hans. „Mediale Grundlagen“. In: Hans KraH/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 57-80.
- Loos, Eugène/Ivan, Loredana: „Visual Ageism in the Media“. In: Liat Ayalon/Clemens Tesch-Römer (Hgg.). *Contemporary perspectives on ageism* (=International perspectives on aging Vol. 19). Cham (CH) 2018, 163-176.
- Lotman, Jurij M. „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12 (1990), H. 4, 287-305.
- Madonna. *SEX*. München 1992.

- Naiman, Tiffany. „Resisting the Politics of Aging: Madonna and the Value of Female Labor in Popular Music“. In: Susan Fast/Craig Jennex (Hgg.). *Popular Music and the Politics of Hope. Queer and Feminist Interventions*. New York 2019, 267-282.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. Leipzig 1939.
- Qyll, Nicholas. *Visual person branding: eine frame-analytische Betrachtung ikonischer Personenmarken*. Köln 2021.
- Railton, Diane/Watson, Paul. „‘She’s so vein’: Madonna and the Drag of Ageing“. In: Josephine Dolan/Estella Tincknell (Hgg.). *Aging femininities: troubling representations*. Newcastle upon Tyne 2012, 195-207.
- Simões, Rita B./Amaral, Inês/Santos, Sofia J./Brites, Maria J.. „New Media, Old Misogyny: Framing Mediated Madonna on Instagram from an Ageing Perspective“. In: Quin Gao/Jia Zhou (Hgg.). *Human Aspects of IT for the Aged Population. Technology Design and Acceptance. 7th International Conference, ITAP 2021 Held as Part of the 23rd HCI International Conference, HCII 2021, Virtual Event, July 24–29, 2021 Proceedings, Part I*. Cham (CH) 2021, 430-442.

Posts

- David@DavidLFC_Vought: „So Madonna has went topless on Instagram [...]“. In: *twitter.com*
(=https://twitter.com/DavidLFC_Vought/status/1586154893504438272, Abruf am 04.11.2022).
- KevinAnderson@kaktus: „The Girls have a new publicity still [...]“. In: *twitter.com*
(=<https://twitter.com/kaktus/status/1460629053086568448/photo/1>, Abruf am 04.11.2022).
- Madonna: „And for those of you who are offended in any way by this photo [...]“. In: *Instagram.com*
(=https://www.instagram.com/p/CAicUpKBwTt/?utm_source=ig_embed&ig_rid=dd2cb4f7-6929-427e-8ea3-7d5774a25aac, Abruf am 04.11.2022).
- Madonna: „Current Wardrobe Sitch [...]“. In: *Instagram.com*
(=https://www.instagram.com/p/CAicUpKBwTt/?utm_source=ig_embed&ig_rid=dd2cb4f7-6929-427e-8ea3-7d5774a25aac, Abruf am 04.11.2022).

Internet-Artikel

- o.N. „Die Tante mit dem Damenbart. Knutsch-Attacke von Madonna“. In: *Der Spiegel*
(<https://www.spiegel.de/panorama/leute/pop-ikone-madonna-wehrt-sich-nach-knutsch-attacke-auf-rapper-a-1028509.html>, Abruf am 04.11.2022).
- o.N. „Madonna fast nackt“. In: *Pro7.de*

- (=<https://prosieben.de/stars/video/madonna-fast-nackt-clip>, Abruf am 04.11.2022).
- o.N. „Madonna komplett nackt im Netz“. In: *Männersache*
(=<https://www.maennersache.de/madonna-nackt-28121.html>, Abruf am 04.11.2022).
- o.N. „Madonna schockiert mit Nackt-Pics auf Instagram! Queen of Pop oben ohne mit 64 Jahren!“ In: *Vip.de*
(=<https://www.vip.de/cms/madonna-schockiert-mit-nackt-pics-auf-instagram-5013786.html>, Abruf am 04.11.2022).
- o.N. „Nackt vorm Spiegel. Spieglein, Spieglein an der Wand, wer zeigt am meisten Haut im Land? Die Stars haben die Fast-Nackt-Selfies für sich entdeckt“. In: *Gala.de*
(=https://www.gala.de/beauty-fashion/beauty/star-selfies--nackt-vorm-spiegel_22292282-20824718.html, Abruf am 11.04.2022).
- o.N. „Nancy Reagan Throat Goat“. In: *KnowYourMeme*
(=<https://knowyourmeme.com/memes/nancy-reagan-throat-goat>, Abruf am 04.11.2022).
- o.N. „Tuesday’s Memes – Madonna“. In: *2loud2oldmusic.com*
(=<https://2loud2oldmusic.com/2018/01/23/tuesdays-memes-madonna/>, Abruf am 04.11.2022).
- Gostin, Nicki. „Madonna posts another strange, filtered video: ‘Absolutely no regrets’.“ In: *Page Six*
(=<https://pagesix.com/2022/04/11/madonna-posts-another-strange-filtered-video-with-no-regrets/>, Abruf am 04.11.2022).
- Needham, Lucy. „Madonna seen in rare snaps without filter after fans slam ‘fake teenage’ Instagram look“. In: *Mirror*
(=<https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/madonna-seen-rare-snaps-without-26399114>, Abruf am 04.11.2022).
- Robertson, Iyana. „Long Live #Dradonna: 20 Hilarious Memes About Drake And Madonna’s Liplock“. In: *Vibe.com*
(=<https://www.vibe.com/gallery/drake-madonna-memes-340916/drake-madonna-memes-15/>, Abruf am 04.11.2022).
- Tietjen, Alexa. „Exclusive: Madonna Wants You to Feel Tight, Lifted and Snatched: The pop music icon is adding a new product to MDNA's lineup: the Onyx Black Beauty Roller.“ In: *Women's Wear Daily*
(=<https://wwd.com/beauty-industry-news/beauty-features/madonna-mdna-wants-you-to-feel-tight-lifted-and-snatched-1202845109/>, Abruf am 04.11.2022).
- Selleck, Emily. „Madonna, 62, Uses Freaky Filter To Alter Her Face On Instagram, Giving Massive Lips & Wild Eyes: Watch.“ In: *Hollywood Life*
(=<https://hollywoodlife.com/2021/02/24/madonna-face-filter-lips-video/>, Abruf: 04.11.2022).
- „W-Magazine“. <https://www.wmagazine.com/>. Abruf am 04.11.2022.

Wolfe, Rachel. „Madonna Criticizes Instagram for Removing Photos. Pop-music pioneer says her post was censored because part of her nipple was showing.“

In: *The Wall Street Journal*

(=<https://www.wsj.com/articles/madonna-criticizes-instagram-for-removing-photos-11637941078>, Abruf am 04.11.2022).