



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

ZIGGY STARDUST

Kunstfigur. Superstar. Musikermythos.

Verfasserin

Manuela Wurm

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

a 0302680

Studienrichtung lt. Studienblatt:

A 317

Betreuerin:

a.O. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

INHALTESVERZEICHNIS

1. DER AUFSTIEG DES GLAM-ROCK	3
2. HINTERGRÜNDE UND RAHMENBEDINGUNGEN	8
2.1. THE „ME-DECADE“: DAS ZEITALTER DES NARZISSMUS	8
2.2. NEUE SENSIBILITÄTEN UND STRÖMUNGEN	11
2.2.1. CAMP	12
2.2.2. FEMINISMUS UND HOMOSEXUELLEN-BEWEGUNG	15
3. THE RISE OF ZIGGY STARDUST	18
3.1. ENTWICKLUNG UND KONZEPTION EINER KUNSTFIGUR	18
3.2. VORBILDER UND WEGBEREITER	25
3.2.1. ANDY WARHOL	29
3.2.2. ELVIS PRESLEY	32
4. AUTHENTIZITÄTS- UND IDENTITÄTSKONZEPT	36
4.1. POSTMODERNE UND PLURALITÄT	36
4.2. DIE PLURALISIERTE KUNSTFIGUR ZIGGY STARDUST	37
4.3. DAS SPIEL MIT DER METAMORPHOSE	40
4.4. EIN NEUER AUTHENTIZITÄTSBEGRIFF	42
4.4.1. AUTHENTIZITÄT UND ROCKKULTUR	42
4.4.2. ROMANTISCHE VS. MODERNISTISCHE AUTHENTIZITÄT	44
4.4.3. ZIGGY STARDUST IM ZEICHEN DES MODERNISMUS	47
5. KÖRPERBILDER	51
5.1. DER POPKÖRPER	51
5.2. DER GESCHLECHTSNEUTRALE KÖRPER	53
5.2.1. DAS ANDROGYNE MUSIKERIMAGE	53
5.2.2. DEFINITION: ANDROGYNIE	57
5.2.3. ZIGGY STARDUST, DER ANDROGYN	59
5.3. DER (GEGEN)GESCHLECHTLICHE KÖRPER	62
5.3.1. TRANSVESTISMUS UND CROSSDRESSING	62
5.3.2. TRAVESTIE UND PARODIE	64
5.3.3. ZIGGY STARDUST, DER TRANSVESTIT	67
5.4. DER ÄSTHETISIERTE KÖRPER	73
5.4.1. ZIGGY STARDUST, DER POSTMODERNE DANDY	73
5.4.2. EXKURS: DAS KÜNSTLICHE PARADIES	77
5.4.3. DER KURZFILM <i>THE IMAGE</i>	81
6. STARKULT UND MYTHENBILDUNG	83
6.1. STARSYSTEM ROCKMUSIK	83
6.2. ZUR THEORIE DES STARS	85
6.3. ZIGGY STARDUST, DER SUPERSTAR	86
6.4. DER MUSIKERMYTHOS	89
6.4.1. MYTHOS UND MYTHENTHEORIE	89
6.4.2. DER MYTHOS VOM LEIDENDEN GENIE	91
6.4.3. ZIGGYMANIA: SKIZZIERUNG EINES HEILIGENKULTS	96
6.4.4. ZIGGY STARDUST, DER MYTHOS	101

ANHANG

ZUSAMMENFASSUNG	I
LITERATURVERZEICHNIS	III
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	X
LEBENS LAUF	XI

1. DER AUFSTIEG DES GLAM-ROCK

In der Geschichte der Populärmusik ist der Glam-Rock ein sehr kurzes, beinahe vergessenes Kapitel. Seinen Anfang nahm das Genre mit Beginn der siebziger Jahre, einer neuen Dekade, die von einem Verlangen nach Veränderung und einem Bedürfnis nach Innovation geprägt war. Die Ideen der 68er-Gegenkultur waren zu diesem Zeitpunkt bereits einem kommerziellen Ausverkauf zum Opfer gefallen und nichts mehr als sinnentleerte Parolen. Als binnen eines Jahres noch drei zentrale Figuren der Hippie-Ära verstarben – Jimi Hendrix an einem tödlichen Cocktail aus Alkohol und Schlaftabletten, Janis Joplin und Jim Morrison an einer Überdosis Heroin – sehnten sich Musikschafter, Musikkonsumenten und Medien gleichermaßen nach neuen Perspektiven und Leitbildern. Mit dem Glam-Rock war ein Genre geboren, das das Lebensgefühl einer zukunftsweisenden Dekade widerspiegelte und ein Selbstverständnis zu Tage förderte, welches sich in künstlicher Exzentrizität und besessener Selbstinszenierung äußerte. Das Genre „Glam-Rock“ meinte keine bestimmte Musikrichtung. Die musikalische Bandbreite dessen, was als Glam-Rock klassifiziert wurde, reichte von anspruchsvollem Rock, wie ihn Roxy Music, Lou Reed oder David Bowie produzierten, über den klassischen Hard-Rock von Kiss bis hin zu simpel gestricktem Pop von Gary Glitter und Suzie Quatro. Das Gemeinschaft stiftende Element des Genres bezog sich auf die Optik und das Auftreten seiner Akteure: Buntschillerndes Make-Up, extravagante Kostüme, bi- bzw. homosexuelle Posen und Geschlechterbeugung gehörten zum guten Ton. Ausgehend von Großbritannien, wo das Genre eine wahre Blütezeit durchlebte, machten sich die Protagonisten des Glam-Rock auf, ihre Botschaft von Glitzer und Glamour öffentlichkeitswirksam zu verbreiten. Interpreten wie T.Rex, Slade, David Bowie und Roxy Music erzielten große Erfolge und haben bis heute unbestrittenen Kultstatus. Auch über die USA brach eine Welle der affektierten Bühnenpersönlichkeiten und überzogenen Selbstdarsteller herein, die sich in verschiedensten Ausformungen zeigte. Alice Cooper, Lou Reed, Iggy Pop, New York Dolls und Kiss – sie waren die amerikanische Antwort auf die Glam-Rock-Revolution.¹ Es handelte sich um eine Revolution, die von einer kalkulierten theatralen Ebene ausging und völlig neue Maßstäbe in Sachen Inszenierung und Performance setzte. Beim Glam-Rock

¹ In den USA war und ist bevorzugt vom Genre des „Glitter-Rock“ die Rede, aus Gründen der Einheitlichkeit findet sich in vorliegender Arbeit jedoch ausschließlich die Bezeichnung „Glam-Rock“.

drehte sich alles um Trugbilder und Illusionen, er war ein Fertigprodukt, das sich dem Künstlichen und der Trash-Ästhetik² verschrieben hatte. Der Schein bestimmte das Sein: Es galt, einen Star zu mimen bevor man überhaupt als ein solcher angesehen wurde. Die Glam-Rocker inszenierten sich zu gefeierten Stars, badeten in Ruhm und statuierten eine Antithese zu den Helden der Hippiezeit. In ekstatischer Selbstverherrlichung zelebrierten sie das Oberflächliche, den Kitsch und die Verschwendung fernab jeglicher sozialen Realität. Im Gegensatz zur Hippiegeneration propagierten die Protagonisten des Glam-Rock keine offensive politische Umwälzung. Betrachtet man es von einer Außenperspektive könnte man gar meinen, es handle sich um ein gänzlich unpolitisches Genre. Kratzt man aber an der glanzvollen Fassade, findet sich im Glam-Rock ein bedeutendes Maß subversiver Gesellschaftskritik: Die Infragestellung des Männlichen, das Aufheben festgefahrener Geschlechterzuschreibungen, das Loslösen von streng heterosexuellen Denkmustern – das alles waren Momente eines gesellschaftspolitischen Aufbegehrens, die der Glam-Rock mit sich brachte. Ein hintergründiger, sexueller Widerstand, der unter dem Deckmantel unbedarfter, massentauglicher Populärmusik in die Welt hinaus getragen wurde.

Das neue Genre war durch ein radikales Modell sexueller Identität gekennzeichnet, eine „*geschlechtsneutrale Utopie*“³ bestimmte den Zeitgeist. Der Glam-Rock war ein Blitzkrieg gegen die überbetonte Heterosexualität der Woodstock-Generation und trug wesentlich zu einer Homosexualisierung der Populärkultur bei. „*In krassem Gegensatz zum Punk war der eigentliche Schock des Glitter der Schock des Femininen*“, schreibt der Filmemacher Todd Haynes, der dem Glam-Rock-Genre mit seinem Film *Velvet Goldmine* würdigen Tribut zollte: „*Vom Bowie’schen Schick des Ausgemergelten bis hin zu Iggy’s Hardcore-Masochismus hat der Glam-Rock die traditionelle Männlichkeit des Rock mit einer grellen unnatürlichen Weiblichkeit unterwandert.*“⁴

Immer wieder war und ist der Glam-Rock mit dem Vorwurf der Oberflächlichkeit konfrontiert, was sich in einer weit verbreiteten Geringschätzung manifestiert. Das politische Potential des Glam-Rock blieb vielen Musikjournalisten und Poptheoretikern bislang leider verborgen. Selbst die akademische Kulturkritik ignorierte den Glam-Rock weitestgehend und warf ihm fehlendes sozialkritisches Potential und ein geringes Maß an Seriosität vor, ohne sich wirklich mit der

² HOSKINS, Barney: *Glam Rock. Bowie, Bolan und die Glitter-Rock-Revolution*. St. Andrä-Wördern: Hannibal, 1999. S. 19.

³ Vgl. ebd., S.38.

⁴ HAYNES, Todd: „Vorwort“ – In: HOSKINS, Barney: *Glam Rock. Bowie, Bolan und die Glitter-Rock-Revolution*. St. Andrä-Wördern: Hannibal, 1999. S. 11.

Materie auseinander gesetzt zu haben. Zur Illustration eines außerordentlich kenntnisarmen Falls möchte ich das Beispiel eines deutschen Kulturwissenschaftlers anführen: Peter Spengler, der unter dem Titel *„Rockmusik und Jugend“*⁵ die Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter untersuchte, fällt in dem kurzen Abschnitt, in dem er sich überhaupt dem Thema Glam-Rock annahm, ein vernichtendes Urteil:

In der Rockmusik begann man nach der Zeit der politischen Revolte die Show-Elemente übermäßig zu betonen und stellte übertriebene akustische und optische Effekte in oft gigantischer Weise in den Vordergrund. Die Musik wurde dabei zusehens (sic!) nichtssagender. (...) Den eigentlichen Leerlauf des Rock, seine abgenutzten Muster, versuchte man durch Show-Business, Glamour, Transvestitenallüren, Schocktexte oder Bühnenrituale zu übertünchen und somit Rock wieder attraktiv zu machen.⁶

Spengler ließ außer Acht, dass der Glamour, die Transvestitenallüren und die Bühnenrituale die Quintessenz des Genres darstellten und den Glam-Rock zu dem machten, was er war: Ein Aufbruch in ein neues populärgeschichtliches Zeitalter, das aus vielen Gründen, die in Folge noch ausführlich angeführt werden, gerade für die adoleszente Identitätsbildung im Kontext der Rockmusikkultur relevant sein sollte. Sein Postulat, die akustischen und optischen Effekte dienten lediglich zur Vertuschung belangloser Musik, zeugt von wenig Verständnis. Spenglers äußert unsachlicher Tonfall driftet zunehmend ins Doktrinäre ab, wenn er formuliert:

Selbstgefällige und übersättigte Superstars setzten sich ins Steuerexil ab, und verwechselten Rock mit Theatereffekten und Showeinlagen, oder sie entwarfen in teuren eigene Studios realitätsfremde Musik. So hielten schließlich nur noch die früh Verstorbenen (z.B. Brian Jones, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin u.a.) den Mythos des ehrlichen, authentischen und aufbegehrenden Rock aufrecht.⁷

Dabei handelt es sich lediglich um eine exemplarische Anführung, wie geringschätzig mit dem Genre Glam-Rock umgegangen und wie abfällig darüber geurteilt wurde. Die Anzahl repräsentativer, hochwertiger Abhandlungen, die sich mit der Bedeutung des Glam-Rock auseinander setzen und seine Wichtigkeit aufzeigen, ist verschwindend gering.⁸ Einer, der das Genres und seine historischen Leistungen anerkennt ist Ian Chambers:

⁵ SPENGLER, Peter: *Rockmusik und Jugend. Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter*. Frankfurt am Main: Extrabuch, 1985.

⁶ Ebd., S. 53.

⁷ Ebd.

⁸ An dieser Stelle sei Barney Hoskins *Glam Rock. Bowie, Bolan und die Glitter-Rock-Revolution* empfohlen, das einen umfassenden Überblick zur Glam-Rock-Ära bietet, sowie Philip Auslanders *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*, ein Buch, das einen akademischen Zugang zum Thema aufzeigt.

Bowie, Reed and the android image of Brian Eno of Roxy Music, represented lives and habits out beyond the pale of common imagination, they were 'extra-terrestrial' in more sense than one. Embracing the ambiguities of the hermaphrodite, the transvestite, the bi-sexual and the homosexual, they appeared as 'forbidden heroes' whose 'walk on the wild side' (Reed) confronted pop's normal gallery with the subversive suggestions of an unstable male sexuality. Although already hinted at in Jagger's stage performance and the more relaxed, softer, male style of the hippies, it was Bowie and Reed who refined and concentrated this possibility to a sharp and shocking degree [...]. It confronted male youth cultures with what to it was most disturbing: the shifting, sliding, but material, signs (it was there in the music, the clothes, the body) of an uncertain 'maleness' – the androgynous humanoids who 'fell to earth' [...]. The stability of a time-honored sexual security was threatened by an ambiguous future.⁹

Der Glam-Rock prägte ein neues Musikerimage, das eine Erosion festgefahrener Geschlechterrollen nach sich zog. Die Glam-Rocker popularisierten transvestische Praktiken, die sie der schwulen Subkultur entlehnten. Sie machten die Strategien des Crossdressing einer breiten Öffentlichkeit zugänglich und erhoben das Androgyne zum Leitbild einer neuen Musikergeneration. Die Tendenz zum Androgynen war nicht neu: Schon die Hippiekultur war von einem feminisierten Männlichkeitsbild geprägt, das eine Antithese zur aggressiven Maskulinität der Vietnam-Krieg-Befürworter darstellte. Das Androgyne galt, im Sinne einer Gleichstellung der Geschlechter, als natürlicher Seinszustand. Lange Haare wurden als Zeichen der Rebellion gegen die Elterngeneration getragen. Trotz Unisex-Kleidung, wallender Mähne und Schmuck - die Männer der Hippie-Generation verkörperten eine rein heterosexuelle Männlichkeit. Der Glam-Rock brachte diese vorherrschende heterosexuelle Hegemonie, das heißt die Vorstellung, dass die Ordnung der Geschlechter einer heterosexuellen Normierung unterworfen ist, ins Wanken: Sein androgynes Leitbild transportierte sexuell ambivalente, mitunter auch dezidiert homosexuelle Anspielungen. In verschiedenster Intensität spielten die Glam-Rocker mit femininen Attributen.

Musik spielte in der Gegenkultur der Sechziger eine wichtige Rolle: Sie transportierte nicht nur politische und sozialkritische Inhalte, ihr wurde auch eine Gemeinschaft stiftende Rolle zuteil. Die auf der Bühne agierenden Musiker unterschieden sich optisch kaum von ihren Fans. Das Diktum gegenkultureller Theaterformen, die Trennlinie zwischen Kunst und Leben, Bühne und Publikum, Abbild und Wirklichkeit möglichst durchlässig zu halten, wurde auf die Rockmusik-Performance ausgeweitet. Das Hauptaugenmerk bei Konzerten galt Schlichtheit und Spontaneität, einzig visuelles Element waren die vor allem im Psychedelic-

⁹ CHAMBERS, Ian: *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*. Houndmills, London: Macmillan. 1985. S.133 zit. nach BLOSS, Monika: „Geschlecht als musikkulturelle Performance?“ - In: FRAGNER, Stefan u.a.[Hrsg.]: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Regensburg: ConBrio, 1998. S. 189–203, hier S. 194.

Rock essentiellen Licht- und Lasershows. Die Musiker auf der Bühne agierten, oft unter Einfluss psychedelischer Drogen, äußerst introvertiert, ganz im Gegensatz zu den nachfolgenden Protagonisten des Glam-Rock, deren Extrovertiertheit und Exzentrik unabdingbar für ihr Auftreten waren. Das extrovertierte Auftreten der Glam-Rocker, das von sexuell uneindeutigen Posen begleitet war, führte zu einem neuen Authentizitätsempfinden.

Der Glam-Rock positionierte sich – entgegen einer oberflächlichen Betrachtungsweise, die ihn als reines Massenprodukt erachtet – ganz bewusst in einem Spannungsfeld aus Kunst und Kommerz. Er war, um es in Van M. Cagles Worten zu sagen, „*die kommerzielle Übersetzung subkultureller Perspektiven*.“¹⁰ Künstler wie David Bowie, Lou Reed und Brian Eno schafften es, Fans aus beiden Lagern – jene, die sich am Massenmarkt orientierten sowie jene, die sich in subkulturellen Szenen bewegten – gleichermaßen zu begeistern. Glam-Rocker wie David Bowie und Roxy Music passten nicht in das Konzept der Marketingfachleute und waren sowohl für den Bereich Pop als auch für den Bereich Rock große Erfolge. Bevor auf Ziggy Stardust, einen der Hauptvertreter des Glam-Rock, eingegangen wird, gilt es, einige für den damaligen Zeitgeist wesentliche Ideen und Strömungen aufzuzeigen.

¹⁰ CAGLE, Van. M.: *Reconstructing Pop/Subculture. Art, Rock and Andy Warhol*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1995. S. 126.

2. HINTERGRÜNDE UND RAHMENBEDINGUNGEN

2.1. THE „ME-DECADE“: DAS ZEITALTER DES NARZISSMUS

Der Journalist Tom Wolfe warf im Jahre 1976 einen Blick zurück auf die erste Hälfte der Dekade und publizierte im New York Magazine einen Essay mit dem Titel „*The »Me« Decade and the Third Great Awakening*“¹¹. Im Schreibstil der damals populären „New Journalism“-Bewegung, gespickt mit elaborierten Dialogen und bizarren Beschreibungen, machte sich der Autor daran, den Zeitgeist, den Lebensstil und die Ideologien der amerikanischen Gesellschaft der Siebziger unter die Lupe zu nehmen. Bereits in der Headline phantasierte Wolfe vom neuen alchemistischen Traum einer formbaren Individualität: „... *The new alchemical dream is: changing one's personality – remaking, remodeling, elevating, and polishing one's very self ... and observing, studying, and doting on it. (Me!)...*“ Der Autor beschrieb einen erweiterten Identitätsbegriff und eine Rückbesinnung auf das eigene Ich, wie sie exemplarisch für die siebziger Jahre war. Eine Konzentration auf das Individuum und seine Bedürfnisse verdrängte die Politisierung von Gemeinschaft, wie sie in den Sechzigern vorgeherrscht hatte. Die Sechziger, so konstatierte der Soziologe und Kulturwissenschaftler Peter Clecak, waren das Mittelstück zwischen den sterilen, konformistischen Fünfzigern und den egozentrischen, einsamen Siebzigern.¹² Die Träume der politischen Aktion und des sozialen Wandels der Sechziger begannen Anfang der Siebziger mehr und mehr zu verblassen. Die politische Linke hatte es verabsäumt, sich Fragen des persönlichen und kulturellen Lebens anzunehmen. Der renommierte Soziologe und Gesellschaftstheoretiker Daniel Bell zeichnete 1976 folgendes düstere Bild:

In den siebziger Jahren –uns hält die Dekadeneinteilung gefangen- hat sich der kulturelle Radikalismus erschöpft. In der Malerei finden wir die Rückkehr zu Figuren und Darstellung, in der Plastik die Beschäftigung mit Technologie, Materialien, oder eine »begrifflichen Aussage« auf dem Weg der Kommunikation. Das Theater ist verbraucht, der Roman, noch stärker nach innen gekehrt, beschäftigt sich vorwiegend mit Wahnsinn und Technologie, wie das beispielhafte Pynchons »Gravity's Rainbow« zeigt. Um mit Stephen Marcus zu sprechen, herrscht für die Kulturmasse nun »Pornotopia«, das ermüdende Schwelgen in Pornographie und verquerem Sex.

¹¹ Vgl. WOLFE, Tom : „The 'Me' Decade and the Third Great Awakening“ – In: *New York Magazine* (1976).
URL: <http://nymag.com/news/features/45938/> [03.01.2010]

¹² Vgl. CLECAK, Peter: *America's Quest for the Ideal Self. Dissent and Fulfillment in the 60s and 70s*. New York: Oxford University Press, 1983. S. 4.

Bedeutet dies nicht nur das Ende eines Jahrzehnts, sondern gar das Ende eines Kulturstils?¹³

Die Sechziger waren durch einen Kampf gegen Militarismus, Sexismus und Rassismus gekennzeichnet, angetrieben von einer politischen und gemeinschaftlichen Aktion. Mit den Siebzigern folgte eine apolitische Dekade, ein wenig reaktionäres Jahrzehnt, das eine intensive Beschäftigung mit dem eigenen Selbst mit sich brachte. Ein zentrales kulturelles Thema prägte die Siebziger: das Streben nach persönlicher Erfüllung und nach einem freien, unverfälschtem und befriedigtem Selbst. Die Suche nach diesem Ideal bestimmte fortan den Geist der Zeit: Der Wunsch nach sozialer und politischer Gleichberechtigung wich dem Streben nach individuellem Wohlbefinden. Die USA fanden sich in einem Jahrzehnt wieder, das von persönlichem Egoismus geleitet war. Viele Autoren und Theoretiker nahmen sich diesem Phänomen an, was Schlagwörter wie „*Me Decade*“ (Tom Wolfe), „*narcissism*“ (Christopher Lasch) und „*Quest for the Ideal Self*“ (Peter Clecak) augenscheinlich unter Beweis stellten.

Ausschlaggebend für den gesellschaftlichen Richtungswechsel in den USA waren ökonomische und wirtschaftliche Veränderungen. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs erlebten die Vereinigten Staaten einen kontinuierlichen Wirtschaftsaufschwung, der Anfang der 1970er stagnierte. Die massiven Kosten des Vietnamkriegs und das Ölembargo der OPEC führten zu einer hohen Staatsverschuldung der USA.¹⁴ Die steigende Inflationsrate, die Gefahr einer nuklearen Vernichtung und die Angst vor einem Versiegen der Rohstoffquellen waren wesentliche Faktoren, die einen Wertewandel mit sich brachten. Die ökonomischen Probleme des Einzelnen rückten in den Vordergrund, die alltäglichen Sorgen waren von Gedanken an eine drohende Katastrophe bestimmt. Die Menschen befassten sich „*mit Taktiken zum persönlichen Überleben, mit Maßnahmen (sic!) zur Verlängerung des eigenen Daseins oder Programmen, die Gesundheit und Seelenfrieden garantieren sollten*“.¹⁵ Christopher Lasch sprach in *The Culture Of Narcissism*, einem der bedeutendsten Werke der amerikanischen Sozialkritik über die Siebziger, von „*narzisstischen Überlebensstrategien*“, die durch Angst, Depression und dem Gefühl innerer Leere hervorgerufen wurden. Eine neue therapeutische Sensibilität führte zu einer Popularisierung psychiatrischer Denkweisen. Gesellschaftliche Fragestellungen

¹³ BELL, Daniel: *Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1991. S. 174.

¹⁴ Vgl. BERG, Tomothy: „1970s. The Me Decade“. – In: PENDERGAST, Sara; PENDERGAST, Tom [Hrsg.]: *Bowling, Beatniks and Bell-Bottoms: Pop Culture of 20th Century America*. Michigan: Farmington Hills, 2002. S. 947.

¹⁵ LASCH, Christopher: *Das Zeitalter des Narzissmus*. München: Bertelsmann, 1982. S. 20.

wurden so unweigerlich zu persönlichen, da in der Psychologie das Individuum im Vordergrund steht. Das „Leben in Übereinstimmung mit seinen Gefühlen“ wird zum Programm erhoben:

Das zeitgenössische Klima ist eben nicht religiös, sondern therapeutisch. Heute sehnen die Menschen sich nicht nach Erlösung, geschweige denn nach der Wiederherstellung eines Goldenen Zeitalters, sondern nach dem Empfinden, der momentanen Illusion von persönlichem Wohlbefinden, von Gesundheit und seelischer Geborgenheit.¹⁶

Der Narzissmus gilt in den Siebzigern als zentrale Metapher der amerikanischen Kulturszene, einer fragmentierten Kultur, die mit einer separierten Gesellschaft einherging. Clecak plädiert dafür, die übersteigerte Selbstliebe stets im Kontext sozioökonomischer und kultureller Umstände zu lesen: eine fließende, ineinander verschmelzende Kultur, die sich durch Individualismus, Überfluss und Pluralismus kennzeichnet.¹⁷ Die Suche nach dem Ideal des erfüllten Selbst erforderte das Entdecken und Ausschöpfen einer breiten Palette an Möglichkeiten, sowohl im Alleingang als auch im Kollektiv.¹⁸ Der ausgeprägte Gemeinschaftssinn der Amerikaner wurde nicht beiseite gelegt und durch die individuelle Freiheit ersetzt. Die Suche galt vielmehr als Voraussetzung für die Ausübung gemeinschaftlicher Werte. Sie negierten aber trotz allem die Kehrseite des kollektiven Lebens: Konformität, unkontrollierte Autorität und den Mangel an Vielfalt.

In seinen vielfältigen Ausformungen und der hervorstechenden Andersartigkeit seiner Protagonisten, war der Glam-Rock prädestiniert dafür, als erstes Musikgenre nach dem Ableben der konformistischen Hippiekultur in Erscheinung zu treten. Auch der Narzissmus, wie ihn die amerikanische Kulturkritik beschreibt, war wegweisend in der offen zur Schau getragenen Selbstliebe der Musiker, die regelrecht an Selbstbesessenheit grenzte. Dies galt nicht nur für die US-amerikanischen Protagonisten des Glam-Rock, sondern genauso für jene auf den Britischen Inseln. Die seit jeher vorherrschende historische Verbindung zwischen der amerikanischen und der britischen Kultur, nicht zuletzt wegen der gemeinsamen Sprache, äußert sich auch in der Popmusikultur. Schon die Fünfziger standen im Zeichen einer kulturellen Transaktion: Als Anfang der Fünfziger eine Welle des Rock'n'Roll von Amerika nach Großbritannien schwappte, hatte dies einen starken Effekt auf die britische Jugendkultur. Amerikanische Stars wie Elvis Presley, Buddy Holly oder Jerry Lee Lewis

¹⁶ LASCH, S. 24.

¹⁷ Vgl. CLECAK, S. 260.

¹⁸ Ebd., S. 5.

eroberten den britischen Musikmarkt und verkauften Millionen von Platten.¹⁹ Die Sechziger zeigten, dass der transatlantische Kulturtransfer auch im umgekehrten Fall funktionierte: Die Beatles sorgten in den USA für eine Massenhysterie, die als *British Invasion* in die Geschichte der Populärmusik einging. Auch die Siebziger standen im Zeichen eines britisch-amerikanischen Kulturaustausches. Der Glam-Rock, wie er sich in Großbritannien manifestierte, war von einer US-amerikanischen Fremdbestäubung gekennzeichnet. Am Augenscheinlichsten trat dies bei David Bowie zu Tage – er beschäftigte sich intensiv mit der amerikanischen Kunst- und Musikszene, verehrte Andy Warhol, Stanley Kubrick und William S. Burroughs und zitierte deren Ideen ganz unverblümt in seinem eigenen kreativen Schaffen. Bowie war einer der wenigen britischen Vertreter des Glam-Rock, die in den USA zu einem gefeierten Star avancierten. Mitverantwortlich dafür dürfte seine enge Verbindung zur amerikanischen Kultur und die damit verbundenen Geistesströmungen und Sensibilitäten sein, die in Folge näher ausgeführt werden.

2.2. NEUE SENSIBILITÄTEN UND STRÖMUNGEN

Jede Dekade hat ihre Besonderheiten und steht immer im Zusammenhang mit den kulturellen Strömungen und vorherrschenden Sensibilitäten früherer Jahrzehnte. So sind die Siebziger als Resultat der Sechziger zu lesen.

Daniel Bell beschrieb in seinem oft zitierten Aufsatz *Kulturelle Widersprüche im Kapitalismus* aus dem Jahre 1970 die Kultur als „*Erschließlerin neuer Dimensionen*“²⁰ und meinte, sie hätte eine Aufgabe, die in der Geschichte ohne Vorbild wäre: „*die erklärte unablässige Suche nach neuen Empfindungen, nach neuer »Sensibilität«*“.²¹ Einzigartig hierbei ist die Befreiung der Kunst, „*die losgelöst von allen Stilbindungen in alle Arten von Erfahrungen und Empfindungen verstoßen (sic!) kann*“.²²

Neben einem Niederreißen der Schranken zwischen Kunst und Leben und den Experimenten mit Drogen und psychedelischen Erfahrungen, war die Sensibilität der Sechziger von einer Beschäftigung mit Gewalt und Grausamkeit geprägt. Das „sexuell Perverse“ hielt Einzug in das kulturelle Leben. In Filmen wie in Andy

¹⁹ Vgl. CHRISTOPHER, David: *British Culture*. London/New York: Routledge, 1999. S. 135.

²⁰ BELL, Daniel: „Kulturelle Widersprüche im Kapitalismus“. – In: BELL, Daniel; KRISTOL, Irving [Hrsg.]: *Kapitalismus heute*. Frankfurt/New York: Herder & Herder, 1974. S. 37.

²¹ BELL S. 38.

²² Ebd.

Warhols *The Chelsea Girls* oder Vilgot Sjömans *I Am Curious (Yellow)* fanden sich verstärkt Themen wie Homosexualität, Transvestismus, Sodomie und Oralverkehr.²³ Die zunehmende Homosexualisierung erachtete Bell als „eine Flucht vor heterosexuellem Leben“ und als eventuelle „Reaktion auf die Freisetzung aggressiver weiblicher Sexualität, die gegen Ende des Jahrzehnts immer deutlicher zum Vorschein“ kam.²⁴

Ein weiteres wesentliches Phänomen, das zu einem Entstehen neuer Sensibilitäten führte, war das Loslösen des Lebensstils von der Bindung an eine Gesellschaftsschicht, vor allem im Hinblick auf Globalgrößen wie Arbeiterklasse, Mittel- und Oberschicht. Bell meinte hierzu:

Die Frage, wer Drogen nimmt, bei Orgien und Partnertausch mitmacht, sich als Homosexueller offen zu erkennen gibt, Obszönität als politisches Stilmittel verwendet und gerne »happenings« und Untergrundfilme sieht, steht in keinem offenbaren Zusammenhang mehr mit den »Standardvariablen« der soziologischen Betrachtungsweise. Alter und Bildungsgrad sind da möglicherweise schon zutreffendere Unterscheidungsmerkmale; aber mit dem wachsenden Bildungsstand breiter Massen ist auch die Bildung allein kein ausreichender Indikator voraussichtlicher Handlungsweisen mehr.²⁵

Die aufblühende Massenkultur brachte eine strikte Trennung mit sich: die Frage nach dem „in“ und „out“. „In“ meinte, dass man dem Massengeschmack in Modefragen ein gutes Stück voraus war, oder ganz paradox, die Vergnügungen der gemeinen Masse gar bevorzugte, wenn es nur die großtuerische Mittelklasse verabscheute: „die *New York Daily News*, aktionsgeladene zweitklassige Kino-Thriller, die beliebten riesigen Jazz-Schuppen zum Tanzen.“²⁶ Später folgte die Kategorisierung in „camp“ und „nicht-camp“ und Kulturkritik wurde zunehmend zu einem Spiel der Kategorien und Zuweisungen.

Die neue Sensibilität mit ihrer Betonung psychedelischer Erlebnisse, sexueller Freiheit, apokalyptischer Stimmungen usw. hält sich für eine Gegnerin »bürgerlicher« Kultur. In Wirklichkeit jedoch ist die bürgerliche Kultur längst verschwunden.²⁷

2.2.1. CAMP

„Camp“ bezeichnet eine gewisse Geschmackskultur bzw. eine „*Erlebnisweise, die einem bestimmten Geschmack zugrunde liegt und ihn erzeugt.*“²⁸ Kleine Cliques

²³ BELL, Daniel: *Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt/Main, New York: Campus, 1991. S. 150

²⁴ Ebd.

²⁵ BELL, Daniel: „Kulturelle Widersprüche im Kapitalismus“. – In: BELL, Daniel; KRISTOL, Irving [Hrsg.]: *Kapitalismus heute*. Frankfurt/New York: Herder & Herder, 1974. S. 41.

²⁶ BELL, S. 49.

²⁷ BELL, Daniel: „Kulturelle Widersprüche im Kapitalismus“. – In: BELL, Daniel; KRISTOL, Irving [Hrsg.]: *Kapitalismus heute*. Frankfurt/New York: Herder & Herder, 1974. S. 67.

und Gruppierungen bilden den Ausgangspunkt neuer Sensibilitäten und mit ihnen einhergehender Verhaltensweisen, getrieben von der Suche nach neuen ästhetischen Erfahrungen. Auch der Begriff „Camp“ beschreibt eine bestimmte Art des Ästhetizismus: *„Camp ist eine Art unter anderen, die Welt als ein ästhetisches Phänomen zu betrachten. Nicht um Schönheit geht es dabei, sondern um den Grad der Kunstmäßigkeit, der Stilisierung.“*²⁹ Susan Sontag statuiert, dass ein Übermaß an Stilisierung, wie es bei Camp der Fall ist, einen vernachlässigten Inhalt mit sich zieht. Aus diesem Grund ist die *„Erlebnisweise des Camp unengagiert, entpolitisiert – oder zumindest unpolitisch.“*³⁰ Der Begriff ist äußerst vielseitig anwendbar, so gibt es *„Filme, Kleider, Möbel, Schlager, Romane und Gebäude, die ‘campy’ sind.“*³¹ Die Verwendung zeigt schon, dass „camp“ zumeist als Adjektiv gebraucht wird, es findet aber auch als Verb (aus dem Französischen „se camper“, was im übertragenen Sinne soviel bedeutet wie „sich in Szene setzen“, „posieren“) oder Nomen Verwendung. Die Aktivität, die „Camp“ produziert, bezieht sich dabei auf zwei Ebenen: Einerseits auf jene des Produzenten, andererseits auf jene des Rezipienten, wobei hervorgehoben werden muss, dass nicht immer eine klare Trennlinie zwischen diesen beiden Kategorien gezogen werden kann.

A performer might produce camp as an aesthetic strategy (...) At the same time a spectator creates a camp effect in reading texts as camp whether those texts intentionally produce camp or not (...) And, as the examples of recycled camp informed by camp spectatorship demonstrate, camp blurs the line between the seemingly distinct categories of production and reception.³²

In ihrem Aufsatz nennt Sontag zahlreiche Beispiele, von Viscontis Inszenierung von Oscar Wildes *Salome* bis hin zu Frauenkleidern aus den zwanziger Jahren.³³ Obwohl es sich bei „Camp“ um eine Variante des Intellektualismus handelt, bezieht sich das ästhetische Erlebnis nicht notwendigerweise auf Hochkultur: *„Viele Beispiele für Camp sind Dinge, die, von einem ‘seriösen’ Standpunkt aus betrachtet, entweder minderwertige Kunst oder Kitsch sind.“*³⁴ Der „Camp“-Geschmack ist dabei kein stabiles Phänomen, sondern einem andauernden Wandel unterzogen.

²⁸ SONTAG, Susan: „Anmerkungen zu ‘Camp’“. – In: SONTAG, Susan: *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. S.323.

²⁹ Ebd., S. 324.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² ROBERTSON, Pamela: „What Makes the Feminist Camp?“ – In: CLETO, Fabio [Hrsg.]: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. S. 266-282, hier S. 278.

³³ SONTAG, S. 325.

³⁴ Ebd.

Im Punkt 9 ihrer lose aneinander gereihten Bemerkungen bezeichnete Sontag den Androgyn als eines der großen Leitbilder der Camp-Sehweise und zieht unter anderem „die geisterhafte, androgyne Leere hinter der vollkommenen Schönheit der Garbo“ als Musterbeispiel heran. Außerdem verweist die Autorin auf eine Parallele zum Dandytum indem sie meint: „Camp ist der moderne Dandyismus. Camp ist die Antwort auf das Problem: Wie kann man im Zeitalter der Massenkultur Dandy sein?“³⁵

Einer der ersten Dandys der Massenkultur ist unbestritten David Bowie. Viele seiner Posen in den Siebzigern waren „camp“, auch wenn dies vermutlich nicht aus einer bewussten Aktion resultierte. Dennoch war sich der junge Bowie der Bedeutung des Begriffs bewusst. Als ihn ein Journalist des britischen Fachblatts *Melody Maker* im Juli 1972 danach fragte, ob er sich selbst als „Camper“ bezeichnen würde, antwortete Bowie:

Camp – yes, I understand that camp thing. Since the departure of old-fashioned entertainers, the re-emergence of somebody who wants to be an entertainer has become a synonym for camp. I don't think I'm camper than any other person who felt more at home on stage than he did off stage.³⁶

Einen Monat später erläuterte er zum Thema:

I've always been camp since I was about seven. That's not a pose, really. I was outrageous then, only because my interests weren't centered around obvious seven-year-old interests, like cowboys and indians. My things were far more mysterious. I would pull moodies and say things like, 'I think I'm dying' and sit there for hours pretending I was dying. I'm a performer, you see. But people only think in terms of camp these days.³⁷

Was Bowie hier beschrieb und treffend erkannte, war der Zusammenhang zwischen „Camp“ und Theatralität bzw. Parodie. Mark Booth beschreibt diesen Konnex folgendermaßen: „Off-stage theatricality, though not synonymous with camp, is certainly a common manifestation of it: camp people use the exaggerated gestures of the theatre to draw attention to themselves (...)“³⁸.

„Camp“ betont die künstliche Natur der Selbstpräsentation: Eine Handlung, die „campy“ ist, ist übertrieben und überzeichnet. „Camp“ wird seit jeher, wie auch in Sontags *Notes on Camp* hervorgeht, mit der homosexuellen Subkultur assoziiert.

³⁵ Ebd., S. 337.

³⁶ MURRAY, Charles: „David at the Dorchester.“ – In: *NME Originals: Glam.* 1 (2004), S. 48.

³⁷ WATTS, Michael: „The Rise and Rise of Ziggy Stardust.“ – In: *NME Originals: Glam.* 1 (2004), S. 57.

³⁸ BOOTH, Mark: „Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp.“ – In: CLETO, Fabio [Hrsg.]: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject.* Michigan: The University of Michigan Press, 1999. S. 66-79, hier S. 71.

Jonathan Dollimore verweist aber darauf, dass das Phänomen „Camp“ nicht ausschließlich im Kontext von Homosexualität rezipiert werden darf: *„So it is misleading to say that camp is the gay sensibility; camp is an invasion and subversion of other sensibilities, and works via parody, pastiche, and exaggeration.“*³⁹ „Camp“ bedient sich Mitteln, die auch Judith Butler zur Infragestellung des kulturell konstruierten Geschlechts erkennt: Parodie und Übertreibung. Es handelt sich also um ein Phänomen, das sich der Trennung zwischen den beiden Kategorien „Mann“ und „Frau“ annimmt. Wie beim Crossdressing auch, wird die Geschlechterteilung nicht aufgelöst, sondern vielmehr unterstrichen. „Camp“ stilisiert die Frage des sozialen Geschlechts dabei zu einer Frage der Ästhetik.⁴⁰

2.2.2. FEMINISMUS UND HOMOSEXUELLEN-BEWEGUNG

Der Aufstieg des Glam-Rock geschah im Kontext zweier Bewegungen, die für den Zeitgeist der späten Sechziger bzw. Siebziger äußerst relevant waren: Feminismus und Homosexuellen-Bewegung. Die USA standen damals im Zeichen einer intensiven Debatte über Sexualität und deren Verschränkung mit der Sphäre des Politischen.

Von den USA ausgehend wurde der Begriff Feminismus weltweit zum Leitvokabel einer autonomen Frauenbewegung. Die so genannten *Women's Studies* hielten Einzug in die universitäre Forschung und der Feminismus wurde zu einem akademischen Diskursfeld. Beim akademischen Feminismus handelt es sich um ein interdisziplinäres Projekt. Von der Kulturtheorie über die Soziologie bis hin zur Film- und Literaturwissenschaft kämpften Frauenrechtlerinnen dafür, den Glauben an die Natürlichkeit einer gesellschaftlich festgelegten Geschlechterordnung in seinen Grundfesten zu erschüttern. Durch die Aufspaltung des Begriffes „Geschlecht“ in ein biologisches (*sex*) und ein soziales Geschlecht (*gender*) wurde es möglich, die Entstehung der Geschlechterrollen als Endprodukt eines historisch-kulturellen Prozesses anzusehen.⁴¹ Die Darstellung von Geschlechtszugehörigkeiten ist dabei schon immer Mechanismen unterworfen, die

³⁹ DOLLIMORE, Jonathan: „On the Gay Sensibility, or the Pervert's Revenge on Authenticity.“ – In: CLETO, Fabio [Hrsg.]: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. S. 221-236, hier S. 224/225.

⁴⁰ Ebd., S. 225.

⁴¹ SCHWARZKOPF, Michael: „PHALLUS klebt allus. Transsexualität, Transvestismus und die Konstruktion von Männlichkeit.“ – In: HEILMANN, Markus; WEGENBAUER, Thomas [Hrsg.]: *Im Bann der Zeichen: die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 105–124, hier S. 105.

ihre eigene Konstruiertheit verbergen: Der Darstellende greift im Falle der Geschlechtszugehörigkeit „auf das Repertoire männlicher und weiblicher Bilder, das eine Kultur bereit stellt und das gleichzeitig einem ständigen Transformationsprozeß (sic!) unterworfen ist“⁴² zurück.

Viele feministische Theoretikerinnen stützten sich in ihrer Theoriebildung auf Simone de Beauvoirs Kritik des „anderen Geschlechts“, in dem die Frau das „Andere“ des Mannes repräsentiert. Ihr Anders-Sein beruht dabei auf einer hierarchischen Unterordnung und Entwertung.⁴³ Dieses Modell des oppositionellen Anders-Seins wurde in der feministischen Theorie mit anderen Binarismen gleichgesetzt. Es wurde angenommen, dass sich das Weibliche zum Männlichen „wie die Natur zur Kultur, wie das Private zum Öffentlichen, der Körper zum Geist, das Schmutzige zum Reinen, oder das Passive zum Aktiven“ verhält.⁴⁴ Erklärtes Ziel des Feminismus war und ist es, diese binären Oppositionen zu dekonstruieren bzw. sich von binär organisierten Machtstrukturen zu lösen, da immer der eine Teil des Gegensatzpaares hierarchisch über dem anderen steht und stets als das Negative des ersten erscheint.

Auch der Glam-Rock forderte eine Infragestellung oppositionärer Binarismen und verfolgte Strategien zu deren Auflösung. Es wurde nicht nur an den Kategorien „Mann“ und „Frau“ gerüttelt, sondern auch an solchen wie „homosexuell“ und „heterosexuell“. Das Genre war ein Medium für sexuelle Ambivalenz, die Glam-Rocker liebäugelten mit bisexuellem Posing und gegengeschlechtlicher Kostümierung. Während die Anhängerinnen der Frauenbewegung eine als „typisch“ weiblich erachtete Kleidung häufig verweigerten, spielten die männlichen Protagonisten des Glam-Rock mit femininen Attributen, gerade so, als würden sie sich den abgelegten Codes und Symbolen annehmen. Da es sich aber, zumindest nach außen hin, um eine gänzlich unpolitische Ära der Musikgeschichte handelte, war das ein subversiv gesellschaftskritisches Statement unter dem Deckmantel der Arglosigkeit massentauglicher Populärmusik. Während andererseits politische Kämpfe über die Gleichberechtigung von Mann und Frau ausgefochten wurden, näherten sich die Vertreter des Glam-Rock-Genres, allen voran David Bowie, dem Thema Geschlechterdifferenz auf eine höchst unbefangene, leichtfüßige Weise. Sie thematisierten zwar ihre Optik, ihre Präsenz und ihre Posen, machten aber kein offen diskutiertes Politikum daraus.

⁴² Ebd., S. 106.

⁴³ ARMBUSTER, Heidi: Feministische Theorie und Ethnologie. – In: *Polylog. Zeitschrift für kulturelles Philosophieren*. 4 (1999). URL: <http://lit.polylog.org/2/eah-de.htm> [12.1.10]

⁴⁴ Ebd.

Neben dem Feminismus stand die Homosexuellenbewegung im Zeichen einer politischen und gesellschaftlichen Veränderung. Bereits vorherrschende soziale Bewegungen, wie die Vietnamproteste, die Bürgerrechtsbewegung und auch die Hippie-Bewegung führten dazu, dass sich die Homosexuellen erstmals weitläufig organisierten und für mehr Rechte eintraten. Ausschlaggebendes Moment war dabei eine Auseinandersetzung in einem Schwulenlokal in New York:

Ein weiterer Paradigmenwechsel vollzog sich in den 1960er und 1970er Jahren; er fand in den Ereignissen des Sommers 1969 in New York City seinen deutlichsten Ausdruck. Als die Polizei in einem schwulen Lokal namens Stonewall Inn, das in der Christopher Street zu Hause ist, eine ihrer Razzien durchführte, erhob sich zum ersten Mal ein Aufstand, der sich über Wochen hinzog und zum zentralen Datum der schwulen und lesbischen Bewegung wurde.⁴⁵

Die Politisierung der schwul-lesbischen Bewegung in den 1970ern war von einer umfassenden sexuellen Revolte gegen (Zwangs-) Homosexualität und für die Anerkennung von schwul/lesbischen Lebensformen geprägt, Lebensformen also, die der gesellschaftlichen Norm nicht entsprachen. Es handelte sich dabei um einen Kampf, dessen erste Erfolge zwar einige Jahre auf sich warten ließen, sich aber dennoch zeigten. So erfolgte 1974 die Aufhebung der Homosexualität als klinische Pathologie aus den Behandlungskatalogen der Amerikanischen Psychiatrischen Vereinigung und 1975 die Abschaffung des Einstellungsverbots für Homosexuelle im öffentlichen Dienst.⁴⁶

All diese politischen und kulturellen Strömungen sind essentiell, wenn man sich David Bowies Alter Ego, Ziggy Stardust, annähern möchte. Die Zeichen der Zeit, die Anfang der siebziger Jahre vorherrschten, lieferten einen fruchtbaren Nährboden für die Entwicklung dieser Kunstfigur. Sie spiegelte eine Umbruchstimmung wider, die mit einer Vielzahl gesellschaftlicher Veränderungen in Zusammenhang stand.

⁴⁵ KRASS, Andreas: „Queer Studies – eine Einführung“ - In: KRASS, Andreas [Hrsg.]: *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S.7-30, hier S. 15.

⁴⁶ VILLA, Paula-Irene: „Von ‚sex perverts‘ zu ‚Liberation NOW!‘ Positionen zu Geschlecht und Sexualität innerhalb der neuen sozialen Bewegungen“ - In: HIEBER, Lutz; VILLA, Paula-Irene [Hrsg.]: *Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld: Transcript, 2007. S.81-122, hier; S. 111.

3. THE RISE OF ZIGGY STARDUST

3.1. ENTWICKLUNG UND KONZEPTION EINER KUNSTFIGUR

Während die Entstehung vieler Rock-Genres oft nicht genau nachvollzogen werden kann, lassen sich im Glam-Rock zwei Akteure festmachen, die für die Entwicklung und Etablierung ausschlaggebend waren: Marc Bolan, Frontmann der Band T.Rex und David Bowie. Beide waren eng mit der britischen Subkultur und dem Londoner Untergrund verbunden. Sie fühlten sich Mitte der Sechziger zur Mod-Bewegung hingezogen, bevor sie sich Ende des Jahrzehnts dem Folk zuwandten. Als aktive Teilnehmer der lebendigen britischen Musikkultur war es ihnen möglich, den Zeitgeist zu erfassen. Innerhalb weniger Jahre erhoben sich Bolan und Bowie zu Zentralfiguren einer neuen musikalischen Epoche, dem Glam-Rock. Während Mark Bolan heute fast in Vergessenheit geraten ist, gilt David Bowie als gefeierter Superstar. Seinen Durchbruch erlangte er mit der Kunstfigur Ziggy Stardust. Sie war die erste in einer ganzen Reihe von Kunstfiguren, die er in den siebziger und achtziger Jahren zum Leben erweckte. Ihr kommt besondere Relevanz zu, da sie seinen weiteren Karriereweg entscheidend mitprägte. Mithilfe von Ziggy Stardust erlangte David Bowie Weltruhm. Das Wesen, das er verkörperte, zählt mittlerweile zu einer Musikikone, einem fest verankerten Bild in den Köpfen vieler Musikliebhaber, und hat, was die Geschichte der Populärmusik betrifft, unbestrittenen Kultstatus. Obwohl (oder gerade weil?) es sich bei Ziggy Stardust um eine Kunstkreation handelt, haftet der Figur etwas Mythisches an. Dem Mythos Ziggy wird sich in dieser Arbeit sukzessive angenähert. Vorab gilt es aber zu klären, wer oder was diese Kunstfigur überhaupt ist und welche Bedeutungen ihr zugeschrieben werden.

Bei Ziggy Stardust handelt es sich um ein Alter Ego, das David Bowie für sein Album *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* im Jahre 1972 ins Leben gerufen hat. Ziggy Stardust ist ein außerirdischer Rock-Messias, der auf die Erde geschickt wird, um die Menschheit vor einem bevorstehenden Weltuntergang zu warnen. Seine Mission ist aber zum Scheitern verurteilt, da Ziggy den irdischen Bedrohungen verfällt und an einem exzessiv-destruktiven Lebensstil zugrunde geht. Wenngleich das Album häufig als eines der größten Konzeptalben der Rockmusik beschrieben wird, zeigt sich in der Geschichte vom

Aufstieg und Fall des fiktiven Rockstars Ziggy Stardust „*keine durchgängige Handlungsentwicklung oder Erzählstruktur außer dem Opener, der die Ereignisse zeitweilig fünf Jahre vor der Apokalypse ansetzt, und einem Schluss, der das ganze geschickt mit einem Selbstmord zusammenfasst.*“⁴⁷ Die Idee, aus der Geschichte bzw. dem Album eine Rockoper mit aufwändiger Bühnenshow zu kreieren, wurde nicht in die Tat umgesetzt. Dennoch waren die Konzerte, die Bowie in seiner Rolle als Ziggy Stardust gab, dramaturgisch aufbereitete Ereignisse, die theatrale, cineastische und pantomimische Elemente vereinten. Bowie erwähnte des Öfteren seine Leidenschaft für das traditionelle japanische Theater. Die Ziggy-Ästhetik zeigte Züge des Kabuki-Theaters, einer Mixtur aus Tanz, Pantomime und Gesang, das sich besonders durch die farbenprächtige Bühnenausstattung und die bunten Kostüme der Akteure auszeichnete.

In der Darstellung seines exzentrischen, drogengezeichneten Rockstars verwob Bowie sämtliche konzeptionelle Ideen, die er im Laufe der sechziger und Anfang der siebziger Jahre entwickelt hatte. Ob Elvis Presley, William S. Burroughs, Stanley Kubrick oder Andy Warhol – der junge Bowie bediente sich namhaften Künstlern und adaptierte deren Ideen und Ansätze für sein eigenes Werk. Bowie orientierte sich an der Literatur, den bildenden Künsten und dem Film, nutzte aber auch subkulturelle Codes und Praktiken kultureller Alternativszenen, die er mit der klassischen Rock’n’Roll- Repräsentation der Siebziger verschmolz und in einem eklektischen Auswahlverfahren zu seiner Kunst verwob. Bowie zitierte, was auch immer sein Interesse erweckte, und thematisierte dies, wann auch immer er die Gelegenheit dazu bekam. In Interviews betonte er seinen plakativen Eklektizismus und bezeichnete sich selbst gerne als „geschmackvollen Dieb“. Auf die Frage eines Journalisten, ob er sich als origineller Denker fühle, antwortete Bowie: „*Not by any means. More like a tasteful thief. The only art I’ll ever study is stuff that I can steal from. I do think that my plagiarism is effective.*“⁴⁸ In einem anderen Interview sprach er von sich selbst als „Sammler“: „*I’ve always found that I collect, I’m a collector. I’ve always just seemed to collect personalities, ideas. I have a hotchpotch philosophy which really is very minimal.*“⁴⁹ Auch die Metapher eines Schwamms, der alles in sich aufsaugt, wurde zur Beschreibung Bowies eklektischer Arbeitsweise herangezogen. Die Kunstfigur Ziggy Stardust barg eine Vielzahl an Zitaten und war von Referenzen auf diverse Kunst- und

⁴⁷ BUCKLEY, David: *David Bowie. Story und Songs kompakt*. Berlin: Bosworth, 2008. S. 27.

⁴⁸ CROWE, Cameron: „A candid conversation with the actor, rock singer and sexual switch-hitter David Bowie.“ – In: *Playboy* (1976). URL: http://www.cameroncrowe.com/eyes_ears/articles/crowe_jrl_bowie.html [30.01.2010]

⁴⁹ *The Russell Harty Plus*. GB: ITV (1973). URL: <http://www.youtube.com/watch?v=-M6J3GC6GVk> [30.1.2010]

Kulturströmungen durchzogen. Bowie konzipierte sein Alter Ego als ein vielgestaltiges, facettenreiches Wesen und transportierte mit Ziggy Stardust viele Bilder und Images. Der Fotoband *Moonage Daydream. The Life And Times Of Ziggy Stardust*⁵⁰, der auf zahlreichen Bildern des berühmten Musikfotografen Mick Rock die Entwicklung der Kunstfigur illustriert, zeugt von vielen unterschiedlichen Charakteren und Images, die Bowie in Ziggy Stardust vereint hat. In vorliegender Arbeit sollen die wichtigsten und augenscheinlichsten Bilder bzw. Aspekte, die in die Kunstfigur einwirken, aber auch von ihr ausgehen, einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Demzufolge finden sich im weiteren Verlauf Analysen zu den jeweiligen Facetten seines Images. Dem Androgyn, dem Transvestiten, dem postmodernen Dandy und abschließend dem Superstar und Heilsbringer werden entsprechende Unterkapitel gewidmet. Ziggy Stardust ist ein Konstrukt, das bewusst um Widersprüche und Spannungsfelder organisiert ist. Deshalb finden sich auch zwischen den einzelnen Images, die hier aufbereitet werden, eventuelle Unstimmigkeiten. Zudem erhebt die vorliegende Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern ist vielmehr ein Versuch, einigen unterschiedlichen Gestalten einer höchst variantenreichen Erscheinung auf den Grund zu gehen.

David Bowies kreatives Schaffen stand im Kontext eines erweiterten Identitätsbegriffs. Er erachtete Identität als etwas höchst Form- und Wandelbares. Im Laufe seiner Karriere kreierte er nicht nur eine Kunstfigur, sondern viele verschiedene Alter Egos, die ihm in seiner künstlerischen Entwicklung als Werkzeug dienten. Mit jedem erschaffenen Artefakt - Bowie verstand die von ihm dargestellten Figuren als Kunstwerke – erfand er sich selbst neu, immer unter der Prämisse ein wahrhafter Künstler zu sein, der einem stetigen Entwicklungsprozess unterworfen war. Bei Bowies Kunstfiguren handelte es sich um Erweiterungen seiner eigenen Persönlichkeit, die keine Trennung zwischen der Privatperson und dem Alter Ego zuließen. Am intensivsten trat dieser Umstand bei seiner ersten Kunstfigur Ziggy Stardust in Erscheinung, die mit dem Aufstieg des Glam-Rock einher ging. Das Genre beförderte nicht nur ein für die Popmusikultur neues Empfinden für Ästhetik und Authentizität zu Tage, sondern auch einen sehr dehnbaren Identitätsbegriff. Identität wurde als etwas Plastisches, Formbares begriffen, das Spielraum für radikale Neudefinitionen zuließ. Ein Prinzip, das Bowie als einer der ersten für seine Zwecke zu nutzen wusste. Ziggy Stardust war keine bloße Maskerade für den Zeitraum eines Konzerts. Auch

⁵⁰ BOWIE, David; ROCK, Mick: *Moonage Daydream: The Life and Times of Ziggy Stardust*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005.

abseits der Bühne, bei Interviews und Fernsehauftritten, verkörperte Bowie den außerirdischen Rockstar: Ein ausgeklügelter Schachzug, der große mediale Aufmerksamkeit mit sich brachte. Viele Journalisten philosophierten über die Frage: Wie viel David Bowie steckt in Ziggy Stardust und umgekehrt? Bowie selbst kokettierte mit dem Umstand einer fehlenden Trennlinie zwischen Kunstfigur und Privatperson und thematisierte dies in diversen Interviews. Für David Bowie war Rockmusik mehr ein Mittel zum Zweck als eine primäre Ausdrucksform. Er sah sich selbst eher als Schauspieler denn als Musiker und genoss es, sich dramatisch in Szene zu setzen. Seine Leidenschaft fürs Theatrale und für die Schauspielerei zeigte sich schon früh. 1967, im Alter von zwanzig Jahren, studierte Bowie Tanz in London. Zwei Jahre später debütierte er als Schauspieler im experimentellen Kurzfilm *The Image*, indem er – in Anlehnung an Oscar Wildes *The Picture Of Dorian Grey* - das fleischgewordene Bildnis eines Malers portraitierte. Zu dieser Zeit verbuchte er auch erste Erfolge mit seinem „mixed-media“-Trio *Feathers*. Gemeinsam mit seiner damaligen Lebensgefährtin Hermione Farthingale und dem befreundeten Gitarristen John Hutchinson zog er durch die britische Off-Theater-Szene, las Gedichte der Beatliteraten und performte eine Auswahl an Coverversionen – darunter Leonard Cohens *Lady Midnight* und Jacques Brel's *Port of Amsterdam*. Das Herzstück der Vorstellung war Bowies Pantomimestück *The Mask*, das von einer Stimme aus dem Off erzählt wurde.⁵¹ Unter Anleitung des britischen Pantomimekünstlers und Choreographen Lindsay Kemp erlernte Bowie die Kunst der Pantomime, wie er immer wieder in seinen späteren Bühnenshows eindrucksvoll unter Beweis stellte. Anfang 1972 konnte Bowies rapide Entwicklung zur Figur Ziggy Stardust präzise mitverfolgt werden, einige Fernsehaufzeichnungen dieser Zeit dokumentierten Bowies Verwandlung zum außerirdischen Rockstar. Trat er bei einer seiner ersten öffentlichen TV-Performances im Jahre 1970 noch als langhaariger Vorzeige-Hippie in einem blumenbedruckten Hemd und rosa Schlaghosen auf⁵², veränderte sich seine Optik in den nächsten Jahren zunehmend.

⁵¹ Vgl. PAYTRESS, Mark: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: David Bowie*. New York: Schirmer, 1998. S.13.

⁵² Vgl. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=aY5a3Un3y8g> [10.01.2010]



Abb. 1: David Bowie als Ziggy Stardust (1972)

Eine BBC-Aufnahme für das Format *Top of the Pops* vom Februar 1972 zeigt Bowie in einem grünen Ganzkörperanzug: Sein bleicher, haarloser Oberkörper wurde offenherzig zur Schau gestellt, sein primäres Geschlechtsorgan durch die Enge des Anzugs und den kreisenden Hüftschwung ausdrucksvoll hervorgehoben. Der auffälligste Bestandteil seiner Kostümierung waren knallrote PVC-Stiefel, die Schminke war – im Gegensatz zu späteren Auftritten – aber noch relativ dezent. Eine Aufzeichnung vom Juni desselben Jahres lässt bereits mutigere Make-up-Versuche erkennen: Dick aufgetragener Lidschatten und Lippenstift stellten einen markanten Kontrast zu Bowies blassem Teint her. Er und seine Begleitband, die *Spiders from Mars*, waren in buntschillernde, körperbetonte Bühnengewänder gehüllt. Sein berühmtberüchtigter Vokuhila, der eine wesentliche optische Komponente der Ziggy-Stardust-Figur darstellte, erstrahlte bereits in charakteristischem Karottenrot. Die Ausstrahlung dieser Aufzeichnung der Nummer *Starman* erregte nicht nur wegen der für damalige Verhältnisse höchst gewagten Kostümwahl Aufsehen, auch eine Geste, die heutzutage niemanden mehr schockieren würde, erhitzte die Gemüter der breiten Öffentlichkeit: Scheinbar beiläufig legte Bowie während der Performance seinen Arm um Gitarrist Mick Ronson, als sich beide für die inbrünstige Intonation des Refrains ein Mikrofon teilten. Eng umschlungen standen beide auf der Bühne, ihre Köpfe berührten sich zwischendurch. Für viele Beobachter dauerte diese innige Interaktion etwas zu lange und war zu intensiv, als dass sie als bloße freundschaftliche Geste hätte gewertet werden können. Eine Reaktion, die von Bowie bewusst hervorgerufen wurde. Er liebte das Spiel mit homoerotischen Gebärden und wollte bewusst schockieren.



Abb. 2: David Bowie und Mick Ronson bei *Top Of The Pops* (1972)

Bei Live-Konzerten ging Bowies homosexuelle Koketterie noch einen ganzen Schritt weiter: Er simulierte Fellatio an Ronsons Gitarre und erzeugte dadurch einen Aufschrei in der Fachpresse. Eine derartig anrühige Pose hatte es bis dato in der gesamten Rockkultur noch nicht gegeben. Ein Journalist der britischen Musikzeitschrift *Melody Maker* beschrieb in einem Konzertbericht vom 1. Juli 1972 die ungläubigen Blicke des Publikums:

But something strange was happening up there. During the instrumental break Bowie began chasing Ronson around the stage, hustling him, trying to press his body close. The attendants at the exits looked twice to see if they could believe their eyes. The teenage chickis stared in bewilderment. The men didn't understand. Jeees-us! It had happened. It should be recorded that the first act of fellatio on a musical instrument took place in Dunstable Civic Hall. How do you top that? You don't. You get off stage.⁵³



Abb. 3: Bowie mimt Fellatio an Mick Ronsons Gitarre (1972)

⁵³ WATTS, Michael: „Bowie: Waiting for the Man.“ – In: *NME Originals: Glam.* 1 (2004), S. 42.

Mithilfe seiner kontroversen Kunstfigur etablierte sich David Bowie als Fixgröße im Popgeschäft. Die Periode des Ziggy Stardust erstreckte sich über einen Zeitraum von genau zwei Jahren, von 1972 bis 1974. In dieser Zeit veröffentlichte Bowie drei Alben: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* (1972), *Aladdin Sane* (1973) und *Pin-ups* (1973). Außerdem erfolgten jeweils zwei ausgedehnte Konzertreisen in Großbritannien und den USA sowie eine Tour in Japan.⁵⁴ Am 3. Juli 1973 kündigte Bowie bei einem Konzert im ausverkauften Londoner *Hammersmith Odeon* seinen vorzeitigen Ruhestand an, was einen lauten Aufschrei im Zuschauerraum verursachte. Die aufgebrachte Menge wusste nicht, dass Bowie in seiner Rolle als Ziggy Stardust sprach und nicht von sich als Musiker.

In einem schier unbändigen Schaffensdrang erfand sich Bowie in den Folgejahren kontinuierlich neu. In jeder Videoaufnahme, auf jedem Foto und bei jedem Interview inszenierte sich Bowie unterschiedlich und zeigte verschiedenste Facetten seiner Persönlichkeit. Diesem Facettenreichtum, der sich auch in einer vielgestaltigen Körperlichkeit ausdrückt, soll in den späteren Kapiteln vorliegender Arbeit auf den Grund gegangen werden.

⁵⁴ Vgl. AUSLANDER, Philip: *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: University of Michigan Press, 2006. S.120.

3.2. VORBILDER UND WEGBEREITER

Durch eine Auseinandersetzung mit ihren Identitätsvorbildern entwickeln KünstlerInnen ein eigenes Selbstverständnis. In ihrem Schaffen zehren sie von diesen Identifikationsfiguren, die durch die Tradition nicht selten zu Heroen stilisiert werden.⁵⁵ Bowie kannte eine Vielzahl solcher Identitätsvorbilder und Inspirationsquellen. Seine Kunstfiguren, allen voran jene des Ziggy Stardust, entsprangen dem Prinzip eines plakativen Eklektizismus. In seinem kreativen Tun bediente er sich bei verschiedenen künstlerischen und kulturellen Strömungen, machte sich diese zu Eigen und kreiert daraus ein neues Original, mit dem er herkömmliche Auffassungen von „Originalität“ ad absurdum führte. Viele damals geführten Interviews zeugten von Bowies Konzept, seine Vorbilder ungeniert zu zitieren. Auf die Frage eines Journalisten, ob er sich selbst als originären Denker bezeichnen würde, antwortete Bowie:

Not by any means. More like a tasteful thief. The only art I'll ever study is stuff that I can steal from. I do think that my plagiarism is effective. Why does an artist create, anyway? The way I see it, if you're an inventor, you invent something that you hope people can use. I want art to be just as practical. Art can be a political reference, a sexual force, any force that you want, but it should be usable. What the hell do artists want? Museum pieces? The more I get ripped off, the more flattered I get. But I've caused a lot of discontent, because I've expressed my admiration for other artists by saying, "Yes, I'll use that," or "Yes, I took this from him and this from her." Mick Jagger, for example, is scared to walk into the same room as me even thinking any new idea. He knows I'll snatch it.⁵⁶

Eine wichtige Inspirationsquelle Bowies stellte die amerikanische Beat-Generation dar. Er bewunderte die Kompositionstechnik William S. Burroughs und fühlte sich von der verdrehten Bilderwelt des Avantgarde-Autors magisch angezogen: *„Ich war tief beeindruckt von William S. Burroughs' Idee der Cut-ups und wusste, wenn man die falschen Dinge zusammen setzte, erhielt man oft das richtige Ergebnis.“*⁵⁷ Spontaneität, Improvisation und unverblünte Ausdrucksweise dominierten die Sprache der Beat-Generation – und die Songtexte David Bowies. Ziel war es, die rationale Kontrolle des kreativen Vorgangs zu unterbinden oder zumindest auf ein Minimum zu reduzieren. Burroughs Montagetechnik des „Cut-ups“ und „Fold-ins“

⁵⁵ Vgl. ZEMBYLAS, Tassos: Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung. Wien: WUV-Universitäts-Verlag, 1997. S.105.

⁵⁶ CROWE, Cameron: „A candid conversation with the actor, rock singer and sexual switch-hitter David Bowie.“ – In: *Playboy* (1976). URL: http://www.cameroncrowe.com/eyes_ears/articles/crowe_jrl_bowie.html [30.1.2010]

⁵⁷ SANDHU, Sukhdev : „Wenigstens versucht einer, ein Rennaisancemensch zu sein.“ – In: *Du 741 – David Bowie. Beruf: Popstar*. 11 (2003). S. 42.

ist Ausdruck eines „dem Rauscherleben nicht unähnlichen Wirbel(s) zusammenhängender Szenen und Impressionen.“⁵⁸

Als wichtigen Einfluss auf die Kreation des Ziggy Stardust nannte David Bowie auch den Filmregisseur Stanley Kubrick. Bereits sein Song *Space Oddity*, mit dem er 1969 mit Beifall bedacht wurde, war inspiriert von Kubricks Erstwerk *2001: A Space Odyssey* (1968). Die Nummer erzählt die Geschichte des Astronauten Major Tom, der vom Schicksal dazu auserkoren wurde, auf ewig den Weltraum zu durchstreifen: „*Though I'm past one hundred thousand miles, I'm feeling very still. And I think my spaceship knows which way to go.*“, sang Bowie aus der Ich-Perspektive. Manche Interpretationen vermuten neben der offensichtlichen Raumfahrt-Euphorie, die mit der Landung der ersten Menschen am Mond im Juli 1969 einherging, im Song auch einen Hinweis auf Drogenkonsum: „*Der Song in seiner Gesamtheit war außerdem eine Metapher für den Drogenkonsum, bei der die Countdown-Sequenz die Zeitspanne zwischen der Injektion des Heroins und der Wirkung der Droge widerspiegeln sollte.*“⁵⁹ In *Life On Mars?*, einer Nummer, die auf dem Album *Hunky Dory* (1971) erschienen war, stellte sich Bowie die Frage nach Leben am Mars. Das eskapistische Motiv des Weltalls und der Raumfahrt, das als Sinnbild für Bowies Abgetrenntsein von der Welt gelesen werden kann, offenbarte sich in der Kunstfigur Ziggy Stardust und dem dazugehörigen Album.

Auch in der Ästhetik seiner Kostüme ließ sich Bowie von Stanley Kubrick inspirieren. Er nannte *A Clockwork Orange* (1971) und die darin vorkommenden funktionalen und zugleich schicken Outfits der „Droogs“ als Quell der Inspiration. „*Um die Gewaltbilder abzumildern, entschied ich mich für extrem farbige und exotische Materialien anstelle der weißen Droog-Baumwolle.*“⁶⁰, erinnerte sich Bowie dreißig Jahre später zurück.

Einen zentralen Einfluss auf Bowie hatte ebenso der britische Pantomimekünstler und Choreograph Lindsay Kemp, der eine Tanzgruppe leitete, der Bowie Ende der Sechziger beitrat. Kemp verknüpfte in seiner Arbeit Elemente der Hochkultur mit der populären (Sub-)Kultur. Seine künstlerische Tätigkeit stand im Zeichen einer Verschmelzung etablierter, experimenteller Theaterformen mit Populärmusik, Kabarett, Zirkus und sogar Striptease.⁶¹ Nachdem sein Gesamtwerk stark von der

⁵⁸ KUPFER, Alexander: *Das künstliche Paradies. Rausch und Realität seit der Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1996. S. 72.

⁵⁹ BUCKLEY, David: *David Bowie. Story und Songs kompakt*. Berlin: Bosworth, 2008. S. 16.

⁶⁰ BOWIE, David; ROCK, Mick: *Moonage Daydream: The Life and Times of Ziggy Stardust*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005. S. 17.

⁶¹ INNES, Christopher: *Avant garde theatre. 1892 – 1992*. London: Routledge, 1993. S. 120.

homosexuellen Subkultur geprägt war, wurde es von seriösen Theaterkritikern weitestgehend ignoriert. Auch die aktuelle Forschungslage ist mehr als mager. Christopher Innes nennt das 1966 aufgeführte Stück *Flowers* als die wohl charakteristischste Produktion Kemps und beschreibt sie folgendermaßen:

Opening with a scene of mass masturbation, orgasm and crucifixion, performed to pulsating lights and musical rhythms, *Flowers* assaults the senses, sensibilities and preconceptions, overwhelming the spectator with audio-visual effects and images of perverse tenderness, sexual violence and spiritual cruelty. The opening was explicitly designed to induce a trance in the actor, in which 'the subconscious will take over the body' and liberate it 'to follow the subtle direction of the dance within us'. The performance, mimed and danced without words, was improvised around the fixed structure provided by a complex score of sound-effects, taped and live music, out of a body of rehearsed material over three times the length.⁶²

Der Ausschnitt veranschaulicht, dass es sich bei Kemps Inszenierungen um ein postmodernes Totaltheater⁶³ handelte, in dessen Zentrum die synästhetische Erfahrung und ein Angriff aufs Publikum standen, der simultan sämtliche Sinne reizte und das Moralempfinden auf die Probe stellte. Über Kemps Inszenierung von Oscar Wildes *Salomé* schrieb Innes:

Kemp's work contained no characterisation in a normal sense. The actors in theory expressed their own personality on a subconscious level; heavy make-up transformed them into masks accentuating their own features; emotions were exaggerated towards the simplicity of universal psychological states; and a highly formalized slowness and grace of movement successfully merged the individual and the archetype.⁶⁴

David Bowie schwärmt im Fotoband *Moonage Daydream: The Life and Times of Ziggy Stardust*, in dem er eine Fülle an Bildmaterial von sich selbst mit Anekdoten versah, von Kemps unkonventioneller Herangehensweise und betont die Wichtigkeit des Stücks für die Entwicklung seiner eigenen Kunstfigur:

Seine Show schwankte chaotisch zwischen französischer Literatur und Drag-Auftritt. Sie war extrem lustig und zugleich ergreifend. Ich trat seinem Kurs bei, ging über die Jahre hinweg sporadisch mit ihm auf Tournee und lernte dabei so viel wie ich konnte. Von der Schminke bis zu den Kostümen blieb seine Vorstellung von einer sublimierten Realität bei mir hängen, und sein Engagement dafür, die Grenzen zwischen dem Leben auf der Bühne und dem Leben abseits der Bühne zu sprengen, wurde fest in meiner Seele verankert.⁶⁵

Eine Videoaufzeichnung des Bühnenstücks *Pierrot in Turquoise* ist das einzig bekannte Bilddokument der Zusammenarbeit zwischen David Bowie und Lindsay

⁶² INNES, S. 120

⁶³ Vgl. PRICE, Steven; TYDEMAN, William: *Wilde – Salome*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1996. S. 98.

⁶⁴ INNES, S. 121.

⁶⁵ BOWIE, David; ROCK, Mick: *Moonage Daydream: The Life and Times of Ziggy Stardust*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005. S. 72.

Kemp. Bowie übernimmt in dem Stück die Rolle des Erzählers und Kommentators. Sein Gesang wird dabei von einer Gitarre begleitet.

Im Anschluss möchte ich zwei exemplarische Starfiguren hervorheben, die einen außerordentlichen Einfluss auf Bowies Alter-Ego-Konzeption ausübten: Andy Warhol und Elvis Presley.

Andy Warhol looks a scream, hang him on my wall!

„Andy Warhol“ - 1971

3.2.1. ANDY WARHOL

Andy Warhol war, wie David Bowie, ein Grenzgänger: Er positionierte sich *„zwischen dem einen und dem anderen, zwischen Kunst und Kommerz, zwischen Starkult und Radikalität, zwischen Dandytum und Andersartigkeit, zwischen Wirtschaftlichkeit und Kreativität.“*⁶⁶ Mit Hilfe seiner scheinbaren Außenseiterposition erarbeitete sich Warhol einen Ikonenstatus, der auf Bowie eine faszinierende Anziehung ausübte. Die Aura, die vom Großmeister der Popart ausging, und seine Selbststilisierung zum Superstar hatten es ihm angetan. Die Methoden seiner massenmedialen Inszenierung, die den Künstler selbst anstelle seiner Kunstwerke in den Focus der Aufmerksamkeit rückten, wurden von Bowie mit großem Interesse verfolgt. Zudem war es Warhols propagierte Idee vom Andersartigen als reizvolles Ideal, das Bowie für sein eigenes Schaffen adaptierte. Andy Warhols *Pork*-Inszenierung, die im August 1971 im Londoner *Roundhouse* aufgeführt wurde, wird in mehreren Quellen als zentraler Einfluss genannt.⁶⁷ Das Stück, das von der Ästhetik der in New York äußerst populären experimentellen Theaterform *„Ridiculous Theater“* beeinflusst war, basierte auf zahlreichen Telefonaten, die Warhol aufgenommen und transkribiert hatte.⁶⁸ *„Die Figuren widmeten sich darin einer ununterbrochenen Abfolge von Masturbation, Menstruation, Darmentleerung und Urinieren und gaben sich jeder Art von Sex, homo und hetero hin.“*⁶⁹ Mark Paytress liefert eine äußerst lebendige Beschreibung der Atmosphäre, die im *Roundhouse* vorgeherrscht haben muss:

The show (...) soon attracted the attention of the tabloid press. Alerting the public to its sensational content – Masturbation! Abortion! Drugs! Fetishistic Sex! Transvestites! – only served to boost audiences, who arrived at the Roundhouse to be greeted by warning signs: “If you are likely to be disturbed, please do not attend.” Most who did were confused rather than titillated by the interminably daft series of vignette, as the cast of New York crazies darted around a wheel-chair-bound “Warhol” against the backdrop of a plain white set. If the characters’ line didn’t exactly sparkle, their heavily made-up bodies – liberally doused in glitter and complemented with hair dyed in a variety of colors – did, providing the performance with its most enduring memory.⁷⁰

⁶⁶ Vgl. „Vorwort“ - In: CELANT, Germano [Hrsg.]: *Andy Warhol. A Factory*. Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Hatje, 1998.

⁶⁷ Vgl. u.a. HOSKINS, Barney: *Glam Rock: Bowie, Bolan und die Glitter-Rock-Revolution*. St.Aendrä-Wördern: Hannibal, 1999. S. 37.

⁶⁸ Vgl. PAYTRESS, Mark: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. New York: Schirmer, 1998. S. 56.

⁶⁹ STANFORD, Christopher: *David Bowie: Ein Mythos will nicht müde werden*. St.Aendrä-Wördern: Hannibal, 1997. S. 97.

⁷⁰ PAYTRESS, S.58.

Bowie war begeistert von der New Yorker *Pork-Show* und fühlte sich durch das Stück für Experimente seine eigene Person betreffend bestärkt. New York übte, vor allem hinsichtlich seiner urbanen Randerscheinungen, eine faszinierende Anziehung auf David Bowie aus: „*New York, das waren Drag Queens und Junkies, Kleinstadt-Freaks, die sich zu Aristokraten der Gosse machten und so gegen Amerikas repressive Schwulenfeindlichkeit protestierten.*“⁷¹ All diese Einzelgänger und Nonkonformisten stilisierte Andy Warhol zu Superstars. Die Idee, dass gesellschaftliche Außenseiter zu anbetungswürdigen Figuren erhoben werden konnten, gefiel Bowie. In seinem Album *Hunky Dory* (1971) würdigte er Andy Warhol in einem gleichnamigen Song, den er mit den Zeilen „*Like to take a cement fix, be a standing cinema, dress my friends up just for show, see them as they really are*“ eröffnete. Warhols Factory war eine Bastion für Individualisten und Einzelgänger, ein Rückzugspunkt, der die Freiheit, so sein zu dürfen, wie man wirklich war, gewährleistete. Warhol ging es „*weniger um radikalen Schick als vielmehr darum, ein Tummelplatz des Hedonismus zu sein; es war ein Ort, an dem sich Prinzessinnen und Perverse treffen konnten.*“⁷²

Warhol künstlerische Schaffensstätte, die *Factory*, hatte dabei den Status einer industriellen Produktionsmaschinerie. In den Jahren von 1963 bis 1968 arbeitete Warhol mit einem ständig wechselnden Team in der *Silver Factory*, 231 East 47th Street, benannt nach den silberfarbenen gestrichenen Wänden. 1968 bis 1974 zogen Warhol und seine Anhänger in ein Loft am 33 Union Square West um. Die *Factory* war all die Zeit hindurch ein facettenreicher Spielplatz diverser Künste: „*Serienmäßig wurden nicht nur Bilder als Siebdrucke oder Siebdrucke als Bilder hergestellt, sondern auch Filme, Fotos, Videos, Undergroundmusik, Fernsehfilme, Werbung, Publikationen, Illustrationen, Zeichnungen.*“⁷³ Es war ein breit gefächertes Spektrum künstlerischen Ausdrucks, das auch Bowie für sich selbst beanspruchte. Er wurde nicht müde zu betonen, dass es sich bei der Musik nicht um sein einziges Standbein handelte „*I don't profess to have music as my big wheel and there are a number of other things as important to me as music. Theatre and mime, for instance.*“⁷⁴

Als Künstler war Warhol nicht nur Ikone, sondern auch Self-Made-Produkt. Er war nicht nur gefeierter Superstar, sondern ebenso „*Trademark einer*

⁷¹ HOSKINS, S. 38.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ MURRAY, Charles: „David at the Dorchester.“ – In: *NME Originals: Glam*. 1 (2004), S. 48.

*Industriegesellschaft*⁷⁵. Im Verlauf seiner Karriere gestaltete er sich zum öffentlichen Kunstwerk. Er war mit den Funktionsmechanismen der Massenmedien bestens vertraut und machte sich eine Vermarktungsstrategie für Populärprodukte zu Eigen: den Starkult.⁷⁶ „Indem Warhol sich selbst als Kunst- bzw. Lifestyle-Star erschuf, kreierte er in vergleichbarer Art und Weise ebenfalls eine Marke, eine Kultur-Marke, die den Absatz der Produkte seines kulturproduzierenden Unternehmens sicherstellte.“⁷⁷ Warhol bezeichnete sich selbst häufig als „Business Artist“, „der im Rahmen des Unternehmens ‚Andy Warhol‘ die Kunst zum Geschäft machte.“⁷⁸

Warhols Kunst stand im Zeichen einer industriellen Fertigproduktion, er stilisierte sich sogar selbst zum Kunstprodukt und schrieb seinem eigenen Körper einen Objektstatus zu, er war besessen vom „Design“ seines Körpers. Auch auf das Design anderer Körper war der Großmeister der Pop-Art fixiert: In den frühen Sechzigern entstanden seine berühmten Starporträts – Gesichter von Filmstars wie Elisabeth Taylor und Marilyn Monroe – die heute zu seinen wertvollsten Bildern zählen.

Eine zentrale Gemeinsamkeit im Schaffen Warhols und Bowies ist die Frage nach dem eigenen Ich. Die Konstruktion eines übermenschlichen Superstars führt unweigerlich zu einer Dekonstruktion des eigenen Selbst. Beide unterzogen sich einer Art Selbstauslöschung, wurden aber durch das Erschaffen eines Mythos unsterblich. Warhol negierte sein Menschsein, indem er sich selbst in einen gottähnlichen Status erhob. Auch Bowie erschuf mit Ziggy Stardust etwas gar Überirdisches.

Es existieren wenige Minuten an Videomaterial, die das erste und einzige Zusammentreffen David Bowies mit Andy Warhol im September 1971 dokumentieren. Bowie, seine Frau Angela und sein Manager Tony DeFries besuchten die *Factory*. In einem Interview für das *Rolling Stone* -Magazin, das William S. Burroughs mit David Bowie im Jahr 1974 führte, schilderte der Musiker seine erste Begegnung mit Andy Warhol sehr ausführlich:

⁷⁵ Vgl. „Vorwort“ - In: CELANT, Germano [Hrsg.]: *Andy Warhol. A Factory*. Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Hatje, 1998.

⁷⁶ ZAHNER, Nina Tessa: *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Campus, 2006. S. 216.

⁷⁷ WALKER, John A.: *Art in the Age of Mass Media*. London: Pluto, 1983. S. 41 zit. nach ZAHNER, S. 216.

⁷⁸ SCHÄFER, Dirk: „Vom Starkult zum Kultstar? Andy Warhol und seine Starportraits.“ - In: HELMES, Marion M.; WEIHER, Gabriele Cécile [Hrsg.]: *Mythen in Moderne und Postmoderne: Weltdeutung und Sinnvermittlung*. Berlin: Weidler, 1995. S. 167-188, hier S.177.

Burroughs: Have you ever met Warhol?

Bowie: Yes, about two years ago I was invited up to The Factory. We got in the lift and went up and when it opened there was a brick wall in front of us. We rapped on the wall and they didn't believe who we were. So we went back down and back up again till finally they opened the wall and everybody was peering around at each other. That was shortly after the gun incident. I met this man who was the living dead. Yellow in complexion, a wig on that was the wrong colour, little glasses. I extended my hand and the guy retired, so I thought, 'The guy doesn't like flesh, obviously he's reptilian.' He produced a camera and took a picture of me. And I tried to make small talk with him, and it wasn't getting anywhere.

But then he saw my shoes. I was wearing a pair of gold-and-yellow shoes, and he says, 'I adore those shoes, tell me where you got those shoes.' He then started a whole rap about shoe design and that broke the ice. My yellow shoes broke the ice with Andy Warhol.

I adore what he was doing. I think his importance was very heavy, it's becoming a big thing to like him now. But Warhol wanted to be cliché, he wanted to be available in Woolworth's, and be talked about in that glib type of manner. I hear he wants to make real films now, which is very sad because the films he was making were the things that should be happening. I left knowing as little about him as a person as when I went in.

Burroughs: I don't think that there is any person there. It's a very alien thing, completely and totally unemotional. He's really a science fiction character. He's got a strange green colour.

Bowie: That's what struck me. He's the wrong colour, this man is the wrong colour to be a human being. Especially under the stark neon lighting in The Factory. Apparently it is a real experience to behold him in the daylight.

Burroughs: I've seen him in all light and still have no idea as to what is going on, except that it is something quite purposeful. It's not energetic, but quite insidious, completely asexual. His films will be the late-night movies of the future.

Bowie: Exactly. Remember Pork? I want to get that on to TV. TV has eaten up everything else, and Warhol films are all that is left, which is fabulous. Pork could become the next I Love Lucy, the great American domestic comedy. It's about how people really live, not like Lucy, who never touched dishwater. It's about people living and hustling to survive.

That's what Pork is all about. A smashing of the spectacle. Although I'd like to do my own version of Sinbad The Sailor. I think that is an all-time classic. But it would have to be done on an extraordinary level. It would be incredibly indulgent and expensive. It would have to utilize lasers and all the things that are going to happen in a true fantasy.⁷⁹

3.2.2. ELVIS PRESLEY

Ein anderer, sehr zentraler Einfluss auf die Kunstfigur Ziggy Stardust ist Elvis Presley. Er war einer der ersten Musikidole, die im Kontext jugendlicher Unangepasstheit agierten. Auf das Publikum übte dies eine große Faszination aus, was sich die Musikindustrie rasch zu nutzen machte. Bereits Ende der 1950er Jahre entdeckten Majorlabels den Rock'n'Roll für sich. Neue Superstars wie Elvis

⁷⁹ COPETAS, Craig: „Beat Godfather Meets Glitter Mainman.“ – In: *Rolling Stone* (1974). URL: <http://www.teenagewildlife.com/Appearances/Press/1974/0228/rsinterview/> [10.12.2009]

Presley brachen, unterstützt durch ihre Optik, mit gesellschaftlichen Konventionen und provozierten durch sexualisierte Bühnenshows. Der britische Kulturtheoretiker David Shumway beschreibt die ersten Fernseh-Auftritte Elvis Presleys folgendermaßen:

What was most remarkable about Elvis on television was the dancing or gyrating that he did while he performed. His first TV appearances, on *The Dorsey Brother's Show*, included some of his dancing, but, perhaps the shows by relatively small audiences or because Elvis's dancing was photographed from above, these appearances produced no significant reaction. In his first appearance on the *Milton Berle Show*, however, Elvis's dancing was both more extreme and went on not only during the instrumental break but during the entire last half of the performance of "Hound Dog". The reaction of both professional critics and of self-appointed guardians of morality was swift and harsh. The public outcry nearly caused NDB to cancel Elvis's next scheduled TV appearance (...)⁸⁰

In Folge erklärt der Autor auch die Ursachen für den Aufschrei, den Elvis Presleys TV-Auftritte verursacht haben. In der Geschichte der Massenkultur war er der erste männliche Musikstar, der seinen Körper als offensichtlich sexuelles Objekt zur Schau stellte. Die meisten männlichen Filmstars der späten fünfziger Jahre wurden zwar als sexuell begehrenswert porträtiert, ihrem Körper haftete aber – ganz im Gegensatz zu den Frauen auf der Leinwand – kein Objektstatus an. Einzige Ausnahme bildeten, so Shumway, James Dean und Rudolph Valentino, deren Körper zumindest zeitweise als sexuelles Objekt in Szene gesetzt wurden. Nicht ohne Konsequenzen: sie waren angebetete Kultobjekte einer fast ausschließlich weiblichen Fanschar. Auch Elvis Presleys Publikum bestand größtenteils aus Frauen, wie seine TV-Auftritte großartig demonstrierten. Seine Performance von *Hound Dog* in der Ed Sullivan Show aus dem Jahre 1956 war begleitet von schrillum Gekreische aus dem Publikum, das stellenweise sogar die Musik übertönte. Bei jedem intensiver getätigten Hüftschwung ging ein hysterischer Aufschrei durch die Menge, die aber in keiner einzigen Einstellung zu sehen war. Die Kamera blieb statisch auf das Bühnengeschehen gerichtet. Erst bei späteren Aufzeichnungen wurden die kreischenden Fans unter Zuhilfenahme des aus dem narrativen Kino entnommenen Schuss/Gegenschuss-Verfahrens auch gezeigt: Eine Technik, die sich fortan als standardisierter Tropus in der Repräsentation von Rockmusik im Fernsehen etablierte⁸¹ und als Nebenerscheinung die Objekthaftigkeit des Musikers unterstrich.

⁸⁰ SHUMWAY, David: „Rock & Roll as Cultural Practice“. – In: DeCURTIS, Anthony: *Present Tense. Rock and Roll and Culture*. Durham: Duke University Press, 1992. S. 117-134, hier S. 126.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 127.

Elvis Presleys Fernsehauftritte erhitzten die Gemüter. Seine für damalige Verhältnisse sehr offenkundige Zurschaustellung sexueller Codes schockierte und irritierte gleichermaßen. Im Gegensatz zur Rockmusiker-Generation der Sechziger thematisierte bzw. fetischisierte Elvis Presley seinen Phallus noch nicht. Im Gegenteil: Seine Kostüme verdeckten sein Geschlechtsteil eher, als dass sie es betonten.⁸² Dennoch barg seine mediale Inszenierung eine neue Dimension der Sexualisierung. Seine Performances zeugten, nicht zuletzt aufgrund des lasziven Hüftkreisens, von weiblich anmutenden Gesten. Rock- und Popperformer machten sich in den darauffolgenden Jahrzehnten dieses Spiel mit Symbolen und Codes, die Frauen zugeschrieben wurden, zu Eigen und übersteigerten es. Der erste, der in einer äußerst intensiven Form mit gegengeschlechtlichen Attributen experimentierte, war David Bowie. Sein Alter Ego Ziggy Stardust war sehr offensichtlich von Elvis Presley inspiriert. Der „King of Rock“ legte den Grundstein für Bowies tollkühnes Crossdressing Anfang der Siebziger. Marjorie Garber formuliert in ihrem oft zitierten Werk *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst* die These, Elvis Presley habe sich im Verlauf seiner Karriere „längst eines kuriosen Kontinuums vom Androgynen zum Transvestiten“ bewegt.⁸³ Eine äußerst gewagte Aussage, die von einem seriösen wissenschaftlichen Standpunkt aus nicht toleriert werden kann. Elvis Presley darf bei weitem nicht als Transvestit beschrieben werden, seine Inszenierung transportierte lediglich eine Nuance Weiblichkeit und eine sehr dezente Herangehensweise an das im Transvestismus gepflegte Crossdressing. Dennoch waren Elvis' Kostümierung und sein Hauch von Schminke, in Anbetracht der Zeit, in der er wirkte, eine Provokation. Das Paradoxon eines männlichen Sexsymbols mit einer Palette femininer Merkmale blieb für viele eine schwer begreifbare Skurrilität. Die ästhetische „Feminisierung“ des Mannes fand im Laufe der Zeit immer regeren Anklang und schlug sich vor allem auch in der Pop- und Rockkultur nieder.

Obwohl der Prozeß (sic!) in den 50er Jahren mit Presley begonnen hatte, gaben erst Mick Jagers Personifizierung des Androgynen in den Sechzigern und die zu einem medialisierten Rockethos tendierende bisexuelle Mode die Richtung vor für das Image, das sich David Bowie und Lou Reed Anfang bis Mitte der 70er Jahre zulegte.⁸⁴

⁸² Vgl. ebd., S. 126.

⁸³ Vgl. GARBER, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993. S. 516.

⁸⁴ CANN Kevin; REED, Jeremy; LIVINGSTONE, Marco: „Stardust: Eine Einführung.“ – In: ROCK, Mick: *Stardust. Photographie der 70er Jahre*. München: Schirmer-Mosel, 1995. S. 12.

Presley war nicht nur ein Vorreiter in Sachen gegengeschlechtlicher Kostümierung, sondern auch ein lebender Mythos: „*In pop terms, then, Presley very quickly became first a phenomenon (in terms of records sold and fan devotion) and then a myth.*“⁸⁵

Erreicht ein Musiker einmal den Status einer Ikone oder überhaupt eines Mythos, wird er zum Objekt der Imitation und Replikation. Deshalb ist Elvis Presley einer der am häufigsten kopierten und am öftesten zitierten Protagonisten in der Geschichte der Populärmusik und hatte auch einen wesentlichen Einfluss auf David Bowie.

⁸⁵ Vgl. „Starprofiles I“ – In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John [Hrsg.]: *The Cambridge Companion To Pop And Rock*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2001. S. 75.

4. AUTHENTIZITÄTS- UND IDENTITÄTSKONZEPT

4.1. POSTMODERNE UND PLURALITÄT

Die Postmoderne ist keine historisch begrenzte Strömung, sondern vielmehr eine Geisteshaltung. Der Ausdruck „Postmoderne“ ist dabei höchst umstritten: Erstens hinsichtlich seiner Legitimität - manche vertreten die Auffassung, es gäbe gar keine Phänomene, die den Gebrauch eines neuen Terminus rechtfertigten - und zweitens hinsichtlich seines Anwendungsbereichs.⁸⁶ Es handelt sich um einen höchst inflationär gebrauchten Begriff, der von der Literaturwissenschaft ausgehend, über die Architektur und Malerei auf die Soziologie und Philosophie übergegriffen hat und bis heute in sämtlichen Bereichen eine beachtliche Konjunktur erlebt.

Der Terminus „Postmoderne“ ist auch in Anbetracht seiner zeitlichen Ansetzung umstritten. Die Debatte nahm ihren Anfang in den USA und bezog sich ursprünglich auf Phänomene der fünfziger Jahre. Ab den Siebzigern zog Europa nach. Um den Begriff ranken sich seither die kontroversesten Theorien, die seine Bandbreite und seinen Sinn näher zu ergründen versuchen. Umberto Eco bezeichnete die Postmoderne wegen seiner Unschärfe als „Passepartoutbegriff“⁸⁷. Jean-François Lyotard, der Paradephilosoph der Postmoderne, brachte den Terminus als Bezeichnung für ein neues Zeitalter der postindustriellen Gesellschaft und der postmodernen Kultur in die philosophische Debatte ein:

In seinem als Regierungsgutachten (im Auftrag des Universitätsrates der Regierung von Québec) geschriebenen Bericht über „Das postmoderne Wissen“ (...) geht Lyotard verschiedene Bereiche der Philosophie durch, in welchem das Wissen zur einheitlichen Wissenschaft gefügt wurde. (...) Er zeigt, wie durch „Große Erzählungen“ Begründungsleistungen erbracht wurden, aufgrund derer bestimmtes (eben wissenschaftliches) Wissen privilegiert wurde. (...) Seine Diagnose des Endes der Geschichtsphilosophie und des Spätstadiums der kapitalistischen Gesellschaften hatte aber nur eine sehr allgemeine Wirkung. (...) In den USA aber galt die Postmoderne schnell als eine Art philosophisch-kulturkritische Schule, zu der sich die neueren französischen Denker vereinigt hätten. Die literaturwissenschaftliche und philosophische Methode der Dekonstruktion (Derrida) wurde dazu ebenso gerechnet wie die archäologischen und genealogischen Arbeiten Foucaults, die Semiologie oder die Psychoanalyse Lacans. Insofern repräsentiert der Begriff der Postmoderne in seiner noch gängigen amerikanischen Version genau diejenige intellektuelle

⁸⁶ WELSCH, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag, 1997. S. 9.

⁸⁷ ECO, Umberto: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. München: Hanser, 1984. S. 77.

Beliebigkeit, die er benennen soll. Er erhält damit eine Ungenauigkeit und Unverbindlichkeit, die seiner Verwendung inzwischen zu scheiden scheint.⁸⁸

Die Postmoderne beginnt dort, wo das Ganze aufhört. Sie ist bestimmt durch eine unversöhnliche Pluralität der Diskurse und Rahmenbedingungen, einer „radikalen Pluralität“:

Postmoderne wird hier als Verfassung radikaler Pluralität verstanden, Postmodernismus als deren Konzeption verteidigt. Das Charakteristische postmoderner Pluralität gegenüber früherer ist, daß (sic!) sie nicht bloß ein Binnenphänomen innerhalb eines Gesamthorizonts darstellt, sondern noch jeden solchen Horizont bzw. Rahmen oder Boden tangiert. Sie schlägt auf eine Vielheit der Horizonte durch, bewirkt eine Unterschiedlichkeit der Rahmenvorstellungen, verfügt eine Diversität des jeweiligen Bodens. Sie geht an die Substanz, weil an die Wurzeln. Daher wird sie hier als „radikale Pluralität“ bezeichnet.⁸⁹

Radikale Pluralität wird in der Postmoderne als Grundverfassung der Gesellschaft anerkannt. Es herrscht ein Nebeneinander zahlreich konkurrierender Paradigmen, die die Auflösung eines Ganzen voraussetzen. *„Ein Polytheismus im Sinne der Anerkennung und Beförderung der Vielfalt gegenwärtiger Lebensentwürfe, Wissenschaftskonzeptionen, Sozial-beziehungen.“*⁹⁰ Es handelt sich um eine Pluralität der Möglichkeiten, die auch im Bereich der Kunst vorherrscht. Lyotard sieht in der Kunst den Paradefall der Polymorphie.⁹¹ Er beruft sich auf die Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts, *„auf ihre experimentellen Unternehmungen, auf ihre Erprobung neuer und paraloger Möglichkeiten, auf ihre Erzeugung von Vielheit.“*⁹² Ein Paradebeispiel der Vielheit ist auch Ziggy Stardust, was in Folge näher erläutert werden soll.

4.2. DIE PLURALISIERTE KUNSTFIGUR ZIGGY STARDUST

Mitte der Sechziger erfolgte eine *„positive Neubewertung der postmodernen Literatur“*.⁹³ Kritikerinnen wie Susan Sontag und Leslie Fielder bewerteten die Qualität der neuen Literatur – Werke von John Barth, Leonard Cohen oder Norman Mailer – unter dem Aspekt einer neuen Verbindung von Elite- und Massenkultur. So schrieb Fielder in ihrem berühmten Aufsatz *Cross the Border – Close the Gap* aus dem Jahre 1969:

⁸⁸ ELSER, Michael [Hrsg.]: *Enzyklopädie der Philosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Augsburg: Weltbild-Verlag, 1992. S. 266.

⁸⁹ WELSCH, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag, 1997. S. 4.

⁹⁰ Ebd., S. 40.

⁹¹ Ebd., S. 34.

⁹² Ebd.

⁹³ WELSCH, S. 15.

Die Vorstellung von einer Kunst für die ‚Gebildeten‘ und einer Subkunst für die ‚Ungebildeten‘ bezeugt den letzten Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft (...) Der Postmodernismus schließt die Kluft zwischen Kritiker und Publikum, selbst, wenn man unter dem Kritiker den Anführer in Geschmacksfragen versteht und unter Publikum seine Gefolgschaft. Wichtiger ist, daß (sic!) er die Kluft zwischen Künstler und Publikum schließt oder, in jedem Fall, zwischen Professionalismus und Amateurtum in den Gebieten der Kunst.⁹⁴

Der postmoderne Schriftsteller war für Fielder ein Doppelagent, der sowohl in der Welt der Technologie als auch im Reich des Wunders zu Hause ist.⁹⁵ So schließt die Postmoderne nicht nur die Kluft zwischen Künstler und Publikum, sondern überschreitet auch die Grenzen zwischen Wunderbarem und Wahrscheinlichem, Wirklichem und Mythischem. Die postmoderne Literatur schafft demnach „eine Verbindung von Wirklichkeit und Fiktion sowie von elitärem und populärem Geschmack.“⁹⁶ Die Grundformel der postmodernen Literaturdebatte lautet, dass Postmodernes dort vorliegt, „wo eine grundsätzliche Pluralität von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen praktiziert wird“, und das nicht nur „in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk, also interferentiell.“ Diese Bewertungskriterien, die postmoderne Literatur im Kontext einer grundsätzlichen Pluralität sehen, können auch als Theorem in der Analyse der vielgestaltigen Kunstfigur herangezogen werden, die David Bowie mit Ziggy Stardust erschuf: Ein hochkomplexes Wesen, das ganz im Zeichen der postmodernen Konzeptionen von Pluralität und Interferenz verstanden und gelesen werden muss. Ziggy Stardust weist viele Gestalten auf, die sich gegenseitig überschneiden und auch in einer Wechselwirkung zueinander stehen. Diese Arbeit zeigt wesentliche Facetten von Ziggys Polymorphie auf und ergründet seine pluralen Erscheinungsformen vom Androgyn bis hin zum postmodernen Dandy. Ziggy Stardust ist ein Alter Ego, das über die traditionelle Auffassung eines Doppelgängers hinausgeht. Er steht im Zeichen einer postmodernen Identitätskonzeption, die die Vielschichtigkeit und Vielgestaltigkeit in den Vordergrund stellt. Aufgrund seiner Pluralität lässt Ziggy Stardust kaum noch Rückschlüsse auf den Menschen hinter der Kunstfigur zu. Der Gedanke, dass es sich dabei um einen kalkulierten Schachzug handelt, der bewusst eine Distanz zum eigenen Selbst aufbaut und die Person hinter der Kunstfigur zu einem unantastbaren Geschöpf macht, steht im Raum. Auf die Frage des deutschen Musikjournalisten Thomas Venker, ob seinen Rollenspielen in den

⁹⁴ FIELDER, Leslie: „Cross the Border – Close the Gap“ – In: SCHRÖDER, Jörg [Hrsg.]: *März-Mammut. März-Texte*. Herberstein: März Verlag, 1984. S. 673-697, hier S. 689. zit. nach WELSCH, S. 15.

⁹⁵ FIELDER, S. 696 zit. nach WELSCH, S. 16.

⁹⁶ WELSCH, S. 16.

Siebzigern eine Distanzfunktion zur eigenen Existenz inne wohnte, antwortete Bowie:

Viel war damals aus reinem Spaß zustande gekommen, andere Sachen aus akademischen Gründen. Bands wie Roxy Music und ich waren uns sehr bewusst über diese Wellen des Postmodernismus, die damals am Strand aufschlugen. Wir hatten alle Georg Steiner gelesen. Wir verstanden, dass Kultur revolutioniert werden musste und dass wir zu den ersten Künstlern gehörten, die Distanz zu sich selbst einnahmen, sich von außen wahrnahmen – das war zuvor nicht gemacht worden. Wir haben das alles posthistorisch verstanden, uns genauso in der Vergangenheit wie in der Zukunft bedient. Und wir haben uns des Gepäcks entledigt, uns ein neues Vokabular angeeignet. Es war leicht ironisch, wir wussten, dass wir von uns selbst sprachen.⁹⁷

Die Postmoderne ist, wie auch aus dem obigen Zitat hervor geht, ein Zeitalter einer Fragmentarisierung bzw. Aufspaltung. Die Möglichkeit einer Wahrnehmung von außen, wie sie Bowie in obigem Textauszug für sich in Anspruch nimmt, besteht nur dann, wenn die Kunstfigur und die dahinter stehende Person, also der Künstler, als zwei verschiedene Akteure agieren. Das Selbstbild Bowies zeigt ein Spannungsfeld, das durch diese Zweiteilung hervorgerufen wird und dabei einen stabilen Identitätsbegriff ad absurdum führt. Sein künstlerisches Selbstverständnis zeigt eine Teilung in Subjekt und Objekt, wobei das Subjekt, also der Künstler selbst, zugunsten einer plakativen Objekthaftigkeit in den Hintergrund tritt. Indem Bowie sich und seinen Körper zum Objekt erhebt, schafft er den notwendigen Raum, der Komplexität seiner Kunstfigur auf den Grund zu gehen.

⁹⁷ VENKER, Thomas: „David Bowie. Ich hätte alle Gewinne weggekokst.“ – In: VENKER, Thomas: *Ignoranz und Inszenierung. Schreiben über Pop*. Mainz: Ventil, 2003. S.39-47, hier S. 43.

I could make a transformation as a Rock'n'Roll star.
So inviting, so enticing to play the part.

„Star“ - 1972

4.3. DAS SPIEL MIT DER METAMORPHOSE

Bowies Selbstpräsentation war, vor allem in den Siebzigern und Achtzigern, durch ein Spiel mit verschiedenen Images und Authentizitäten gekennzeichnet. Er experimentierte mit diversen Erscheinungsformen – vom polysexuellen Außerirdischen Ziggy Stardust über den drogengezeichneten Dandy *Thin White Duke* bis hin zur äußerst kontrovers diskutierten Figur des *Blonde Fuehrer*. Mit jedem neu erschienen Album präsentierte er einen neuen Entwurf seiner selbst. Seine wechselnde Maskerade und seine vielfältigen Erscheinungsformen bewegten sich nicht nur in einem Spannungsfeld aus Konstruktion und Destruktion, sondern auch aus Selbststilisierung und Parodie. Seine künstlich erschaffenen Figuren waren immer auch Reflexionen seines Status als Popikone, mitunter haftete ihnen etwas Komisches, Humoristisches an. Die Kunstfigur Ziggy Stardust stand ganz im Zeichen einer karnevalistischen Koketterie mit Geschlechtsstereotypen, die in dieser Intensität etwas Neuartiges darstellte. Die Übernahme weiblicher Attribute durch männliche Musiker war als solches nicht neu, schon Elvis Presley schminkte seine Augen um sie dramatisch wirken zu lassen, doch sorgte Bowie mit seiner kunstvollen Maskerade in Verbindung mit seinen homosexuell anmutenden Posen für frischen Wind in der Popmusikultur. Die Tatsache, dass eine Kunstfigur für derartige Furore sorgen konnte, ließ Bowie an diesem Konzept festhalten. Fortan unterzog er sich einer stetigen Selbsterneuerung und erschien in regelmäßigen Abständen in immer anderer Gestalt auf der Bildfläche. Sein Schaffen war einer konstanten Metamorphose unterworfen, die einen Nährboden für immer wieder neue Selbstdarstellung bot. Bowie befand sich in einem Stadium konstanter körperlicher Transformation, die sich oftmals in einem metaphysischen Akt der Selbstschöpfung und der anschließenden theatralen Selbstzerstörung ausdrückte. Die Geburt einer neu erschaffenen Kunstfigur erhielt dabei niemals den Status des Absoluten, vielmehr arbeitete Bowie bei der Ausführung eines Alter Egos bereits an der Konzeption des nächsten. Bowie verdoppelte sich nicht nur in seinen künstlich erschaffenen Figuren, er potenzierte sich. Sie waren weitaus vielschichtiger als bloße Doppelgänger, jede für sich wies eine Vielzahl an Gestalten auf. Bowies

künstlerisches Schaffen stand im Zeichen einer fragmentarischen Körperlichkeit. Jede seiner Kunstfiguren ist als vielgestaltiges Zeichensystem zu lesen, das sich aus unterschiedlichsten Komponenten zusammensetzt. In vorliegender Arbeit wird der Versuch unternommen, die verschiedenen Erscheinungsformen und die vielgestaltige Physis der Kunstfigur Ziggy Stardust aufzuzeigen. Bowies künstlerisches Konzept der fragmentarischen Körperlichkeit negierte in der Rockkultur bis dato unabdingbare Werte wie Nachhaltigkeit und Dauerhaftigkeit. Der Anspruch an Beständigkeit wäre einem Körper, der sich in einem Stadium permanenter Transformation befindet, höchst hinderlich. Bowies metamorpher Körper entzieht sich durch seine Dynamik einer eindeutigen Zuschreibung und wird gemäß Jean Baudrillard nur mehr durch *„eine rauschhafte Sukzession, bei der das Subjekt sich in rituellen Verkettungen verliert“*⁹⁸, gekennzeichnet. Eine rituelle Verkettung, die aus einem unaufhörlichen Kreislauf von Konstruktion und Destruktion, Erschaffung und (Selbst-)Auslöschung, resultiert: Aber auch eine Verkettung ritueller Ereignisse, wie sie bei einem Rockkonzert über die Bühne gehen. Eine Inszenierung, die sich aus einstudierten und improvisierten Posen, Codes, Mimiken und Gestiken zusammensetzt. *„Wir kleiden jede Verführung in eine Metamorphose – und jede Metamorphose kleiden wir in ein Zeremoniell. So lautet das Gesetz des Scheinhaften, und der Körper ist das wichtigste Objekt, das von diesem Spiel in Beschlag genommen wird.“*⁹⁹, konstatiert Baudrillard in seiner Habilitation *Das Andere selbst* (1987). Er beschreibt darin den „Zeremonienkörper“, einen Märchenkörper, der sich dem obszönen Körper, dem Körper des Begehrens, der sich durch sexuelle Differenz ausdrückt, entgegen stellt. Dieser Zeremonienkörper ist *„eine prunkvolle Bühne für zahlreiche Formen der Initiation, für die Grausamkeit und Unbeständigkeit der Erscheinung, Ort für die Phantasmaorgien der Gattung, der Geschlechter und der verschiedenen Todesarten (...)“*¹⁰⁰. Der Zeremonienkörper lässt sich *„auf keine Wahrheit des Sex und des Unbewußten [sic!] hin durchschauen“*. Indem sich Bowie stetig neu erschafft und sein altes Alter Ego auslöscht, verleiht er seinem künstlerischen Schaffen nicht nur einen zeremoniellen, sondern auch einen metaphysischen und transzendentalen Charakter. Der Körper der Metamorphose ist ein unsterblicher Körper, denn von einer Gattung in eine andere überzugehen ist *„eine Weise des Verschwindens, nicht des Sterbens.“*¹⁰¹

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ BAUDRILLARD, Jean: *Das Andere selbst: Habilitation*. Wien: Passagen-Verlag, 1994. S. 38.

¹⁰⁰ Ebd., S. 39.

¹⁰¹ Ebd.

4.4. EIN NEUER AUTHENTIZITÄTSBEGRIFF

4.4.1. AUTHENTIZITÄT UND ROCKKULTUR

„Rock“ als Terminus ist ein schwer fassbarer Begriff, der als solches keine eindeutige Definition zulässt. Rock ist nicht als Genre, sondern als Kulturgut anzusehen – die Rockkultur umfasst viele musikalische Stilrichtungen und Ausdrucksformen, denen eines gemein ist: Sie bewegen sich in einem Spannungsfeld aus Anti-Massenideologie und kommerziellem Erfolg. Rock ist nicht nur ein kulturelles Gut, sondern auch ein industriell hervorgebrachtes Produkt. Die zentrale Fragestellung, die daraus resultiert ist: Darf ein kapitalistisches Industrieprodukt überhaupt den Anspruch der Authentizität erheben? Eine befriedigende Antwort kann es hierauf aber nicht geben. Zahlreiche Pop- und Rocktheoretiker haben sich mit der Authentizitätsfrage beschäftigt und sie im Kontext von Kunst und Kommerz analysiert. Aber auch jeder einzelne Hörer und Seher kategorisiert gemeinhin in „authentisch“ und „nicht authentisch.“ Modelle in der Authentizitäts-Debatte basieren dabei häufig auch auf einer Unterscheidung zwischen „Mainstream“ und „Underground“ oder auch Pop und Rock. Oft resultiert daraus eine Trennung in „gute“, also künstlerisch wertvolle, und „schlechte“, also kommerzielle, Popmusik – ähnlich der von Brecht und Benjamin vollzogenen Separation zwischen avantgardistischer und kommerzieller Populärkultur.¹⁰² Warum ist Authentizität aber so ein wesentlicher Wert der Rockkultur und was versteht man überhaupt darunter? Der Musiktheoretiker Ernest Hötzel setzt authentisch mit modern gleich, indem er konstatiert:

Eine Ausübung von Kunst unter der Prämisse der Authentizität definiert in keiner Weise genaue Richtlinien, keine konsequent zu verfolgenden Interpretationsparameter. Es bedeutet einfach, den Geist des Kunstwerks, aber auch den Geschmack des Publikums zu treffen, eines Publikums, welches ja ebenso wie der Interpret seiner unmittelbaren Jetzt-Zeit entstammt. Insofern ist eine authentische Aufführung eines Musikstücks eine moderne.¹⁰³

Ein wesentlicher Faktor im Empfinden von Authentizität ist der Anspruch einer Autonomie des Künstlers bzw. seines Kunstwerkes: *„Authentes ist abgeleitet von auto – entes, der Selbstvollendende. (...) Der Selbstvollendende ist primär wohl*

¹⁰² NEIHRING, Neil: *Popular Music, Gender and Postmodernism*. London: Sarge, 1997. S. 75.

¹⁰³ HOETZEL, Ernest: *Musikgeschichte heute?* - Wien: Böhlau, 1995. S. 73.

*als der Selbsthandanlegende verstanden worden.*¹⁰⁴ Dieses „Selbsthandanlegen“ ist nach wie vor ein zentraler Wert in der gegenwärtigen Rockkultur im Sinne einer Abkehr von kommerzieller und industrieller Vereinnahmung. Rockmusik ist einem konstanten Evaluierungsprozess unterzogen, in welchem das Publikum Kriterien wie Originalität, Echtheit und Grad der Kommerzialisierung zur Bewertung heranzieht: Werte, die gemeinhin im Underground und in Subkulturen beheimatet sind. Der kommerzielle Massenmarkt gilt daher als Feindbild des authentischen musikalischen Schaffens. Bei der Vorstellung vom authentischen Musikschaaffenden fernab jeglicher kommerzieller Mechanismen handelt es sich aber um ein romantisierendes Idealbild und nicht um reelle Tatsachen. Selbst Subkulturen sind von einer Vereinnahmung durch den Massenmarkt nicht gefeit. Der Authentizitäts-Begriff in der Rockmusik bezieht sich auf eigenständige Kreativität und den unverfälschten Ausdruck aufrichtiger Gefühle.¹⁰⁵ Er beschreibt eine Wertigkeit, die aus der Beziehung zwischen Musik, soziokulturellen Praxen und dem Zuhörer bzw. dem Publikum resultiert.¹⁰⁶ Das Empfinden von Authentizität ist ein komplexes Phänomen, das viel mehr als persönliche Präferenzen und Geschmäcker beinhaltet:

It requires a sense of music's external context, and a judgement of the 'objective' effect on music of such factors as record company marketing strategies, musicmaking technologies, or the ongoing history of music's broader stylistic changes.¹⁰⁷

Das Authentizitätsempfinden beinhaltet somit einen gemeinschaftsbildenden Charakter, der in einem Überlegenheitsgefühl gegenüber dem Massengeschmack wurzelt. Trotzdem steht das Individuum im Vordergrund, sei es in Form eines individuell agierenden Musikers, als auch auf Zuhörer- bzw. Zuseherseite. Von einem etymologischen Standpunkt aus, steht der Begriff „Authentizität“ wie jener des „Autors“ in enger Verbindung mit dem Wort „selbst.“ Der Musiker ist im Idealfall auch Autor, das heißt Texter und Komponist. Die konzeptionelle Zusammengehörigkeit von Authentizität, Autorenschaft und Autonomie beruht auf zwei historischen Bewegungen des 18. und 19. Jahrhunderts: Romantik und Moderne.¹⁰⁸

¹⁰⁴ KALISCH, Eleonore: „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung.“ - In: FISCHER-LICHTE, Erika; PFLUG, Isabel [Hrsg.]: *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen und Basel: Francke, 2000. S. 31-44, hier S.32.

¹⁰⁵ KEIGHTLEY, Keir: „Reconsidering Rock.“ – In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John: *The Cambridge Companion To Pop And Rock*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2001, S.109-142, hier S. 131.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ KEIGHTLEY, S. 134.

Both are crucial source of the mass society critique, and major influences upon rock culture as well. Both Romanticism and Modernism challenged the emergence of industrial, urban capitalism, and both celebrated the author, artist, or musician as a privileged representative of an authentic, individual self.¹⁰⁹

4.4.2. ROMANTISCHE VS. MODERNISTISCHE AUTHENTIZITÄT

Rock entstand ursprünglich als Abgrenzung zum Mainstream und hatte sich rasch in diverse Geschmackskulturen und Szenen aufgefächert. Die Rockkultur ist daher in ihren Absichten, Praktiken und Bedeutungen sehr vielschichtig, was sich auch im Authentizitäts-Empfinden der einzelnen Sub-Genres widerspiegelt. Der Theoretiker Keir Keightley spricht von „*hybriden Versionen von Authentizität*“.¹¹⁰ In seinem Aufsatz *Reconstructing Pop* arbeitet er zwei komplementäre Strömungen, die Authentizität im Rock kreieren, heraus und bezieht sich dabei auf zwei kulturhistorische Epochen des ausklingenden neunzehnten bzw. des frühen zwanzigsten Jahrhunderts: die Romantik und die Moderne. Der Autor differenziert zwischen „*romantic authenticity*“ und „*modernist authenticity*“¹¹¹. Romantische Authentizität findet sich in musikalischen Genres wie Folk, Country, Rock oder Blues. Der Gemeinschaftsgedanke und die direkte Kommunikation zwischen Künstler und Publikum sind zentral. In der Romantik tradierte Werte wie Volksnähe, Vergangenheitskontinuität und Natürlichkeit, werden - auch in Hinblick auf den Klangerzeugung und den Sound - hochgehalten. Das modernistische Credo zielt im Gegensatz dazu vielmehr auf Fortschritt, Innovation und Wechsel ab. Anstelle eines Gemeinschaftssinns treten der Status des Künstlers und sein persönliches Empfinden von künstlerischer Integrität. Das volksnahe weicht einem elitären Denkmuster. Demzufolge verliert auch das Anliegen, sein Publikum zufrieden stellen zu wollen, an Bedeutung.

¹⁰⁹ Ebd., S. 135.

¹¹⁰ Ebd., S. 138.

¹¹¹ Vgl. KEIGHTLEY, Keir: „Reconsidering Rock“ – In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John [Hrsg.]: *The Cambridge Companion To Pop And Rock*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2001. S.109-142, hier S. 137.

<i>Romantic authenticity tends to be found more in</i>	<i>Modernist authenticity tends to be found more in</i>
tradition and continuity with the past	experimentation and progress
roots	avant gardes
sense of community	status of artist
populism	elitism
belief in a core or essential rock sound	openness regarding rock sounds
folk, blues, country, rock'n'roll styles	classical, art music, soul, pop styles
gradual stylistic change	radical or sudden stylistic change
sincerity, directness	irony, sarcasm, obliqueness
'liveness'	'recorded-ness'
'natural' sound	'shocking' sound
hiding musical technology	celebrating technology

Vgl. KEIGHTLEY, Keir: „Reconsidering Rock“ – In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John [Hrsg.]: *The Cambridge Companion To Pop And Rock*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2001. S. 138.

Oft finden sich bei einem Künstler sowohl romantische als auch modernistische Tendenzen. Keightleys Separation dient keineswegs einer exakten Kategorisierung, sondern lediglich dem besseren Verständnis von Tendenzen und Spannungen, die in der Rockkultur vorherrschen. Der Autor bringt zur Veranschaulichung einige Beispiele:

For example, in the 1970s, punk was seen as the antithesis of rock, a mortal enemy intent on destroying rock culture. But punk was simply fulfilling rock's traditional investment in differentiation and authenticity, distinguishing itself from the rock mainstream. Punk drew on Modernist conceptions of authenticity to attack the dominant Romanticism of 1970s rock. Similarly, while a number of rock critics view artifice as the negation of authenticity, juxtaposing David Bowie's playful obliqueness to Bruce Springsteen's sincere directness, what is at issue is the difference between the two families of authenticity.¹¹²

Die Gegenüberstellung des authentisch-aufrichtigen Arbeiterklasse-Helden Springsteen und der artifiziell-andersartigen Stilikone Bowie ist eine zu vereinfachte und trotzdem von vielen Rock-Kritikern getätigte Ausführung. Künstlichkeit und Authentizität schließen einander nämlich keineswegs aus und bilden kein Gegensatzpaar. Zumeist vereinen Musiker modernistische und romantische Tendenzen oder wechseln im Laufe ihrer Karriere die Fronten. Auch David Bowie schwankte zwischen verschiedenen Image- und Authentizitäts-Konzepten. Seine frühesten Stilexperimente waren geprägt von einem Eklektizismus aus Jugendkulturen und Kunstströmungen der 1960er Jahre: Er wandte sich zuerst der Beat-Generation und danach der Mod-Kultur zu. In Folge

¹¹² KEIGHTLEY, S. 138

entdeckte er auch die Folk-Bewegung und später die Hippie-Kultur für sich. Sein konstanter Stilwechsel war ein Zeitgeist-Phänomen, denn in den Sechzigern vollzog sich ein rascher Wechsel der Ideen und Visionen von Popmusik.¹¹³ Viele verschiedene Jugend- und Subkulturen boten ein breites Angebot, aus dem auch der junge David Bowie schöpfte. Seine Affinität für verschiedene Images schildert der Musikjournalist und Autor Mark Paytress auf sehr anschauliche Weise:

His inventory of previous guises read like a virtual genealogy of British youth subcultures: a John Lee Hooker-fixated suburban bluesman, a beatnik-inspired spokesman for the International League for the Preservation of Animal Filament (a pro-longhaired-men pressure group); a lacquer-headed and sharply suited Mod; a servious and rather subdued songwriter with wide-ranging showman ambitions; a pancake-faced artist in mime; a hippie mystic with delusions of transforming the world into one giant Arts Laboratory; and a curly haired, acoustic guitar-toting Bob Dylan figure.¹¹⁴

Mit Ausnahme der Mod-Subkultur, die durch einen Fortschritts-Optimismus gekennzeichnet war, bemerkt man in Bowies Anfangsjahren eine Hinwendung zu romantischen Authentizitäts-Konzepten. In den Sechzigern „flirtet“ Bowie mit einer Vielzahl an Images und Styles, die er großteils auf seinem Album *Hunky Dory* (1971) verewigte.

After flirting with styles of authenticity on *Hunky Dory* (including an homage to Dylan), Bowie quickly established himself and his songs as anti-sixties, pro-seventies anthems for the doomed youth of the future. Bowie's famed artificiality sprang from a desire to reject the immediate history of rock music. By appearing as Ziggy Stardust, he not only created his most famous character but also (re)launched his career in such a way that he freed himself from the hippie tradition of rock.¹¹⁵

In den Siebzigern näherte sich Bowie immer mehr einem Authentizitätsempfinden an, das mehr am Modernismus orientiert war. Ein wesentliches Merkmal seines Schaffens waren seine radikalen stilistischen Wechsel.

¹¹³ Vgl. PAYTRESS, Mark: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. New York: Schirmer, 1998. S. 3.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ WALDREP, Shelton: *The aesthetics of self-invention. Oscar Wilde to David Bowie*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. S. 106.

Tell him we've lost his poems, so they're writing on the walls.

„Song For Bob Dylan“ - 1971

4.4.3. ZIGGY STARDUST IM ZEICHEN DES MODERNISMUS

David Bowie negierte jene Auffassung von Authentizität, die eine Abgrenzung zum Massenmarkt voraussetzte und ein Musikschaffen fernab von kommerziellen Mechanismen vorsah. Er war niemals ein Antagonist des Musikgeschäfts. Sein erklärtes Ziel war es von Anbeginn an, schnellstmöglich zu Ruhm, Ansehen und Erfolg zu gelangen. Noch bevor er überhaupt als ein solcher galt und die Verkaufszahlen bei weitem nicht dafür sprachen, inszenierte sich Bowie als Superstar. Gemäß dem Motto *„man muss einen Star erst mimen bevor man als einer angesehen wird“*, absolvierte er - mit einer finanzstarken Plattenfirma im Rücken – Anfang der Siebziger eine ausgedehnte Promotion- und Konzertreise durch die USA. Was das betrifft, war Bowie das Produkt eines Majorlabels, nichtsdestotrotz darf davon ausgegangen werden, dass sein künstlerisches Schaffen deshalb als „unecht“ oder gar als „nicht authentisch“ bewertet werden darf. Bowie entzog sich dem traditionellen von vielen Rockkritikern und – konsumenten eingeforderten Authentizitäts-Begriff. Als er Anfang der Siebziger Ziggy Stardust ins Leben rief, standen die Zeichen der Zeit auf Veränderung: In der Pop- und Rockkultur vollzog sich ein ideologischer Wandel, der mit dem Verlust gegenkultureller Lebensentwürfe einherging: Die Ideen der Gegenkulturen verloren zunehmend an Kraft und waren schon bald nicht mehr als ein bloßer Werbeslogan.¹¹⁶ Man ging mehr und mehr dazu über, *„den besonderen Charakter der wirklich guten Rockmusik unter dem Aspekt von Kunst anstatt von Gemeinschaftsbezogenheit zu sehen.“*¹¹⁷ In den 1960ern bestand die Vorstellung von Authentizität darin die *performance persona* des Musikers und sein wahres Ich als identisch anzusehen.¹¹⁸ Die musikalische Darbietung und die Performance galten als authentische Manifeste der Individualität des Künstlers oder zumindest als glaubwürdige Illusion dessen. Anfang der 1970er änderte sich dieses Verständnis: Die überzeichneten Posen der Glam-Rocker, ihr Kostüme und Maskeraden und ihr Drang zu überzogener Selbstdarstellung ließen keinen Rückgriff mehr auf die „wahre Identität“ der MusikerInnen zu. Sie konstruierten

¹¹⁶ Vgl. FRITH, Simon: *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981. S. 60.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ AUSLANDER, Philip: „Watch that man. David Bowie: Hammersmith Odeon, London, July 3, 1973“ – In: INGLIS, Ian: *Performance and Popular Music. History, Place and Time*. Burlington: Ashgate, 2006. S.70-80, hier S. 72.

künstliche Images, zelebrierten eine ironisierte Oberflächlichkeit und stellten sich erst gar nicht Bewertungskriterien wie „authentisch“ und „nicht-authentisch“.

Bowie machte sich diesen Paradigmenwechsel in der Musikkultur, der eine Abkehr von der Gegenkultur propagierte, und das daraus resultierende neue Selbstverständnis der MusikerInnen zu nutzen und erfand etwas in der Populärmusik bis dato völlig Neues: eine künstliche Identität. Mit Hilfe Ziggy Stardusts etablierte Bowie eine vollkommen neue Vorstellung von Ästhetik und Authentizität. Mit Ziggy entzog er sich – ganz im Sinne eines postmodernen Idioms - Klassifizierungen wie Kunst und Kommerz, Hoch- und Massenkultur, Mainstream und Underground. Er inkorporierte Stilmittel der Hochkultur in die kommerzielle Populärmusik und vermengte so die Ansätze zweier Kategorien, die in einer traditionellen Authentizitäts-Auffassung nicht hätten aufeinander treffen können. Legt man nun Bowies schaffen auf Keir Keightleys Unterscheidung zwischen romantischer und modernistischer Authentizität¹¹⁹ um, so lässt sich feststellen, dass Bowie wegen seiner fortschrittlichen Denkweise und seines radikalen stilistischen Wechsels als Paradebeispiel für modernistische Authentizität herangezogen werden kann. Ziggy Stardust agierte in einem Spannungsfeld aus elitär und populär. Bowie bediente sich in der Konzeption bei diversen subkulturellen und avantgardistischen Codes und transportierte einen gewissen Underground-Chic. Schon in seinen Jugendjahren interessierte er sich für experimentelle Theaterformen und Performancekunst, was sich in seinen bis ins Detail choreographierten Bühnenshows manifestierte. Bowie verehrte Andy Warhol und seine Factory und positionierte sich selbst als Teil der amerikanischen, aber auch der europäischen Kunstwelt.¹²⁰

Natürlich war die Kreation dieser, seiner ersten Kunstfigur keine bewusste Reminiszenz an die Geisteshaltung der Moderne, trotzdem barg sie starke modernistische Züge. Die Fortschrittlichkeit und die experimentelle Herangehensweise, die der Kreation Ziggy Stardusts zugrunde lagen, sowie der ironische Unterton und die Koketterie mit homo- und bisexuellen Posen, zeigen eine eindeutige Zuordenbarkeit zu Keightleys Konzeption der modernistischen Authentizität¹²¹.

Der klassische Modernismus entstand im Gefolge zweier sozialer Wandlungen des neunzehnten Jahrhunderts:

¹¹⁹ Vgl. Tabelle S. 45.

¹²⁰ Vgl. „Starprofiles II“ - In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John [Hrsg.]: *The Cambridge Companion To Pop And Rock*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2001. S. 198.

¹²¹ Vgl. Tabelle S. 45.

Die eine auf dem Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung gesellschaftlicher Umweltbedingungen, die andere beim Selbstverständnis. Im Bereich der alltäglichen Sinneswahrnehmungen war das Gefühl für Raum und Zeit durcheinandergeraten, da die Revolution im Transport- und Nachrichtenwesen neue Maßstäbe (sic!) für Bewegung, Geschwindigkeit, Licht und Ton gesetzt hatte. Die Krise im Selbstverständnis war eine Folge des Verlusts der religiösen Festigung, des Glaubens an ein Leben nach dem Tode, an Himmel oder Hölle und Folge des neuen Bewusstseins (sic!) vom unabänderlichen Ende des Lebens und der Bedeutungslosigkeit des Todes.¹²²

Die Moderne war geprägt von einer Geisteshaltung, die einen Verfall der Religion nach sich zog. Die Menschheit war bestrebt, Grenzen zu überschreiten und „gottgleiches Wissen“ zu erlangen: Die Kluft zwischen Mensch und Gott sollte aufgehoben werden. Als Begleiterscheinung dieses übermenschlichen Strebens trat das Bewusstsein vom menschlichen Selbst zutage.¹²³ Die Hybris des modernen Menschen lag *„in der Verneinung jeglicher Schranken und dem Überzeugtsein von der Unendlichkeit menschlichen Strebens.“*¹²⁴ Ein derartiges Streben nach Übermenschlichkeit und Transzendenz fand sich auch in Ziggy Stardust, dem Außerirdischen, der als christusähnlicher Messias auf die Erde kam. Im Song *Starman* beschrieb Bowie die messianischen Qualitäten von Rockidolen: *„There’s a starman waiting in the sky, he likes to come and meet us. But he thinks he’d blow our minds.“* Bowie inszenierte sich als Heilsbringer, der die Menschheit vor einer bevorstehenden Apokalypse retten sollte.

Im Zentrum des Modernismus stand der Mythos vom freien, kreativen Geist, der mit dem Bürgertum im Ringen lag. Dieser Kampf mit dem Bürgertum wurde in der Postmoderne obsolet, da die bürgerliche Kultur bereits zerschlagen worden war. Sie wich einem Ringen des Künstlers mit sich selbst. Eine Auseinandersetzung, ein Kampf, wie ihn auch David Bowie praktizierte. Hinter dem beinahe zwanghaften Drang einer kontinuierlichen Selbsterneuerung stand der Unwille, sich mit seiner eigenen Künstlerperson auseinander zu setzen. Seine Alter Egos borgen eine Schutzfunktion: Sie schirmten ihn nicht nur nach außen hin ab, sondern schützten ihn auch vor sich selbst. Bowies Œuvre zeigt einen permanenten Wechsel von Images und musikalischen Genres. Mit jedem Album erfand er sich selbst und seine Musik neu. Dabei spielte er mit verschiedenen Authentizitäten: *„Ich war nie von der Wichtigkeit der Authentizität überzeugt. Absolutheit und Authentizität wurden in den letzten 30 Jahren viel zu stark hochgehalten.“*, erklärte Bowie dem deutschen Musikjournalisten Thomas Venker

¹²² BELL, S. 52.

¹²³ BELL, Daniel: „Kulturelle Widersprüche im Kapitalismus“. – In: BELL, Daniel; KRISTOL, Irving [Hrsg.]: *Kapitalismus heute*. Frankfurt/New York: Herder & Herder, 1974. S. 55.

¹²⁴ BELL, S. 56.

in einem Interview aus dem Jahre 2002.¹²⁵ Er fügte hinzu: *„Ich habe mich schon immer mit der Idee vom Entertainer, der Authentizität performt, beschäftigt. Ich denke, sie können sich diese anziehen, sie tragen, aber der Kontext macht es immer nur zu einem Effekt, gibt dem ganzen einen synthetischen Gestus.“* Im Laufe seiner Karriere „zog“ sich Bowie viele Authentizitäten an, nutzte sie für seine Zwecke, nur, um sie nach einer gewissen Zeit wieder abzustreifen. Sein Faible für Image- und Authentizitätswechsel ist getragen vom postmodernen Anspruch an Pluralität. Vielfältigkeit zeigt sich auch in der Körperlichkeit von Bowies Kunstfiguren. Ziggy Stardust etwa transportiert eine Vielzahl von Körperbildern, die wie die Figur selbst, bewusst um ein Spannungsfeld organisiert sind und mitunter auch widersprüchlich sein können.

¹²⁵ VENKER, Thomas: „David Bowie. Ich hätte alle Gewinne weggekokst.“ – In: VENKER, Thomas: *Ignoranz und Inszenierung. Schreiben über Pop*. Mainz: Ventil, 2003. S.39-47, hier S. 42.

5. KÖRPERBILDER

5.1. DER POPKÖRPER

Bevor auf einige exemplarische Körperbilder eingegangen wird, die von Ziggy Stardust transportiert werden, gilt es zunächst ein Theoriegerüst zu erstellen. Als Basis hierfür dient das Konzept des Popkörpers, wie es der deutsche Kulturwissenschaftler Dirck Linck beschreibt. Der Popkörper bezeichnet Körperbilder, die seit den fünfziger Jahren innerhalb jugendkultureller Vereinigungen auftauchen: Teds, Mods, Hipsters, Hippies und viele andere. Da die Anfänge des Glam-Rock ein britisches Sub- und Jugendkulturphänomen darstellen, kann auch der Körper der Glam-Rocker als Popkörper angesehen werden. Der Popkörper ist ein sprechender Körper, ein Zeichenträger. Er kennzeichnet eine Abgrenzung zum hegemonialen Stil, also jenem Stil der Elterngeneration. Dennoch gab es zwischen den einzelnen Jugendkulturen immer wieder Spannungen und Distinktionen. Spätestens aber, wenn sie gemeinschaftlich auf einen Repräsentanten des Hegemonialstils trafen, *„durften sich stilistischen Differenzen zum Trotz als Brüder und Schwestern im revoltierenden Geiste sehen.“*¹²⁶

Dirck Linck spricht vom „hochcodierten Popkörper“ als eine Allianz von Signalen, deren Botschaft offensichtlich war: *„Befreiung –politisch, sozial, kulturell, sexuell.“*¹²⁷ Über die Formation Pop¹²⁸ konnten sich illegitime Subjekte Beachtung verschaffen: Schwarze, Schwule, Jugendliche, Proletarier.¹²⁹ Der Popkörper barg einen Ruf nach Befreiung, der verschiedene Ausformungen an Jugend- und Subkulturen mit sich brachte. Eines war ihnen aber, trotz augenscheinlicher Unterschiede, gemein: Alle Jugend- und Subkulturen waren männlich dominiert. Selbst hinter dem nach außen hin feminisierten Popkörper der Hippie-Generation verbarg sich ein ausgeprägter Maskulinismus. Auf Ebene der Lesbarkeit übermittelte der Hippie-Körper einen Unisex-Charakter: weiche, fließende, buntbedruckte Stoffe; weiblich codierte Accessoires und Attribute, lange, wallende Haare – sowohl beim Hippie-Mann als auch bei der Hippie-Frau. Trotzdem

¹²⁶ LINCK, Dirck: „Männer, Frauen und die übrigen Geschlechter: Eine Erinnerung an das Erscheinen des Pop-Körpers im bundesrepublikanischen Diskurs der 60er Jahre.“ – In: RUNTE, Annette; WERTH, Eva [Hrsg.]: *Feminisierung der Kultur? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S. 262.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Pop steht in diesem Zusammenhang nicht nur als Kurzform für Popmusik, die sämtliche Spielarten populärer Musikformen einschließt, sondern – damit einhergehend – auch für Pop- bzw. Populärkultur.

¹²⁹ Vgl. LINCK, S. 272.

thematisierten die Hippies Geschlechtergrenzen nicht bewusst, ganz im Gegensatz zu den Vertretern des Glam-Rock, die ihre transvestische Selbsttheatralisierung als Werkzeug zu einer Überwindung der Festlegung von Geschlechtertrennung nutzten und somit Grenzen aufzeigten. Obwohl sie keine offensichtlich politische Wertehaltung prolongierten, waren die Glam-Rocker in Geschlechterfragen weitaus politischer als die Hippies. Der Popkörper der frühen Siebziger mutierte vom Unisex-Körper der Hippiegeneration zu einem parodistischen Transvestisten-Körper mit großem politischen Potential. Der Popkörper eines Ziggy Stardust war nicht nur ein politisches Instrument zur Infragestellung gesellschaftlicher Konventionen, sondern auch ein hochcodierter Zeichenträger, der in seinem Facettenreichtum und seiner Wandlungsfähigkeit viel Raum für Interpretation schuf. Unter Zuhilfenahme des Mediums Popmusik konstruierte David Bowie eine Figur, die viele Gestalten aufwies und von verschiedensten Körperbildern bestimmt war. Dirck Linck verweist auf den Status von Pop als Praxis der Verwandlung und als Medium der Reflexion:

Wo Pop zitiert, da verweist er auf den in den Sphären der Wirklichkeit ablaufenden Prozess der Konstituierung des Geschlechts durch Zitat und Wiederholung. Das geschlechtlich markierte Subjekt wird hergestellt durch andere Repetition jener Zeichen, die das Geschlecht repräsentieren sollen. Indem Pop diese Zitatförmigkeit dekontextualisiert, noch einmal zitiert und unendlich wiederholt, macht er sie zum Gegenstand der Reflexion.¹³⁰

Der Körper eines Ziggy Stardust eignet sich deshalb zur Reflexion, weil er eine Vielzahl an Zitaten in sich trägt und seine Zitatförmigkeit hemmungslos exponiert und öffentlich zur Schau stellt. Der Popkörper ist ein öffentlicher Körper und erscheint nicht nur auf, sondern auch abseits der Bühne: auf Plattencover, in den Medien, in der Werbung und schlussendlich auch auf den Straßen. Er bietet die Möglichkeit zur Identifikation und heizt das semiotische Theater des Alltags mit neuen Zeichenkombinationen an.¹³¹ Dabei ist der Popkörper nicht alleine auf die Populärmusik beschränkt, sonder zieht sich durch sämtliche Kunstgattungen:

Popkörper sind präsent in allen Künsten, allen Genres (und Genreversmischungen), allen Medien dieser Jahre, von Ica Vilanders Glamour-Akten über Enos Performances, Warhols Siebdrucke und Filme, die Science Fiction mit ihrem hermaphroditischen Mutanten, bis hin zu Reineckers „Kommissar“ und den von der Erwachsenenwelt ganz abgekoppelten androgynen Jugendlichen auf Larry Clarks Fotografien.¹³²

¹³⁰ LINCK, S. 265.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd., S. 272.

Auch Bowies Popkörper kannte verschiedene Ausdrucksformen. Ob in Image-Videos, auf Fotografien, in Interviews, bei Konzertaufzeichnungen oder in Filmen: der Künstler präsentiert seinen mannigfaltigen Popkörper in sämtlichen Medien, die ihm zur Verfügung standen. In Folge werden drei Körperbilder aufgezeigt, die für den Popkörper des Ziggy Stardust maßgebend sind.

5.2. DER GESCHLECHTSNEUTRALE KÖRPER

5.2.1. DAS ANDROGYNE MUSIKERIMAGE

Zeit ihres Bestehens war und ist die Pop- bzw. Rockmusik ein Medium zur Infragestellung althergebrachter Konventionen und Ideologien. Ein spannendes Diskursfeld in der Populärmusikforschung ist dabei die Bedeutungskonstruktion von Geschlecht in musikkulturellen Praktiken. Studien über die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit, Rollenzuschreibungen, Geschlechterverhältnisse und Mechanismen der sexuellen Kontrolle stehen dabei im Zentrum des Interesses. Musikperformances und, damit einhergehend, Musikerimages dienen dazu, (geschlechtliche) Identitäten zu konsolidieren oder – im umgekehrten Fall – zu lösen, um mit sexuellen Verhaltensweisen zu experimentieren, um traditionelle Rollenbilder zu hinterfragen oder um (Geschlechter-)Grenzen auszuloten. David Bowie kann als Urvater des androgynen Musikerimages angesehen werden. Seine Kunstfigur Ziggy Stardust formulierte eine radikale Kritik an traditioneller Geschlechterzuschreibung, wie sie in der Intensität noch kein Popmusiker vor ihm ausgeübt hatte. Er war und ist ein Paradebeispiel für eine Diskrepanz zwischen verordnetem Männlichkeitsideal und Idolbildung, wie sie auch Rudi Thiessen bemerkt.¹³³ Schon die Idole der fünfziger Jahre, James Dean, Marlon Brando und Elvis Presley, zeigten eine Abweichung zu dem, was von der Gesellschaft als Idealbild suggeriert wurde: stählerne, muskelbepackte Kerle – ganze Männer, also. Brandos Physis, er war immerhin von großer und kräftiger Statur, entsprach noch am ehesten dem Männlichkeitsideal. Seine Darstellungen in Filmen lebten jedoch von seiner gestischen Präsenz und seinem schönen, verletzlichen Gesicht. Mehr noch als Marlon Brando brach James Dean das Männerbild der Fünfziger. Er verkörperte Identität durch Unsicherheit und negierte somit die eiserne

¹³³ THIESSEN, Rudi: *It's only rock'n'roll but I like it. Kult und Mythos einer Protestbewegung*. Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 156.

Entschlossenheit, die das männliche Musterbild seiner Zeit implizierte.¹³⁴ Dean und Brando standen für einen Männertypus, der der Macht des Ideals auf anziehende Weise widerstand. Auch Elvis war scheinbar immun gegen das auf Haltung und Versteifung hin konzipierte Männerbild: „*Seine zitternden Knie, seine kreisenden Hüften, sein wackelnder Arsch*“ brachen – weitaus mehr als die Rollen seiner Schauspielerkollegen – mit Idealvorstellungen. Gemeinsam war ihnen die Tatsache, dass alle drei Objekte hysterischer, zumeist weiblicher Fanverehrung waren und das gerade aufgrund ihrer Abweichung vom idealisierten Männerbild ihrer Zeit. Sie boten nicht nur Identifikationspotential, sondern auch ein breites Sortiment an gestischen Praxen und Ausdrucksmodi für nachfolgende Schauspieler- und vor allem auch Musikergenerationen. Von Mick Jagger über David Bowie bis hin zu aktuellen Rockidolen wie Brian Molko oder Ville Vallo: In der Geschichte der Populärmusik finden sich immer wieder Beispiele für Musikerimages, die sich durch ihr filigranes, mitunter feminisiertes Erscheinungsbild gesellschaftlich vorherrschenden Männerbildern entgegen stellen und vor allem die weibliche Anhängerschaft ins Ekstase versetzen. Die Vereinnahmung als Idol durch weibliche Fans ist ein Phänomen, das es näher zu ergründen gilt. Was macht den schmalschultrigen, verletzlich wirkenden, mitunter androgynen Jüngling zu einem so begehrenswerten Helden?

Sheryl Garrett sieht den Schlüssel zu dieser Frage im zu geringen Vorkommen weiblicher Musiker/Performer, die als Identifikationsfigur fungieren könnten. Das feminisierte Erscheinungsbild männlicher Musiker wirkt auf die weibliche Anhängerschaft scheinbar deshalb anziehend, weil es dem ihrigen am nächsten ist.

Women seem far more excited by slim, unthreatening, baby-faced types who act vulnerable and who resemble them. Androgyny is what they want: men they can dress like and identify with, as well as drool over. With so few women performers to use as models, perhaps girlish boys are the next best thing.¹³⁵

Die Autorin missachtete in ihrer Argumentation jedoch die sexuelle Komponente, die für die Bedeutungszuschreibung an das feminisierte oder auch androgyne Musikerimage äußerst relevant ist. Manche Frauen sehen in der Antithese zu gängigen Männeridealen ein erotisch aufgeladenes Objekt der Begierde. Sexuelle Indifferenz birgt verführerische Schlüsselreize. Schon Susan Sontag bezeichnete

¹³⁴ THIESSEN, S. 157.

¹³⁵ GARRETT, Sheryl: „Teenage Dreams“ – In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew [Hrsg.]: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge, 1990. S. 399–411, hier S. 402.

den „Verstoß der Natur gegen das eigene Geschlecht“ als „die raffinierteste Form des sexuellen Reizes.“¹³⁶ „Das Schönste am männlichen Mann ist etwas Weibliches, das Schönste an einer weiblichen Frau ist etwas Männliches.“, schrieb Susan Sontag in ihren „Notes on Camp“ (1964). In ihrem berühmten Essay reflektierte sie den spielerisch-theatralen Umgang mit sexueller Zweideutigkeit, der in den Sechzigern ein wesentlicher Teil der Populärkultur wurde und eine wichtige Vorarbeit für das leistete, was in den Siebzigern als Glam-Rock folgen sollte: Jenes musikalische Genre, welches den ausführlich beschriebenen Bruch mit dem männlichen Idealbild am augenscheinlichsten vollzog und in zum Teil äußerst überspitzter Weise auslebte.

Camille Paglia bezeichnete das Androgyne als das Versprechen der siebziger Jahre.¹³⁷ Sie wies auf die Tatsache hin, dass die Homosexualität ein Teil der Populärkultur der Siebziger war, der es um sexuelle Selbsterkenntnis und Selbstdefinition ging.¹³⁸ Es handelte sich um eine Art der Selbstdefinition, die eine Auflösung des binären Geschlechtermodells mit sich ziehen sollte. Pluralen Geschlechtsidentitäten und der kulturellen Praktiken ihrer Inszenierung wurde eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuteil. Das Spiel mit sexueller Zweideutigkeit bestimmte die Popmusikultur der Siebziger und fand in den Achtzigern seine Fortsetzung in Popstars wie Prince, Boy George, Annie Lennox und Grace Jones. Simon Frith und Angela McRobbie bezeichneten in ihrem vielzitierten Aufsatz *Rock and Sexuality* den Prozess der Kommerzialisierung des Rock in den 1950ern als „Feminisierung“¹³⁹, was eine „Verweiblichung“ des Musikerimages nach sich zog, und jenen der 1960er als „Maskulinisierung“, was ein vermännlichtes Musikerbild zum Vorschein brachte. In den Sechzigern stellten populäre Genres wie der Cock-Rock oder der Progressive-Rock die männliche Sexualität in den Vordergrund und benutzten ihre Musik und ihre Performances nicht nur als Mittel zum sexuellen Ausdruck, sondern auch zur sexuellen Kontrolle. Viele ihrer Songs betonten den Objektstatus der Frau und zeichneten ein glorifizierendes Bild von attraktiven, potenten Männern. Von der in der Gegenkultur propagierten Ideologie der Gleichstellung der Geschlechter war in der Rockmusik der 1960er eher wenig zu merken.

¹³⁶ SONTAG, Susan: „Anmerkungen zu 'Camp'“. – In: SONTAG, Susan: *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. S.326.

¹³⁷ Vgl. PAGLIA, Camille: „Griff in die Klamottenkiste. Marjorie Garber: Vested Interests. Crossdressing and Cultural Anxiety“. – In: PAGLIA, Camille: *Sex, Kunst und Medienkultur. Der Krieg der Geschlechter*. Berlin: Byblos, 1993. S. 107.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. FRITH, Simon; McROBBIE, Angela: „Rock and Sexuality“ – In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew [Hrsg.]: *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon, 1990. S. 371–389, hier S. 384.

Der Musikmarkt bediente nicht nur die männliche Hörer- und Seherschaft, indem er Gemeinschaft stiftende männliche Leitbilder zur Verfügung stellte, sondern er offerierte auch romantische Popmusik in Form von Teenybop, der die Bedürfnisse der Mädchen befriedigen sollte. Die klare Trennung zwischen Mädchen- und Jungenmusik erfolgte Mitte der Sechziger:

The most interesting sexual aspect of the emergence of British beat in the mid-sixties was its blurring of the by then conventional teenage distinction between girls' music – soft ballads – and boys' music – hard line rock'n'roll. There was still a contrast between, say, the Beatles and the Stones – the one a girls' band, the other a boys' band – but it was a contrast not easily maintained.¹⁴⁰

Waren die 1950er, wie McRobbie und Frith hervorheben, eine Dekade der Feminisierung und die 1960er eine der Maskulinisierung, so folgte in den 1970ern ein Jahrzehnt des Androgynen. Vor allem der Glam-Rock negierte die Männer- und Frauenbilder und die damit einher gehenden Geschlechterkonventionen, die in den Jahrzehnten davor geprägt wurden. Rock wurde Ausdrucksmittel von sexueller Ambivalenz, der sich nicht nur Künstler mit Affinität zur Hochkultur wie etwa David Bowie, Brian Ferry und Lou Reed bedienten, sondern auch weitaus kommerzieller orientierte Musiker bzw. Bands wie Sweet, Gary Glitter und Suzie Quatro.¹⁴¹ Mit Hilfe des Glam-Rock wurde das Androgyne zum Leitbild einer neuen Generation an Musikkonsumenten und ist es noch. Die aktuelle Pop- bzw. Rockmusik zeugt von einer Vielzahl androgyner Zwischenwesen. Was aber bewirken diese androgynen Idole? Welches Bedürfnis befriedigen sie? Eine Problematik, mit der sich auch die Kultur- und Musikwissenschaftlerin Monika Bloss konfrontiert sieht, wenn sie in den Raum wirft:

Was aber (re-)präsentieren und bewirken die androgynen Images, Modelle, Sinn-Bilder und Körper der PopmusikerInnen? Was wird durch sie bedeutet und über sie gedeutet? Sind sie nur eine weitere Variante im Spiel mit der Bedeutungsvielfalt, die um und durch Geschlecht produziert werden kann? Oder sind sie gar ein Beitrag zur Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz, die deren binäre Grundstruktur und damit letztlich auch die heterosexuelle Matrix des Geschlechterverhältnisses in Frage stellt?¹⁴²

Ein Sammelsurium an Fragen, deren befriedigende Beantwortung die Autorin selbst, wie sie anmerkt, nicht im Stande ist. Anzunehmen, dass ohnehin keine pauschale Antwort, die sämtliche androgynen Modelle von PopmusikerInnen

¹⁴⁰ Ebd., S. 383.

¹⁴¹ Vgl. Ebd., S. 384.

¹⁴² BLOSS, Monika: „Geschlecht als musikkulturelle Performance?“ - In: FRAGNER, Stefan u.a.[Hrsg.]: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Regensburg: ConBrio, 1998. S. 189–203. hier S. 190–191.

einschließt, gegeben werden kann. Ihre Körperbilder und Identitätskonzepte sind in ihren komplexen Ausformungen zu vielseitig, als dass eine allgemeingültige Theorie formuliert werden kann. Viel sinnvoller ist es, Bloss' Fragestellungen nach der Repräsentation und Wirkungsweise des Androgynen in der Popmusik zur Analyse einzelner androgyner Images heranzuziehen, wie jenes des Ziggy Stardust. Bowies Kunstfigur ist der Prototyp der popmusikalischen Androgynie, das Paradebeispiel des androgynen Musikerimages schlechthin. Bevor auf seine Bedeutsamkeit eingegangen wird, gilt es, sich einigen wesentlichen Aspekten des Androgynie-Begriffs anzunehmen.

5.2.2. DEFINITION: ANDROGYNIE

Der Begriff „Androgynie“ bezeichnet eine hybride Mischform aus männlichen und weiblichen Geschlechtsmerkmalen. Ihren Ursprung hat die Androgynie in altertümlichen Schöpfungsmythen, in denen die Geburt des Menschen als gewaltsame Trennung des ursprünglich einen – des Androgyns – in Mann und Frau beschrieben wird. Die Vorstellung vom Androgynen ist somit an eine Sehnsucht nach Einheit, Harmonie und Überwindung der Gegensätze geknüpft. Eine Suche nach der verlorenen Ganzheit, die im Laufe der Menschheitsgeschichte viele Ausformungen hervorgebracht hat:

Positiv-Negativ, Ideal und Dekadenz, Macht und Ohnmacht – zwischen diesen Polen bewegt sich die Vorstellung vom Androgyn im Laufe der Menschheitsgeschichte, je nachdem, welchem religiösen, philosophischen oder auch psychologischen System er verbunden wurde.¹⁴³

Das Androgyne hat eine lange Tradition, die unzählige Figuren hervor gebracht hat. Androgynie ist aber nicht nur ein Stoff für Mythen und Utopien, für faszinierende Figuren in Kunst und Literatur, sondern auch ein Phänomen realer, gesellschaftlicher Entwicklungen.¹⁴⁴ In der Geschichte existieren immer wieder Epochen, die im Zeichen des Androgynen stehen, wie zum Beispiel das ausklingende neunzehnte Jahrhundert. Das Androgyne beschreibt das ästhetische Empfinden und das Schönheitsideal dieser Zeit, von dem sich vor allem der Dandy angezogen fühlt:

¹⁴³ PRINZ, Ursula: Einführung. – In: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1986. S. 9.

¹⁴⁴ BOCK, Ulla: „Androgynie: Von Einheit und Vollkommenheit zu Vielfalt und Differenz“ – In: BECKER, Ruth; KORTENDIEK, Beate [Hrsg.]: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: GWV, 2008. S. 103-107, hier S.104.

Das Dandytum erweist sich als Versuch, in einem einzigen Geschöpf alle Prinzipien zu verschmelzen, die den Menschen und die Welt zerteilen; aktiv und passiv, Yang und Yin, männlich und weiblich, Animus und Anima, Sadismus und Masochismus.¹⁴⁵

Die gemeinhin als Dekadenz bezeichnete Geisteshaltung ist fasziniert vom Ideal des Androgyns und dem Geheimnis seiner Doppelpersönlichkeit. Die Moderne kennzeichnet eine Renaissance des mystischen Suchens, das in einem gebieterischen Verlangen nach Flucht und Ausbruch gipfelt.¹⁴⁶ Der Androgyn ist die Personifikation dieser mystischen Suche, in ihm zeigt sich ein Ausbruch in Form einer Grenzüberschreitung.

Auch das Fin de siècle ist geprägt von der Vielschichtigkeit der Androgyn-Gestalt – ein dominierendes Motiv in Literatur und bildender Kunst. Dem Androgyn sind dabei mehrere Funktionen zuzuordnen:

Zwei davon könnte man als philosophisch-weltanschauliche Funktionen dieser Kunstgestalt bezeichnen: nämlich der Androgyn als Verkörperung des „Ursprungs“, und der Androgyn als „Verheißung“. Die beiden anderen sind eher attributiver und ästhetischer Natur: der Androgyn als Ausdrucksform einer bestimmten Qualität der „Schönheit“, und der Androgyn als Personifikation der „Sterilität“.¹⁴⁷

Eine wesentliche Komponente im Bereich des Androgynen ist die Erotik, die sich auch in der popmusikalischen Androgynie widerspiegelt. Die Spannbreite der sexuellen Bedeutungsmöglichkeiten ist dabei weit gefächert: *„Sie reicht vom Asexuellen bis zum Bisexuellen über alle denkbaren Zwischenstufen und Schattierungen.“*¹⁴⁸

¹⁴⁵ LEGRAND, S. 78 zit.nach LEMAIRE, M: *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montreal : Montreal University Press, 1978. S. 60.

¹⁴⁶ LEGRAND, Francine-Claire: „Das Androgyne und der Symbolismus“ – In: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Berlin: Dietrich Reimer, 1986. S. 77.

¹⁴⁷ TEGETMEIER, Ralph: „Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de siècle“ – In: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1986. S. 114.

¹⁴⁸ PRINZ, S. 11.

People stared at the make-up on his face,
laughed at his long black hair, his animal grace.

„Lady Stardust“ - 1972

5.2.3. ZIGGY STARDUST, DER ANDROGYN

Patrick Wolfe, IAMX, Marilyn Manson, Bill Kaulitz von Tokio Hotel, Brian Molko von Placebo, Elly Jackson von La Roux – die Liste aktueller androgynen MusikerInnen ist lange. Die Popkultur scheint von derartigen Images nicht müde zu werden: Sie üben eine ungebrochene Faszination auf Musikfans aus und bieten einen nicht versiegenden Quell der Inspiration für nachkommende Generationen Musikschafter. Die Attribute des Androgynen sind vorrangig visueller Natur, *„vor allem ‚äußerliche‘ Merkmale wie Kleidung, Accessoires, Make-up oder Haartracht rufen den auffälligsten Widerspruch zur normativen Geschlechterwartung hervor.“*¹⁴⁹ Diese visuellen Merkmale variieren, da die Populärkultur sehr stark modebedingten Wandlungen unterworfen ist. Gegenwärtig gibt es, auch im Mainstream-Bereich, eine Hochkonjunktur des Androgynen, hervorgebracht durch eine wechselseitige Befruchtung mit der Modeindustrie. Androgyne PopmusikerInnen unserer Tage stehen weniger in der mythischen Tradition des androgynen Ideals, als vielmehr in den Bewegungen der Geschlechterkonstruktionen, die heutzutage mehr als zuvor die Geschlechterdifferenz denaturalisiert.¹⁵⁰

Ein Pionier des androgynen Popmusikers, der immer wieder als Vorbild genannt wurde und wird, war unbestritten David Bowie. Nicht nur seine Vorliebe für Crossdressing, sondern auch *„seine fragile Statur, sein fein und aufdringlich geschminktes Gesicht, seine wechselnden Rollen wie kunstvoll stilisierten Images machten ihn beinahe zu einem Aristokraten popmusikalischer Androgynie.“*¹⁵¹ In den Siebzigern erschuf er eine Reihe androgynen Kunstfiguren (unter anderem Ziggy Stardust, Aladdin Sane, The Thin White Duke), die verschiedene Ausformungen dieser popmusikalischen Androgynie zeigten. Bereits auf seinem Albumcover zu *Honky Dory* (1971) inszenierte Bowie seine weichen, femininen Gesichtszüge und erinnerte an das Abbild einer Leinwandgöttin aus den Vierzigern. Es existierte das Gerücht, David Bowie wäre mit einem Bildband von Marlene Dietrich zum Fototermin erschienen.

¹⁴⁹ BLOSS, S. 193.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.



Abb. 4: Albumcover zu *Hunky Dory* (1971)

Nicht selten werden androgyne Musikerimages ähnlich wie bei der Travestie ironisierend in Szene gesetzt.¹⁵² Sie kokettieren mit konventionalisierten Bedeutungen von Weiblichkeit und Männlichkeit.

Since David Bowie and the early 1970s glam rock, the aesthetics of British popular music have changed. Pop stars became valuable for their plasticity and so their sexuality too became a matter of artifice and play, self-invention and self-deceit.¹⁵³

Pop stilisiert – wie eingangs in diesem Kapitel ausgeführt – „abnormale“ Männerbilder zu etwas Anziehendem. Der androgyne, polysexuelle Außerirdische Ziggy Stardust war eine Antithese zum Männlichkeitsideal des vitalen, starken Mannes, wie es in Werbung und Medien suggeriert wurde. Er war ein Antiheld mit schwächlicher Statur und bleichem, drogengezeichnetem Äußeren. Ziggy Stardust löste eine Welle an Irritation aus, verwirrte Jugendliche und Erwachsene gleichermaßen und gerade das machte seine Faszination aus. Ein Mädchen beschrieb ihre Eindrücke, als sie Ziggy Stardust zum ersten Mal im Fernsehen zu sehen bekam, folgendermaßen:

My parents were reading newspaper and I was sitting directly in front of the television as I always did then, watching. Suddenly this colourful man or perhaps it was a woman, I really couldn't tell, was in the centre of the TV. I was amazed. I turned to my parents and demanded to know more about this thing. "Oh... that's David Bowie," replied mother, "He's gay."¹⁵⁴

Obwohl Ziggy Stardust einen augenscheinlichen Gegensatz zum gesellschaftlichen Schönheitsideal darstellte, übte Bowies Kunstfigur auf viele seiner Bewunderer, egal ob männliche oder weibliche, eine erotische Anziehung aus. Folgender Fanbrief (das Geschlecht des Verfassers ist unbekannt)

¹⁵² BLOSS, S. 191.

¹⁵³ FRITH, Simon: „Afterthoughts“ – In: FRITH, Simon: *Taking Popular Music Seriously*. Hampshire: Ashgate, 2007. S. 59-64, hier S. 59.

¹⁵⁴ VERMOREL, Fred; VERMOREL, Judy: *Starlust: The Secret Life of Fans*. London: W.H. Allen, 1985. S. 73. zit. nach: AUSLANDER, Philip: *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: University of Michigan Press, 2006. S.133.

demonstriert dies: „*Dear beautiful David I could make love to you, beautiful woman me too honey I'm a wo-man myself you ought to see me dressed up I'm sexier than you beautiful goddess.*”¹⁵⁵

¹⁵⁵ VERMOREL, S. 25 zit. nach AUSLANDER, S. 133.

5.3. DER (GEGEN)GESCHLECHTLICHE KÖRPER

5.3.1. TRANSVESTISMUS UND CROSSDRESSING

Ein weiterer Begriff, den es im Kontext einer Infragestellung gesellschaftlich eingeforderter Binarismen anzuführen gilt, ist – neben der Androgynie – jener des Transvestismus. Der Terminus leitet sich aus dem Lateinischen ab: „Trans“ steht für „wechseln“ und „Vesta“ für „Kleid“. Der Begriff bezeichnet somit eine Praktik des Kleiderwechsels bzw. Kleidertausches, genauer: Das Tragen gegengeschlechtlicher Kleidung, um zeitweilig die Erfahrung der Zugehörigkeit zum anderen Geschlecht zu erleben. Der Transvestismus unter Beibehaltung beider Geschlechtsrollen unterscheidet sich vom fetischistischen Transvestismus dadurch, dass der Kleidertausch nicht von sexueller Erregung begleitet ist.¹⁵⁶ Der Wunsch einer medizinischen und sozialen „Geschlechtsumwandlung“, wie er bei der Transsexualität gewünscht wird, besteht beim Transvestismus nicht. Die Praktik des Transvestismus ist zudem nicht an Homosexualität gebunden: Die meisten Transvestiten sind heterosexuell¹⁵⁷. Außerdem ist das Phänomen weitaus häufiger bei Männern als bei Frauen anzutreffen.¹⁵⁸

Der Begriff „Crossdressing“ wurde von einer Kleider tauschenden Szene in den USA geprägt¹⁵⁹ und bezeichnet gemeinhin das Tragen andersgeschlechtlicher Kleidung. Die Strategie des Kleidertausches bringt eine tradierte Festlegung der Geschlechterrollen ins Wanken und zweifelt eine bipolare Lebenswirklichkeit an. Die Faszinationskraft des Crossdressing wurzelt in seinem Status *„als Signum für die Konstruiertheit der Geschlechter im Sinne von Kategorien des gesellschaftlich Zugewiesenen oder Angenommenen.“*¹⁶⁰ Diese Konstruiertheit der Geschlechter und die damit einhergehende Kategorisierung werden durch transvestische Methoden in Frage gestellt. Der kulturelle Effekt des Transvestismus zielt auf eine Destabilisierung von Binarismen: *„nicht nur von »männlich« und »weiblich«,*

¹⁵⁶ FRANK, Wolfgang : *Psychiatrie*. Urban & Fischer: München, 2007. S. 189.

¹⁵⁷ YORK, Pia: „Transvestismus – Was ist das eigentlich?!“
URL: <http://www.transgender-net.de/Medizin/transvestismus.html> [30.12.2009]

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ BENEDEK, Susanne; BINDER, Adolphe: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern: Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?* Dortmund: Edition Edersbach, 1996. S. 14.

¹⁶⁰ GARBER, S. 21.

sondern auch von »schwul« und »hetero« und »körperlichem Geschlecht (sex)« und »sozialem Geschlecht (gender)«¹⁶¹

Transvestismus und kulturelle Angst

Die Geschichte des Transvestismus ist eine sehr lange. Viele Autoren haben sich dem Thema angenommen, eine der am häufigsten zitierten Publikationen ist eine breit angelegte Studie der Harvard Professorin Marjorie Garber: *Verhüllte Interessen: Transvestismus und kulturelle Angst*. Die Autorin gibt in dem Werk einen umfassenden Überblick über die Phänomene Transvestismus und Crossdressing und reflektiert die Bedeutung des „dritten Geschlechts“, welches in den Mittelpunkt rückt, wenn die Kategorien „männlich“ und „weiblich“ keine eindeutige Zuordenbarkeit mehr erfahren können. Sie führt den Begriff der „Kategorienkrise“ ein, die entsteht, wenn das „natürliche“ Oppositionspaar männlich-weiblich mit einer konstruierten Geschlechtsmehrdeutigkeit konfrontiert wird¹⁶². Garber untermauert ihre Untersuchungen mit einer Vielzahl an Beispielen aus dem privaten Umfeld, zieht aber ebenso Filme, Theater und Literatur zur Illustration ihrer Theorien heran. In ihrem Versuch das Wesen des Transvestismus historisch zu durchforsten und in seiner Gesamtheit aufzuzeigen, widmet sich die Autorin auch Themenfeldern, die außerhalb ihrer Spezialgebiete liegen. So entbehren ihre Äußerungen zu transvestischen Praktiken in der Popmusikkultur oft fundierter Untersuchungsergebnisse.¹⁶³ Zwar bezeichnet sie David Bowie und Boy George in ihrer Einleitung als kulturelle Konfigurationen des Transvestismus¹⁶⁴, vernachlässigt in Folge aber dann eine sattelfeste Auseinandersetzung mit transvestischen Auswüchsen in der Popmusikkultur. Im Kapitel „*Das transvestische Kontinuum: Liberace – Valentino – Elvis*“ schreibt Garber, dass Crossdressing, Androgynie und Geschlechtsbeugung unter Pop- und Rockmusikern unabdingbar geworden sind und sie nennt auch einige exemplarische Beispiele, ohne aber näher auf sie einzugehen:

¹⁶¹ GARBER, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993. S. 192.

¹⁶² SCHWARZKOPF, Michael: „PHALLUS klebt allus. Transsexualität, Transvestismus und die Konstruktion von Männlichkeit“ – In: Heilmann, Markus; Wegenbaur, Thomas [Hrsg.]: *Im Bann der Zeichen: die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 105 124, hier S. 109.

¹⁶³ Aufgrund des breiten Spektrums der behandelten Themen – Beispiele des Transvestismus von der Renaissance bis heute - wirkt *Vested Interests. Crossdressing and Cultural Anxiety* stellenweise äußerst substanzlos. Die amerikanische Kulturhistorikerin Camille Paglia spart nicht an Kritik und unterstellt der hochdotierte Englisch-Professorin an der Harvard University unzureichende Recherche und fahrlässiger Vereinfachung: »Ihre schlampige Argumentation erinnert an den Stil der Regenbogenpresse. Jede Munkerei über Homosexualität oder sexuelle Zweideutigkeit wird zum Beweismittel für Transvestismus. Elvis Presley wird in grotesker Weise feminisiert und karikiert, um Garbers lächerliche These, er sei ein „weiblicher Darsteller“, zu stützen.« [Vgl. PAGLIA, Camille: *Die Masken der Sexualität*. Berlin: Byblos, 1992. S.98.)

¹⁶⁴ GARBER, S. 12

David Bowie, Boy George, Kiss, Tiny Tim, Twisted Sister, Siouxi Sioux, die New York Dolls, vom Glitzerrock zu Heavy Metal, von den 70ern bis in die 90er Jahre hat Cross-Dressing absichtlich und unverfroren – und politisch – überkommene Vorstellungen von „maskulin“ und „feminin“, hetero und schwul, Mädchen und Frau, Junge und Mann in Frage gestellt.“¹⁶⁵

Eine Annäherung an transvestische Phänomene erfordert ausgeprägte Sensibilität für psychologische Vielschichtigkeit und Vielgestaltigkeit, die Garber nicht berücksichtigt. Der Glam-Rock brachte verschiedene Protagonisten hervor, die sich in unterschiedlicher Weise und Intensität dem Phänomen des Transvestismus annäherten. Allen gemein war aber ihr spielerischer Umgang mit gegengeschlechtlicher Kostümierung, der vielmehr von einer generellen Lust am Verkleiden und einem Bestreben nach Unangepasstheit begleitet war, als vom Wunsch einer kurzzeitigen Zugehörigkeit zum anderen Geschlecht. Die Glam-Rocker sahen in der Travestie und der Parodie eine Möglichkeit zur Rebellion. Bevor dieser Gedankengang näher ausgeführt wird, gilt es zu klären, was unter den Begriffen „Travestie“ und „Parodie“ überhaupt zu verstehen ist.

5.3.2. TRAVESTIE UND PARODIE

Die Grenzen der Parodie mit der Travestie und der Burleske sind fließend und in der Forschung ungenau abgesteckt.¹⁶⁶ Die Begriffe stammen ursprünglich aus der Literaturwissenschaft: Die Parodie setzt einen gegebenen anderen Text unter Zuhilfenahme verschiedenartiger komischer Effekte kritisch herab.¹⁶⁷ Im engeren Sinne versteht man darunter einen parodistischen Text, der die Form beibehält, den Inhalt aber verändert. Die Travestie belässt den ursprünglichen Inhalt und bringt ihn in eine unpassende, lächerlich machende Form.¹⁶⁸ Die Kategorien „Form“ und „Inhalt“ sind dabei oftmals nicht deutlich genug, weshalb die Begriffe nicht unbedingt operational zu verwenden sind. Ihre Verwendung im allgemeinen Sprachgebrauch weicht von der literaturwissenschaftlichen Definition ab. „Travestie“ leitet sich vom Englischen „travesty“ (oder auch vom Französischen „travestie“) ab und meint wörtlich übersetzt „Umkleidung“ oder „Verkleidung“. Sinngemäß versteht man unter Travestie gemeinhin eine „Damenimitation“. Travestiekünstler sind Männer, die auf der Bühne Frauen darstellen. Die Travestie ist als Kunstform zu betrachten, die wie viele andere Bühnendarstellungen sehr

¹⁶⁵ GARBER, S. 496.

¹⁶⁶ BRAUNECK, Manfred; SCHNEILIN, Gérard [Hrsg.]: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. S. 776.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ BERTELSMANN [Hrsg.]: *Das moderne Lexikon*. Bd. 18. Gütersloh, Berlin, München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1971. S. 435.

stark von der Verkleidung lebt.¹⁶⁹ Einer Travestievorführung wohnt ein parodistischer Charakter inne. Sie ist vergleichbar mit einem Kabarett, eine choreographierte Show, in der oftmals berühmte Frauenfiguren wie Marilyn Monroe oder Madonna imitiert werden. Eine der bedeutendsten Theoretikerinnen zum Thema Travestie und Parodie ist Judith Butler.

Zur Parodie des kulturell konstruierten Geschlechts (Judith Butler)

Geschlechtsidentität ist laut Butler stets erworben und hat keine anatomischen Ursachen. Identität wird durch die kulturell stabilisierenden Konzepte „Geschlecht“ (sex), „Geschlechtsidentität“ (gender) und „Sexualität“ abgesichert, was den Begriff der „Person“ in Frage stellt.¹⁷⁰ Beim Crossdressing kollidieren die Kategorien von sex und gender und bringen gesellschaftlich normierte Bewertungssysteme ins Wanken. Irritation entsteht, sobald *„in der Kultur ‚inkohärent‘ oder ‚diskontinuierlich‘ geschlechtlich bestimmte Wesen auftauchen“*¹⁷¹, die den gesellschaftlich hervorgebrachten Geschlechternormen nicht entsprechen und trotzdem Personen zu sein scheinen. Butler beschreibt „Kohärenz“ und „Kontinuität“ der „Person“ als gesellschaftlich instruierte Normen der Intelligibilität und nicht als logische oder analytische Merkmale der Persönlichkeit. Das Gegenstück zur Kohärenz, die Inkohärenz, resultiert aus sexueller Zweideutigkeit und der Negation einer primär geschlechtlich bestimmten Identität. *„Die Performanz der Travestie spielt mit der Unterscheidung zwischen der Anatomie des Darstellers (performer) und der dargestellten Geschlechtsidentität.“*¹⁷² Die kulturelle Praktik der Travestie parodiert somit die Idee einer einheitlich bestimmten, primären Geschlechtsidentität. Das Instrument dieser Parodie ist die Imitation: *„Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.“*¹⁷³

Butler etabliert neben den beiden Grundfesten des anatomischen Geschlechts (sex) und der geschlechtlichen Identität (gender identity) noch eine dritte Kategorie, nämlich jene der Performanz der Geschlechtsidentität (gender performance). Mittels der Performanz werden Geschlecht und Geschlechtsidentität entnaturalisiert, indem die Unterschiedlichkeit dieser beiden

¹⁶⁹ EPSTEIN, Julia: *Kleidung im Leben transsexueller Menschen: die Bedeutung von Kleidung für den Wechsel der Geschlechterrollen*. Münster/New York: Waxmann, 1995. S. 12.

¹⁷⁰ BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 38.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd., S. 202.

¹⁷³ Ebd.

Kategorien aufgespürt und die Mechanismen ihrer fabrizierten Einheit entlarvt werden.

Die in der ursprünglichen Auffassung von Parodie unerlässliche Existenz eines als Vorlage dienenden Originals ist bei der gender-Parodie (*gender parody*) nicht zwingend nötig. Vielmehr handelt es sich um eine „*Parodie des Begriffs des Originals als solchem*.“¹⁷⁴ Eine Form der Mimikry also, die den Begriff des Originals und nicht das Urbild per se, das als solches illusorisch ist, verspottet, da es sich um ein rein kulturell konstruiertes Produkt handelt:

Die parodistische Wiederholung und Neubezeichnung heterosexueller Konstrukte in nicht-heterosexuellen Mustern macht den äußerst konstruierten Status des sogenannten Originals überdeutlich, aber sie zeigen auch, daß (*sic!*) sich Heterosexualität nur durch einen überzeugenden Wiederholungsakt als Original konstituiert. Je mehr dieser „Akt“ enteignet wird um so deutlicher wird der heterosexuelle Originalitätsanspruch als Illusion bloßgestellt (*sic!*).¹⁷⁵

Die parodistische Darstellung des „falschen“ Geschlechts dient dazu, gender-Normen sichtbar zu machen und gleichzeitig zu subvertieren. So ist auch die Travestie, die seit jeher eng an den Begriff der Parodie geknüpft ist, der postfeministischen Theorie zufolge ein Aufbegehren gegen die Vorstellung bzw. Vorschreibung des einen, originären Männerbildes. Hegemoniale Männlichkeit ist nicht nur als Konstrukt, sondern auch als „Zitat“ erkennbar geworden – unabhängig davon, ob sich das performierende Subjekt der Zitathaftigkeit bewusst ist, oder es unbewusst einsetzt.

¹⁷⁴ Ebd., S. 203.

¹⁷⁵ BUTLER, Judith: „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“ – In: KRASS, Andreas [Hrsg.]: *Queer Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 159.

She's so swishy in her satin and tat,
in her frocky coat and bipperty-bopperty hat.
Oh god, I could do better than that.

„Queen Bitch“ - 1971

5.3.3. ZIGGY STARDUST, DER TRANSVESTIT

Der Glam-Rock stand im Kontext einer radikalen Neudefinition. Seine Protagonisten waren getrieben von der Sehnsucht anders zu sein und benutzten die Mechanismen der Popmusik zum Ausdruck sexueller Ambivalenz. Sie zelebrierten einen Grenzen überschreitenden Stil, der binäre Geschlechter- und Gesellschaftshierarchien ins Wanken brachte. Ihre Erscheinung und ihr Habitus waren anders als alles bisher Gewesene: Ihr Paradiesvogel-Gehabe und ihre Koketterie mit homosexuellen Codes setzten neue Maßstäbe und das Popgeschäft fand plötzlich an der Thematik des Kleider- und Geschlechtertausches Gefallen. Seit die Glam-Rocker in den frühen 1970ern auf der Bildfläche erschienen sind, ist das Spiel mit gegengeschlechtlichen Attributen ein nicht mehr wegzudenkender Aspekt der Populärmusik. Der Glam-Rock vermochte es, Typisierungsschemata im Rahmen einer breiten Öffentlichkeit aufzubrechen und massentauglich zu debattieren. Zwar haben sich schon Pop-Ideole der 50er und 60er, wie etwa Elvis Presley und Little Richard, darum bemüht, sich vom vorherrschenden Männerbild ihrer Zeit abzugrenzen, aber auch in Anbetracht der gesellschaftlichen Umstände, in einer weitaus geringeren Intensität als es die Glam-Rocker einige Jahre später taten. Übten sich Elvis Presley und Little Richard in Sachen weiblicher Attribute noch in nobler Zurückhaltung, experimentierten die Vertreter des Glam-Rock ganz offensiv mit Methoden des Transvestismus. Dabei stand vielmehr die Lust an der Selbstinszenierung und an einer Flucht vor der Realität als eine ernst gemeinte Subversion von Geschlechternormen im Vordergrund. Das revolutionäre und rebellische Potential des Glam-Rock ging von einer kalkuliert theatralen Ebene aus, die zumeist von einer gewissen Komik begleitet war. Den homosexuellen Anspielungen der Glam-Rocker haftete etwas Ironisches an, ihr Crossdressing beinhaltete einen komödiantischen Wert. Es handelte sich um eine abgeschwächte Form des Transvestismus, ähnlich der Travestie, die nicht die Sexualität in den Vordergrund stellte, sondern die Leidenschaft für die Metamorphose, die sich – was die Optik betraf – an vergangenen Dekaden orientierte.

The fashion world, meanwhile, was busy reinventing the Twentieth and Thirties; Biba brought back the cloach hat, flapper dresses, feather boas and platforms. Glam rock in the States was pioneered by The New York Dolls and Iggy Pop, both of whom proudly wore dresses and slut-make up. In the UK top glam acts Slade and Sweet had one member who'd wear floor-length coats that doubled with dresses with apparent pride. All while women in the music business seemed to be shunning dresses in favour of hot pants, jeans, leather trousers or men's suits.¹⁷⁶

Als David Bowie sich 1970 auf seinem Albumcover zu *The Man Who Sold The World* in einem Kleid präsentierte, erregte das die Gemüter. Seitens des Künstlers wurde betont, es handle sich um ein eigens für Männer entworfenes Kleid: „*You must understand it's not a woman's dress. It's a man's dress.*“, erklärte Bowie einem Reporter.¹⁷⁷ Dennoch wurde für den amerikanischen Markt ein alternatives Cover angefertigt. Als er dasselbe Kleid ein Jahr später bei einer Promo-Reise durch die USA trug, sorgte Bowie nicht nur im konservativen Texas, sondern auch im weitaus liberaleren Los Angeles für Furore.¹⁷⁸



Abb. 5: Albumcover zu *The Man Who Sold The World* (1970)

Die ambivalenten Reaktionen auf das Album-Cover und die damit einhergehende gesteigerte Aufmerksamkeit verleiteten Bowie vermutlich dazu, an einem Crossdressing-Konzept festzuhalten und sich in diversen Varianten von „Männer-Kleidern“ zu präsentieren. Die Presse grübelte zunehmend, was es mit seinem bizarren und äußerst feminin anmutenden Kleidungsstil auf sich hatte und ob ernsthafte Absichten dahinter standen: „*Was David serious about that dress bit, or was it just a put on?*“ fragte ein Journalist des britischen Fachblattes NME und Bowie antwortete: „*I'm not embarrassed by it or ashamed of it. But unfortunately it all detracted from the fact I am also a songwriter. The dresses were made for me.*“

¹⁷⁶ SIMS, Josh: *Rock Fashion*. London: Omnibus Press, 1999. S. 116

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

*They didn't have big boobs or anything like that. They were men's dresses. A medieval type of thing. I thought they were great.*¹⁷⁹

Bowie kokettierte mit der Irritation seiner Zeitgenossen: Einerseits zeigte sein Kleidungsstil offensichtlich weibliche Attribute, was sehr viele Fragen aufwarf, andererseits nivellierte er sein feminisiertes Erscheinungsbild indem er darauf beharrte, es handelte sich um ein eigens für Männer entworfenes Kleid. Offenbar war er trotz seiner Crossdressing-Strategie vom Bestreben geleitet, als vollwertiger, potenter Mann wahrgenommen zu werden. Auch zwei Jahre später, als die Verwandlung zu Ziggy Stardust vollzogen war, betonte Bowie seine körperliche Existenz als Mann. Trotz seines feminisierten Äußeren unterstrich er seine Männlichkeit: Nicht nur seine hautengen Hosen demonstrierten dem Zuseher seine Manneskraft, auch seine Bewegungen und Gesten ließen keinen Zweifel daran, dass es sich bei Ziggy Stardust um einen männlichen Rockmusiker handelte. Bowie verstand es, seine sexuellen Schlüsselreize geschickt in Szene zu setzen. Er praktizierte, wie die anderen Protagonisten des Glam-Rock auch, eine abgeschwächte Form des Transvestismus. Sie basierte nicht auf dem Wunsch einer temporären Zugehörigkeit zum anderen Geschlecht, sondern eher auf einer dem Zeitgeist entsprechenden Experimentierfreudigkeit. In den 1970ern galt es als *en vogue*, sich in einem schicken Fummel zu exponieren. Transvestismus ließ sich gut verkaufen und konnte sogar Starruhm verschaffen: Der Körper des Transvestiten war ein vermarktbarer Körper¹⁸⁰: Eine Tatsache, der sich Bowie bewusst war – er hatte schon immer ein Gespür für Trends. Zu einer Zeit, in der vom rebellischen Ethos der Gegenkultur nicht viel mehr als eine leere Hülle übrig geblieben war, sorgten die Protagonisten des Glam-Rock mithilfe des Transvestiten-Körpers für ein Politikum der anderen Sorte. Es ging ihnen nicht um gesellschaftliche Anerkennung in ihrer selbst gewählten Rolle, sondern um das Ausloten persönlicher Grenzerfahrungen und der Lust an der Verwandlung. Das Crossdressing der Glam-Rocker war nicht explizit politisch motiviert, wie etwa im Punk, wo Mode als Ausdrucksmittel für eine Abgrenzung gegen das Establishment galt. Gängige Klischees und traditionelle Männer- und Frauenbilder wurden dabei scheinbar beiläufig über den Haufen geworfen. Unter dem Deckmantel der banalen Popmusik blieben den Akteuren des Glam-Rock jede Menge Freiheiten für subtile politische Botschaften. Ob diese bewusst getätigt wurden oder lediglich

¹⁷⁹ HOLLOWAY, Danny: „David Bowie“ – In: *NME Originals: Glam*. 1 (2004), S. 28.

¹⁸⁰ LANGE, Barbara: „Transvestismus in den Fotografien von Jürgen Klauke“ – In: FEND, Mechthild; KOOS, Marianne: *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau, 2004. S. 233-246, hier S. 240.

ein Nebeneffekt waren, kann nur von Fall zu Fall beurteilt werden. Viele, vor allem jene, die dem Glam-Rock aus rein kommerziellen Gründen zugeneigt waren, wie etwa Gary Glitter, bedienten sich weiblicher Attribute, weil es zur Grundausrüstung des Genres gehörte. Andere, wie Marc Bolan, Lou Reed oder David Bowie, taten es viel eher aus künstlerischen Ambitionen heraus und der Motivation, etwas Neues zu kreieren zu wollen.

Bowies Inszenierungen als Ziggy Stardust waren stets von einem ironischen Unterton begleitet. Nicht nur, dass die Geschichte rund um den außerirdischen Rockmessias etwas Komisches an sich hatte, auch der Figur selbst haftete etwas Karikatureshaftes an: Die überzeichnete Selbstdarstellung, das übersteigerte Posieren und die überladene Optik – all diese Komponenten zeugten von einer Strategie der Parodie, die Bowie mit seinem Alter Ego verfolgte.

Mit Ziggy Stardust stellte er die Einheit von Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*) in Frage und brachte dadurch traditionelle Bewertungssysteme ins Wanken. Ziggy Stardust kann also, im Sinne des Butler'schen Theorems der *gender*-Parodie, als Medium zur Infragestellung gesellschaftlich verankerter Geschlechternormen und Binarismen gesehen werden. Mann/Frau, *sex*/*gender* und sogar Homo-/Heterosexuell sind Kategorien, die Ziggy Stardust mit einem großen Augenzwinkern in Frage stellte. 1972 erklärte David Bowie, der zu dem Zeitpunkt bereits verheiratet und Vater eines Kindes war, einem Journalisten des Fachblattes *Melody Maker*: „*I'm gay (...) and I've always been, even when I was David Jones.*“¹⁸¹

Auch wenn er von sich selbst behauptete apolitisch zu sein, war Ziggy Stardust ein politisches Instrument, das den Begriff des Originären, nämlich jenen des originären Mannes, in Frage stellte. Der *gender*-Parodie wohnen zum einen Strategien der „Überzeichnung“ von Geschlechtsidentität, zum anderen die Erzeugung von Uneindeutigkeit inne: „*indem nämlich körperliche und kulturelle Zeichen auf je unterschiedliche Gender-Identitäten schließen lassen oder sich auch innerhalb dieser Codes Widersprüche auftun.*“¹⁸² In Ziggy Stardust manifestierten sich diese unterschiedlichen Codes. Der Kleidertausch ist eine „*parodistische Rekontextualisierung von Merkmalen und Kategorien des sozialen Geschlechts*“. Der Transvestit hält seine Phantasie dabei „*im Bereich des Spielerischen, wenn auch oft in einer ritualisierten Weise, indem er eine Rhetorik*

¹⁸¹ Vgl. WATTS, Michael: „Oh You Pretty Thing“ – In: *NME Originals: Glam*. 1 (2004), S. 31.

¹⁸² BENTHIEN, Claudia; STEPHAN, Inge [Hrsg.]: *Männlichkeit als Maskerade: kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wien: Böhlau, 2003. S. 41.

*des Sichtzurechtmachens, der Namensgebung und der Selbstinszenierung oder des Ausagierens einsetzt.*¹⁸³

Das Sichzurechtmachen ist ein geschlechtlich codierter Akt und steht im Kontext weiblicher Identitätskonstruktion. Die sich schminkende Frau vorm Spiegel ist seit mehreren Jahrzehnten Gegenstand der feministischen Filmtheorie, die sich Anfang der Siebziger der Darstellung des weiblichen Körpers im klassischen Hollywoodkino widmete. „*Die Frau als Spektakel und die Narration des Begehrens*“¹⁸⁴ stand dabei im Zentrum des Interesses: Ein Konzept, welches einen voyeuristischen (männlichen) Zuseher voraussetzt, der die Frau auf der Leinwand als Signifikat entschlüsselt. Der Blick des Beobachters ist letztendlich jener des Voyeurs.

Zu einer Zeit, in der die feministische Filmtheorie damit begann, sich mit Blick-Mustern und der Theorie des „Angesehen-Werdens“¹⁸⁵ zu beschäftigen, ließ sich David Bowie dabei filmen, wie er für ein Konzert geschminkt und eingekleidet wurde. Die berühmtberüchtigte Konzert-Dokumentation *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars. The Motion Picture*, die 1972 im Londoner *Hammersmith Odeon* aufgezeichnet wurde, zeigt Bowie nicht nur auf der Bühne, sondern zwischendurch auch immer wieder hinter den Kulissen in seiner Garderobe. Zu Beginn sitzt der Sänger vor einem großen Spiegel und wird von einem Maskenbildner zurechtgemacht während er genüsslich eine Zigarette raucht. Puder, Lidschatten, Lippenstift - sukzessive verwandelt er sich optisch zu seinem Alter Ego und starrt dabei gebannt auf sein Spiegelbild. Die Szenerie erinnert an die Inszenierung der großen Hollywood-Diven: Bowie präsentiert sich als ein die Schaulust des Gegenübers herausforderndes Bildobjekt. Das Kameraauge zoomt auf seine Augen und seinen Mund - ein im klassischen Erzählkino beliebtes Stilmittel zur Hervorhebung kulturell verankerter Schönheitsbilder.

¹⁸³ GARBER, S. 193.

¹⁸⁴ MULVEY, Laura: „Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970-er Jahre“ – In: BERNOLD, Monika; BRAIDT, Andrea B.; PRESCHL, Claudia [Hrsg.]; *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren, 2004. S. 17–27, hier S. 21.

¹⁸⁵ Vgl. Laura Mulvey und ihre Theorie des „to-be-looked-at-ness“: MULVEY, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ – In: MULVEY, Laura: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.



Abb. 6: David Bowie verwandelt sich zu Ziggy Stardust (1972)

Im Gegensatz zur Inszenierung einer glamourösen Hollywood-Diva haftet diesem Ereignis aber nichts Idealisierendes oder Romantisches an: Bowie repräsentiert den männlichen Körper nicht als erotisches Spektakel, sondern vielmehr als Instrument der Irritation. Er agiert in einer der Frau zugeordneten Rolle und sorgt damit für Verwirrung. Während ihm der Maskenbildner Schicht für Schicht das Make-Up aufträgt, fällt Bowie keine Sekunde aus seiner Rolle; weder jener des Beobachteten noch jener der Kunstfigur. Er ist sich seines Objektstatus stets bewusst, entzieht sich jedoch diesem Zustand, indem er ihn mit einer absurden Aussage untermauert. Scheinbar beiläufig erzählt er, seine Mutter habe soeben ihr erstes Raumschiff gesichtet. „*My mother saw her first spaceship.*“¹⁸⁶, murmelt er so leise, dass er es auf Nachfrage des Maskenbildners wiederholen muss.

Bowies offen zur Schau gestellte Verwandlung zum Transvestiten ist von einer parodistischen Übersteigerung begleitet. Er inszeniert seine Metamorphose in dem Wissen damit Irritation zu erzeugen, indem er den Begriff des männlichen Originals in Frage stellt. Eine weitere Erscheinungsform, der in diesem Kontext Bedeutung beigemessen werden muss, da sie eine Antithese zum regulären Männerbild darstellt, ist die Figur des Dandys.

¹⁸⁶ *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: The Motion Picture*. Regie: D.A. Pennebacker. GB: Konzertdokumentation, 1973. Fassung: DVD. Virgin Records/ Sunset Home Visual Entertainment, 2003. 4:10–4:18 min. (Kap. 1)

5.4. DER ÄSTHETISIERTE KÖRPER

Dieses Kapitel möchte sich im weitesten Sinne einem ästhetisierten Körperbild annähern, wie es schon im Dandytum zelebriert wurde. Ganz im Stile der Dandys stilisierte Bowie sein Alter Ego zu einem ästhetischen Objekt. Er betrieb einen Kult um sich selbst und schmückte seinen Körper mit kunstvollen Gewändern, Schmuck und reichlich Schminke. Die von Ziggy Stardust gepflegte Ästhetik stand nicht nur im Zeichen eines obsessiven Körperkults, sondern repräsentierte auch einen Schick des Ausgemergelten, der hauptsächlich auf exzessiven Drogenkonsum zurück zu führen war.

5.4.1. ZIGGY STARDUST, DER POSTMODERNE DANDY

Allen Protagonisten des Glam-Rock war eines gemein: Die öffentliche Präsentation eines dandyhaften Selbstbewusstseins, gepaart mit plakativer Extravaganz und überspitztem Hedonismus. Als dekadente Lebensart, die sich allem, was als „natürlich“ bezeichnet werden konnte, entgegenstellte, war der Glam-Rock eine postmoderne Wiederentdeckung der dandyistischen Lebenshaltung. Den Dandy der Moderne und jenen der Postmoderne verbindet eine *„äußerst raffinierte Eleganz in Kleidung und Lebensführung“*¹⁸⁷ und eine *„Neigung zu provozierendem Müßiggang, zur Ästhetisierung des Lebens“*¹⁸⁸ sowie zu *„snobistisch-arroganter Haltung“*¹⁸⁹. Barbara Vinkens geht davon aus, dass es sich beim Dandy um die erste Erscheinungsform handelte, die das männliche Kollektiv gefährdete: *„Indem er sich modisch anzieht, erotisiert er nicht nur seinen Körper; er stellt sich in das Zeichen des Scheins und anstelle des geforderten Seins.“*¹⁹⁰ Der Dandy hüllt sich in diesen Schein und erhebt sich - indem er einen Kult seiner selbst betreibt - zum Objekt. Er beansprucht die Möglichkeit zur Kostümierung, stilisiert sein graziöses und stilvolles Auftreten, schockiert durch Unerwartetes, ohne jedoch selbst davon beeindruckt zu sein. Dadurch steht der Dandy gesellschaftlich im Mittelpunkt und avanciert zu einer Instanz in Geschmacks- und Stilfragen.

¹⁸⁷ Vgl. SCHICKEDANZ, Hans-Joachim: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten: Eine kulturgeschichtliche Studie über das europäische Dandytum*. Frankfurt am Main/ Wien: Lang, 2000. S. 10 zit. nach Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim 1972, S. 226.

¹⁸⁸ Vgl. SCHICKEDANZ, S. 10 zit. nach Brockhaus Enzyklopädie, Mannheim 1988, S. 112.

¹⁸⁹ Vgl. SCHICKEDANZ, S. 10 zit. nach Brockhaus Wahrig, Deutsches Wörterbuch, 2. Band, Stuttgart 1981, S. 148

¹⁹⁰ BENEDEK, Susanne; BINER, Adolphe: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern: Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?* Dortmund: Edition Edersbach, 1996. S. 32 zit. nach VINKEN, Barbara: *Mode nach der Mode*. Frankfurt. 1993. S. 20.

Der Dandy besitzt ein seismographisches Gespür für den Geist der Zeit, das er in seinem ausgeprägten Feingefühl für sich zu nutzen weiß.¹⁹¹ Er konfrontiert in seiner Geisteshaltung nicht die hohe Gesellschaftsschicht mit der niederen, „sondern alleine, das aber vollständig, das Individuum mit dem Gemeinen.“¹⁹² Wobei „das Individuum nicht alleine allgemeine Idee ist, sondern seine eigene von jedem vergleichenden Rückgriff befreite Person.“¹⁹³ Die Idee besteht also in einer „einzigartigen Version seiner selbst“¹⁹⁴, weshalb der Dandy sich auf einer immerwährenden Suche nach Unterscheidungsmerkmalen befindet. Er möchte die Welt „mit dem Ich herausfordern und im Kult seiner Selbst der gesellschaftlichen Ordnung gegenüberreten“¹⁹⁵. Ein schweres Unterfangen in Zeiten, in denen das kulturelle System immer mehr zur Vermassung tendiert und die Notwendigkeit permanenter Innovation mit sich führt. Der Dandy wird zu einer Eroberung neuen Terrains gezwungen, um dort seine Originalität unter Beweis stellen zu können. Die als „Massenbohemisierung“¹⁹⁶ bezeichnete Tendenz erschwert dieses Unterfangen ungemein. Der Dandy im Zeitalter der Massenkultur möchte sich nicht nur vom Massengeschmack abgrenzen, sondern errichtet auch eine Trennlinie zwischen sich und dem massenbohemisierten Publikum innerhalb eines Milieus. Er ist getrieben von einem Abgrenzungsmechanismus, der eine permanente Neudefinition der eigenen Identität mit sich zieht: Eine Praktik, die auch David Bowie in seinem künstlerischen Schaffen vollbrachte. Er war von einem stetigen Abgrenzungswillen geleitet und etablierte mit jeder neu erschaffenen Kunstfigur eine Ikone der Andersartigkeit. David Bowie zeigte dabei verschiedene Prototypen des postmodernen Dandytums. Sie waren weitaus mehr als bloße Maskerade, die er sich für seine Bühnenshows aufschminkte. Er lebte und verinnerlichte seine Alter Egos und verkörperte sie auch abseits der Bühne. Das „Motiv der Doppelpersönlichkeit“¹⁹⁷, ein typisches Bewusstseinsphänomen der Moderne, lässt sich auf den „Verlust der eigenen Identität“¹⁹⁸ zurückführen, der charakteristisch für den Dichter und Dandy bei Baudelaire ist. Schickedanz schreibt, dass „Dekadenz als Lebensform wie als Kunstform einer Phase des Vergehens, des Verfalls“ angehört, zugleich aber auch „Vorbereitung und

¹⁹¹ Vgl. SCHICKEDANZ, S. 31.

¹⁹² Vgl. HEYDEN-RYNSCH, Verena von der [Hrsg.]: *Riten der Selbstauflösung*. München: Matthes & Seitz, 1982. S. 304.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ HEYDEN-RYNSCH, S. 305.

¹⁹⁵ SCHICKEDANZ, Hans-Joachim: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästhetiker: Eine kulturgeschichtliche Studie über das europäische Dandytum*. Frankfurt am Main/ Wien: Lang, 2000. S. 17.

¹⁹⁶ Vgl. BEZZOLA, Tobia: „Massenbohemisierung und bohemische Massenkultur“ – In: 17° C – Zeitschrift für den Rest. 10 (1995), S. 85.

¹⁹⁷ SCHICKEDANZ, S. 121.

¹⁹⁸ Ebd.

*Übergang in eine neue Qualität, ein neues Werden*¹⁹⁹ ist. Auch Bowies kreatives Schaffen drückte sich in einer fortwährenden Metamorphose aus. Jede neue Selbstschöpfung beinhaltete den Status eines neuen Werdens. Besonders in den Siebzigern und Achtzigern war David Bowie von einem Drang nach Neudefinition getrieben. Er erschuf eine Vielzahl künstlicher Identitäten: Multiple Persönlichkeiten, die das im Dandytum der Moderne vorherrschende Motiv der Doppelpersönlichkeit zu einem der Polypersönlichkeit potenzierte. Der Soziologe Dick Hebdige spricht von *Camp*-Inkarnationen, mit Hilfe derer sich Bowie einen Kultstatus erarbeitete: „*Bowie, in particular, in a series of 'camp' incarnations (...) achieved something of a cult status in the early 70s.*“²⁰⁰

„*Der Dandy*“, schreibt Schickedanz, „*ist ein atypisches Kind seiner Zeit, und die Zeit in der er lebt, ist der Übergang.*“²⁰¹ Der originäre Dandy, also jener der Moderne, kennzeichnet den Wandel von einer Aristokratie zu einer Demokratie. Auch Ziggy Stardust, ein postmoderner Dandy, steht als Parabel für einen Übergang, der eine Vielzahl gesellschaftspolitischer Veränderungen mit sich brachte, nämlich jener von den sechziger zu den siebziger Jahren.

Die Charakterstruktur des Dandys ist von übersteigertem Narzissmus und überspitzter Selbststilisierung geprägt. Er betreibt um sein eigenes Ich einen Kult und adelt sich selbst zum Maß aller Dinge. Die übersteigerte Individualisierung des Dandys trägt zu seiner unverwechselbaren Persönlichkeit bei, impliziert aber auch die Gefahr einer Isolation. Sein Bedürfnis nach sozialer Distanznahme mündet oftmals in Einsamkeit und Melancholie, ein dem Künstler ureigenes Problem. Seine Außenseiterrolle ist gleichermaßen Fluch und Segen: Einerseits wünscht er sich eine Divergenz zwischen sich und dem Rest der Gesellschaft, distanziert sich von seinem Publikum und mimt den unnahbaren Andersartigen. Andererseits bewirkt exakt diese Abkapselung, die ihn zu einem geächteten Außenseiter macht, einen Bruch mit der Gesellschaft. Steht der originäre Dandy noch im Zeichen eines Ringens mit der Gesellschaft, kämpft der postmoderne Dandy vor allem gegen sich selbst.

In der 1974 aufgezeichneten Dokumentation *Cracked Actor* bezeichnete David Bowie Ziggy Stardust, den er eben erst zu Grabe getragen hatte, als „Monster“. Er wurde größer und größer, bis er ihm schlussendlich entglitt und alles überschattete. Deshalb, so sagte er, musste er ihn loswerden. Er beschrieb einen

¹⁹⁹ Ebd., S. 140.

²⁰⁰ HEBDIGE, Dick: *Subculture: the meaning of style*. London [u.a.]: Routledge, 1995. S. 60.

²⁰¹ SCHICKEDANZ, S. 16.

Zustand des Abgetrenntseins vom Ich: Eine chronische Entfremdung vom eigenen Bewusstsein, die sich bereits 1972 in einer psychischen Identitätskrise ausdrückte: „*What are people buying? I adopted Ziggy onstage and now I feel more and more like this monster and less and less like David Bowie.*“²⁰² Vier Jahre später, 1976, berichtete Bowie von seinen Bemühungen, seine eigene Identität wiederzufinden bzw. –wie er es nannte- wiederherzustellen: „*About two years ago, I realized I had become a total product of my concept character Ziggy Stardust. So I set out on a very successful crusade to re-establish my own identity. I stripped myself down and took myself apart, layer by layer.*“²⁰³

Bowies Dilemma resultierte aus einem Konflikt mit seiner eigenen Kunstfigur. Er fühlte sich als Produkt, als Oberfläche ohne Innenleben, eine Krise, wie sie in der Form nur in der Postmoderne zu finden ist:

Die Postmoderne entleert das traditionelle Ich, spiegelt Selbstausschöpfung vor – eine scheinbare Flachheit ohne die innen/außen Dimension – oder aber sie täuscht dessen Gegenteil vor, Selbstvervielfältigung, Selbstbespiegelung des Ich. (...) Das Ich löst sich auf in einer Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzieht sich jeglicher Interpretation.²⁰⁴

Kämpfe der moderne Dandy gegen die Trivialität des phantasielosen und heuchlerischen bürgerlichen Lebens, erhebt sich der postmoderne Dandy gegen die homogenen Schemata der Massenkultur und existiert in einer ästhetisierten Erlebniswelt aus Individualität und Extravaganz. Dennoch nutzt er Mechanismen des Populären als Mittel zur Selbstverwirklichung und agiert auf einer massenmedialen Präsentationsfläche. Er deklariert sich gar „*an den derbsten und gemeinsten Vergnügungen, an den Künsten der Massen.*“²⁰⁵ „*Camp – der Dandyismus im Zeitalter der Massenkultur - macht keinen Unterschied zwischen dem einzigartigen Gegenstand und dem Massengut.*“²⁰⁶, schreibt Susan Sontag. Der postmoderne Dandy lehnt die Produkte der Massenkultur nicht ab, er macht sie sich zu Eigen. Dabei ist er gekennzeichnet von einem inneren Zerwürfnis, denn einerseits erachtet sich der Dandy als geistige Elite, andererseits ist er populären Methoden der Selbstvermarktung unterworfen. Er akzeptiert also die Massenkultur als notwendigen Bestandteil seines Vorhandenseins, seiner Realität.

²⁰² SAAL, Hubert: „The Stardust Kid“ – In: *Newsweek* (1972). URL: <http://www.5years.com/tsk.htm> [30.1.2010]

²⁰³ CROWE, Cameron: „A candid conversation with the actor, rock singer and sexual switch-hitter David Bowie.“ – In: *Playboy* (1976). URL: http://www.cameroncrowe.com/eyes_ears/articles/crowe_jrl_bowie.html [30.1.2010]

²⁰⁴ HASSAN, Ihab: „Postmoderne Heute“ – In: WELSCH, Wolfgang: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmodernen-Diskussion*. Weinheim: VCH Acta humaniora, 1988. S. 47-56, hier S. 50.

²⁰⁵ SONTAG, Susan: „Anmerkungen zu 'Camp'“. – In: SONTAG, Susan: *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. S.337.

²⁰⁶ Ebd.

Denn was wäre ein Unikat ohne Massenware, was wäre ein Dandy ohne Bürgertum oder was wäre ein Künstler ohne Publikum?

Auch David Bowie agiert in einem Spannungsfeld aus Kunst und Kommerz, Avantgarde und Massengeschmack, Subkultur und Mainstream. Einerseits ist er Wegbereiter eines neuen musikalischen Genres und vereinigt in seinem Schaffen eine Vielzahl an Einflüssen aus subkulturellen und avantgardistischen Milieus. Andererseits nutzt er populäre Unterhaltungsformen zur massenmedialen Verbreitung seiner Ideen und Paradigmen. Ziggy Stardust kann als Prototyp eines postmodernen Dandys gesehen werden: Er stilisierte seinen Körper zu einem ästhetischen Objekt und statuierte so ein Gegenmodell zum hegemonialen Männlichkeitsbild.

Im Laufe der Zeit gewannen David Bowies Kunstfiguren zunehmend dandyhafte Züge, er kokettierte mit narzisstischer Selbstinszenierung und campartigen Erscheinungen. Seine erste Dandy-Figur war unbestritten Ziggy Stardust. Den Gipfel des Dandytums erreichte Bowie aber im Jahre 1976 mit dem Album *Station to Station* und seiner Verkörperung des *Thin White Duke*, die Reinkarnation eines drogengezeichneten Rockstars, der sich angeblich nur von Milch und Kokain ernährte. Die *Taz* schreibt gar von einer „*authentisch-antiauthentischen Dandyutopie*“²⁰⁷, die Bowie zu dieser Zeit lebte.

5.4.2. EXKURS: DAS KÜNSTLICHE PARADIES

Kennzeichnend im Dandytum war neben allem bisher Beschriebenen auch der Genuss von Drogen und die Flucht in Rauschzustände oder, um es in Charles Baudelaires Worten zu sagen, in ein künstliches Paradies.

Bereits die Dandys des 19. Jahrhunderts erweiterten das Spektrum ihrer sinnlichen Wahrnehmung unter Einfluss von Rauschmitteln und eröffneten sich dadurch bislang unbekannte Darstellungs- und Erlebniswelten. In ihrer systematischen Suche nach Innovation ist es auch schon immer das Anliegen populärer Musik, neue Welten zu entdecken und bisher unbekanntes Terrain zu beschreiten. Der französische Soziologe Patrick Mignon schlägt in seinem Essay *Drugs and Popular Music* eine Brücke zwischen Drogenkonsum und Populärmusik indem er schreibt:

²⁰⁷ KUHNBRODT, Detlev: „Müslis, Nazis und Kokain. David Bowies Berliner Jahre.“ – In: *Taz* (2009).
URL: <http://www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/muesli-nazis-und-kokain/> [12.11.2009]

The history of the relations between drugs and popular music ist the history of a variation on the carious themes of bohemia – that cuold be understood in the general sense of theatricalisation, a distanciation of the social world and ist conventions; taking the forum of dandyism, the elitism of poverty or the fascination with failure. (...) The emergence of drugs as a useful tool in the alteration of consciousness signifies the entrance of the bohemian tradition into mass culture, with all the tensions that this brings with it.²⁰⁸

Albert Goldman hinterfragte 1974 die mysteriösen Kanäle, auf denen „*das dekadente Selbstverständnis aus dem Paris und London des 19. Jahrhunderts in das New York des 20. Jahrhunderts*“²⁰⁹ gelangt sein mag. Er bemerkt, dass die Musiker des Glam-Rock „*eher zufällig jenes degenerierte, schaurige Leben eines einzigen Opium-Traums*“ adaptieren, ähnlich „*wie es sich radikale Schriftsteller schon vor hundert Jahren zusammenphantasiert haben*.“²¹⁰

Die Flucht in Rauschzustände bzw. ein künstliches Paradies war weder Oscar Wilde noch Charles Baudelaire fremd. Erklärtes Ziel war es, in der Fiktion dem Elend in der Realität etwas entgegen zu setzen. Es handelt sich hierbei also um eine Form von Eskapismus, eine Flucht aus der Alltagswirklichkeit, die sowohl im Dandytum als auch in Ausformungen populärer Musik zelebriert wird. Vor allem der psychedelische Rock der Sechziger wird immer wieder in Zusammenhang mit eskapistischen Intentionen rezipiert. Er war von Themen wie „Outerspace“ und „Spacetravel“ dominiert, die als Synonyme für Bewusstseinsweiterung galten. Sheila Whiteley schreibt über die verschiedenen Bedeutungen des Psychedelic Rock folgendes:

Space takes on several meanings in psychedelic rock. A voyage into outer space, an unknown and unpredictable realm, made a good analogy for drug experience, particularly LSD trips (...) A journey to the outerspace is thus metaphorically equivalent to a „Journey to the Center of the Mind,“, to quote the Amboy Dukes.²¹¹

Der Glam-Rock war eine andere Ausformung eskapistischer Sehnsüchte, seine Vertreter flohen in ein schillerndes Paralleluniversum aus glitzerndem Make-Up und schriller Kostümierung. David Bowie praktizierte diese eskapistische Neigung in einer übersteigerten Form. Ziggy Stardust war ein einziger personifizierter Eskapismus: Er war nicht nur das Sinnbild eines von Drogenexzessen gezeichneten Rockstars, sondern auch die Verkörperung eines polysexuellen Außerirdischen.

²⁰⁸ MIGNON, Patrick: „Drugs and Popular Music: The Democratization of Bohemia“ – In: REDHEAD, Steve: *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury, 1993. S. 177.

²⁰⁹ HOSKINS, Barney: *Glam Rock: Bowie, Boland und die Glitter-Rock-Revolution*. St.Andrä-Wörtern: Hannibal, 1999. S. 19.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ WHITELEY, Sheila: *The Space Between the Notes: Rock and Counter Culture*. London: Routledge, 1992. S. 23.

Musikalisch kehrte Bowie mit seinem Album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* den musikalischen Ausschweifungen der Hippie-Kultur - im Sinne minutenlanger Gitarrensoli - den Rücken und konzentrierte sich auf geradlinigen Rock. Auf textlicher Ebene existieren aber jede Menge Referenzen auf den Psychedelic-Rock. In der berühmten Nummer *Starman* widmete sich Bowie ganz unverblümt dem Thema extraterrestrisches Leben. Er erzählte die Geschichte eines außerirdischen Rock-Messias, der, weil er so großartig ist, die Menschheit verblüffen wird. In einigen Rezensionen wird darauf hingewiesen, dass sich Bowie bei der Nummer ganz unverblümt das Gitarren-Riff der Supremes-Nummer *You Keep Me Hanging On* (1966) lieh und Teile der weltbekannten Melodie von *Somewhere Over The Rainbow* (1939) integrierte. Diese Feststellung mag für so manchen Musikliebhaber noch plausibel klingen. Philip Auslander geht aber einen Schritt weiter und weist darauf hin, dass beide Songvorlagen eine Sehnsucht nach Flucht und Transzendenz in sich tragen:

The lover in the Supreme's song shows no sign of releasing the narrator but just keep(s) me hingin'on", while in „Somewhere over the Rainbow“ the narrator observes birds flying where he or she would like to go but cannot.²¹²

Inspiziert vom Science Fiction-Kult der Fünfziger erwähnte Bowie immer wieder, dass es sich bei Ziggy um einen Marsianer handelte²¹³. Bereits in den späten Sechzigern machte er seine Leidenschaft für Raumfahrt und extraterrestrisches Leben publik, indem er in Interviews über diverse UFO-Erscheinungen berichtete.²¹⁴ Gemäß des Biographen Christopher Stanford, der sich auf Aussagen seines Gitarristen Mark Ronson bezieht, war Bowie überzeugt, von Marsmenschen beobachtet und verfolgt zu werden.²¹⁵ Vermutlich Nachwirkungen des Konsums von LSD und flüssigem Haschisch, das Bowie auch für sich entdeckt und einem wegen seiner chronischen Kieferschmerzen besorgten Zahnarzt abgeschmeichelt haben soll.²¹⁶ LSD ist gekennzeichnet durch eine Unvorhersehbarkeit der Rauschentwicklung²¹⁷ und kann eine dauerhafte Geistesstörung bewirken. Die Rauschimpressionen der psychotischen Erfahrung können noch Monate später unvermittelt auftreten („Echorausch“)²¹⁸. Es besteht

²¹² AUSLANDER, S. 130.

²¹³ Vgl. ebd., S. 126.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 127.

²¹⁵ Vgl. STANFORD, Christopher: *David Bowie: Ein Mythos will nicht müde werden*. St.Andrä-Wörtern: Hannibal, 1997. S. 89.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Vgl. KUPFER, Alexander: *Das künstliche Paradies. Rausch und Realität seit der Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1996. S. 227.

²¹⁸ Ebd.

die Möglichkeit, dass es sich bei Bowies UFO-Sichtungen um Nachwirkungen eines LSD-Konsums gehandelt haben könnte.

Sämtliche Aussagen über Bowies Drogenkonsum und seine Auswirkungen entziehen sich mangels seriöser Aufzeichnungen wissenschaftlicher Belegbarkeit. Aus diesem Grund sind Ausführungen darüber in dieser Arbeit relativ knapp gehalten. Die Theorie, David Bowie habe sich bei der Kreation seines Alter Egos Ziggy Stardust auch von psychoaktiven Substanzen beflügeln lassen, ist spekulativ aber dennoch nahe liegend. Bereits 1964 soll Bowie seine Diät aus Cappuccino und billigem Rotwein mit Amphetaminen und Schmerzmittel ergänzt haben.²¹⁹ 1968 gestand er einen „dummen kleinen Flirt“ mit Heroin gehabt zu haben.²²⁰ Sein Produzent Toni Visconti verwies in einem Interview aus dem Jahre 2003²²¹ darauf, dass Bowies Drogenproblem übertrieben dargestellt wurde. Dennoch schilderte er den gemeinschaftlichen Kokain-Konsum Anfang der Siebziger, eine Zeit, in der Ziggy Stardust ins Leben gerufen wurde:

Wir machten nichts Radikales, sondern was damals jeder tat. Kokain war die kulturelle Droge der Dekade, sie war neu, hatte ihre Unschuld noch nicht verloren. Jede Generation muss Drogen wiederentdecken und dieselben Fehler wie die vorangegangene Generation machen. In den Sechzigern war es Heroin, in den Siebzigern Kokain. So glaubten wir alle, dass Kokain ungefährlich sei, und ahnten nicht, dass es uns psychisch abhängig machen würde. David verliebte sich in die Droge, wie er später zugab. Aber das war normal in diesen Tagen. Wir fühlten uns stark und kreativ auf Kokain, unsere Arbeit wurde dadurch nicht negativ beeinträchtigt.²²²

Kokain wird in diesem Zusammenhang also als „Arbeitsdroge“ angesehen, als treibende Kraft in einem kreativen Prozess. Aber nicht nur als Triebwerk, sondern – wie Mignon konstatiert – auch als eine Art Heilmittel: *„Drugs exist also as drugs for working, and in this sense they are not drugs but remedies against minor physical ailments and anxiety.“*²²³ Mignon schildert weiters die „praktischen Vorteile“, die Drogenkonsum der Meinung vieler Musiker nach mit sich bringt: *„The consumption of drugs is equally a means of consolidating a milieu and establishing a routine necessary to support the randomness of getting work and musical creation.“*²²⁴ Der Konsum von Drogen forciert die Wahrnehmung eines Milieus. Als Charakteristikum der Rauschwahrnehmung gilt neben einem gesteigerten

²¹⁹ STANFORD, S. 89

²²⁰ Ebd.

²²¹ KREBS, Mark: „David ist ein Gentleman alter Schule. Er verliert nie die Fassung.“ – In: *Du 741 – David Bowie Beruf: Popstar*. 11 (2003). S. 59.

²²² Ebd.

²²³ MIGNON, Patrick: „Drugs and Popular Music: The Democratization of Bohemia.“ – In: REDHEAD, Steve: *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury, 1993. S. 182.

²²⁴ Ebd.

Leistungsempfinden das Gefühl eines geschärften Wahrnehmungsvermögens.²²⁵ Dabei wird jeder Gegenstand in den feinsten Details wahrgenommen. Dieser Eindruck der erhöhten Wahrnehmungsfähigkeit kann durch fast alle Rauschmittel bewirkt werden²²⁶ und war beim kompositorischen Vorgehen David Bowies bestimmt nicht unwichtig. Ein weiteres wichtiges Merkmal der Rauschwahrnehmung ist das subjektive Empfinden der Ich-Entgrenzung, die so genannte „*Depersonalisation*.“²²⁷ Kupfer meint hierzu:

Der Prozeß [sic!] der Ich-Entgrenzung und Verschmelzung des Individuums mit der Außenwelt vollzieht sich in einer doppelten Bewegung, nämlich einerseits der Identifikation mit der Umgebung und andererseits einer fortschreitenden Loslösung von der eigenen Körperlichkeit.

Diese Ich-Entgrenzung im Zuge eines Drogenrausches kann als Analogie zu Bowies multiplen Persönlichkeitskreationen gesehen werden. Ziggy Stardust steht im Zeichen einer Idee des Ichs als ästhetischer Entwurf, welches in einer künstlichen Parallelwelt agiert. Das Ich als modellierbares Objekt, das in Bowies Werk eine zentrale Rolle spielt.

5.4.3. DER KURZFILM *THE IMAGE*

1967 wirkte David Bowie im experimentellen Kurzfilm *The Image* mit. Es handelt sich dabei um seine erste Filmrolle, in der er das Fleisch gewordene Bild eines Malers verkörpert. „*A study of illusionary reality world within the schizophrenic mind of the artist at his point of creativity.*“²²⁸, wie Regisseur Michael Armstrong meint. Der Stummfilm, in dessen Zentrum die Schizophrenie eines Künstlers steht, erinnert stark an Oscar Wilde's *Das Bildnis des Dorian Gray*. Der Topos der schizophrenen Künstlerpersönlichkeit bzw. der Persönlichkeitsspaltung ist bei beiden ein zentrales Element. Im Roman gibt es eine Verwandlung der Person in ein „*objet d'art*“²²⁹: „*Wilde entwickelt die wundersame Symbiose zwischen einem schönen Knaben und einem Gemälde, zwischen einem charismatischen Androgynen und seinem Porträt.*“²³⁰ Das Bildnis entwickelt ein Eigenleben, als sich der Portraitierte beim Anblick des Gemäldes seiner Schönheit bewusst wird. Wilde protokolliert die Verselbständigung des Porträts, das sich anstelle Dorian Grays zu

²²⁵ KUPFER, Alexander: *Das künstliche Paradies. Rausch und Realität seit der Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1996. S. 245.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 246.

²²⁷ Ebd., S. 252.

²²⁸ PAYTRESS, Mark: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: David Bowie*. New York, Schirmer 1998. S. 11.

²²⁹ Vgl. PAGLIA, Camille: „Der Schöne Knabe als Zerstörer. Das Bildnis des Dorian Grey.“- In: PAGLIA, Camille: *Die Masken der Sexualität*. Berlin: Byblos, 1992. S. 625.

²³⁰ Ebd.

verwandeln beginnt. Auch in *The Image* erweckt Regisseur und Drehbuchautor Michael Armstrong ein Gemälde zum Leben. Der gerade erst zwanzigjährige Bowie mimt das lebendig gewordene Portrait, ein Jüngling mit femininen Zügen, wie ihn auch Wilde in seinem Roman beschreibt: Dorian hat „fein geschwungene scharlachrochte Lippen“, mit seiner „rosenroten Jugend“ und seiner „rosenweißen Knabenzeit“ gleicht er einer Märchenfee.²³¹

Das Motiv der Persönlichkeitsspaltung zieht sich durch Bowies Œuvre. Einerseits benutzt er seine Kunstfiguren als Werkzeug, andererseits werden sie ihm im Laufe der Zeit alle zuwider, weshalb er sie zu Grabe trägt, um in einem anderen Wesen zu reinkarnieren. Auch Dorian beklagt am Ende des Romans, dass ihm seine eigene Schöpfung zur Last geworden ist. Das mächtige Ebenbild gewinnt die Überhand und bemächtigt sich der Identität des Originals. Bevor Bowie zu sehr von seinem nicht minder mächtigen Doppelgänger eingenommen und die Person durch das eigene Kunstwerk zerstört wird, lässt er ihn sterben. Sein künstlerisches Schaffen ist einem stetigen Wandel von Entstehung und Vergehen unterzogen, der einen mystischen, aber auch schizophrenen Charakter in sich trägt. Schon früh beschäftigte sich David Jones mit psychopathologischen Krankheitsbildern, da sowohl seine Mutter Margaret als auch sein Halbbruder Terry an paranoider Schizophrenie litten. 1969, noch bevor David sich zu Ziggy Stardust entwickelte, wurde Terry in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen. Nicht nur aufgrund seiner eigenen Familiengeschichte, sondern auch wegen seiner Jugendhelden war Bowie früh auf verschiedene Formen des Wahnsinns sensibilisiert :

David Jones' own idols, who operated in the little-esteemed culture of pop, were routinely pilloried in the press with language usually reserved for inmates of asylums. Jerry Lee was insane, Elvis mentally disturbed – even their audiences were apparently hypnotized by a kind of collective madness.²³²

Die Annahme, dass auch seine erste Filmrolle einen maßgebenden Einfluss in der Entwicklung seiner Kunstfiguren gehabt hat, liegt nahe. „*Die Topoi der ästhetischen Selbstschöpfung und theatralischen Selbstzerstörung*“²³³ sind sowohl in Wildes *Fin de siècle*-Tableau, in Armstrongs Kurzfilm als auch in Bowies kreativem Schaffen zentrale Sujets. Über Jahre hinweg blieb der Film unbekannt, bis er 1973 ausgegraben und im Londoner West End zwischen zwei Pornofilmen gezeigt wurde.²³⁴

²³¹ Ebd. S. 626.

²³² PAYTRESS, S. 20.

²³³ BACH, Susanne: *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne*. Tübingen: Narr, 2006. S. 235.

²³⁴ Vgl. PAYTRESS, S. 11.

6. STARKULT UND MYTHENBILDUNG

6.1. STARSYSTEM ROCKMUSIK

Das Starsystem ist eine Erfindung der Massenmedien, allen voran der Film- und Plattenindustrie. Seit den 1930ern ist Hollywood als Star-Maschinerie bekannt. Die Traumfabrik bot eine breite Palette an Filmstars, die vor allem Jugendliche als Identifikationsangebot nutzten. Sukzessive ersetzten Rock- und Popstars Leinwand-Idole als dominante Starfiguren. Sie bezogen sich in ihrem Erscheinungsbild aber weiterhin auf altbewährte, bereits etablierte Persönlichkeiten: „*Elvis Presley was described as a 'guitar playing Marlon Brando', while Terry Dene and Cliff Richard in Britain were modeled as Elvis Presley lookalikes.*“²³⁵ Ende der 1950er wurde Rockmusik zum Massengut und Rockstars zu Kulturgütern. Rock'n'Roll spiegelte ein ganz neues Lebensgefühl wider – von der getragenen Kleidung bis hin zu einer eigenen Körpersprache- und avancierte zu einem nicht mehr wegzudenkenden Bestandteil der Jugendkultur. Teenager bzw. ihre Vorlieben, Ansprüche und Bedürfnisse wurden als Markt und folglich als Zielgruppe systematischer Marketingstrategien entdeckt. Musiker dienten der juvenilen Käuferschaft als Lifestyle-Modelle, sie waren – wie anderen Güter auch - Methoden des Produktdesigns unterworfen:

No form of visual overkill was excluded to make the 'product' interesting. The very success of styles originated in pop music in formulating a design aesthetic in the wider sense (mod, psychedelia, glitter rock, and even punk rock to some extent) suggests that rock music plays a role in product design, creating enhanced use values in abstract form which can subsequently be transferred to other products. The rock star mediates between this abstract enhanced use value and the consumer in anthropomorphic form, thus creating new use values which engender specialized consumers. Rock stars, like commodities, move within a totally designed environment.²³⁶

Vor allem subkulturelle Lebensstile waren und sind prädestiniert dafür, vom kommerziellen Massenmarkt absorbiert zu werden. Jugend- und subkulturelle Szenen sind von einem Abgrenzungswillen gegenüber gesellschaftlicher Mechanismen und einer Suche nach neuen Ausdrucksformen getrieben. Sie positionieren sich bewusst in einem Spannungsfeld aus gelebter Geschmacksgemeinschaft und individueller Gestaltungsfreiheit fernab des

²³⁵ BUXTON, David: „Rock Music, The Star System, And The Rise Of Consumerism“. – In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew [Hrsg.]: *On Record. Rock, Pop, and the Written Word.* New York: Pantheon, 1990. S. 427-440, hier S. 436.

²³⁶ Ebd.

Massenkonsums und bieten so einen kreativen Nährboden für Innovation. Die aus der subkulturellen Ideologie entsprungenen Produkte haben dabei weniger einen Warencharakter als vielmehr einen ideellen Wert. Diesen macht sich der Massenmarkt zu Eigen, indem er aus dem Repertoire subkultureller Codes schöpft, das sehr häufig mit einem gewissen rebellischen Potential einhergeht. Es scheint so, als favorisierten die meisten Jugendlichen in der Wahl ihrer Idole aufrührerische Widerspenstigkeit. Der Mythos jugendlicher Unangepasstheit, der von Filmstars wie James Dean verkörpert und geprägt wurde, fand rasch Einzug in die Musikindustrie. In den 1950ern entdeckten Majorlabels den Rock'n'Roll für sich, neue Stars wie Elvis Presley brachen, unterstützt durch ihre Optik, mit gesellschaftlichen Konventionen und provozierten durch ihre sexualisierten Bühnenshows. Sie befriedigten eine Sehnsucht in der großteils jugendlichen Käuferschaft, was sich nicht nur in hohen Verkaufszahlen, sondern auch in einem enormen Interesse an den Starfiguren äußerte.

Es gilt hervorzuheben, dass es sich bei Stars um eine einzigartige Warenform handelt: Im Gegensatz zu anderen Konsumgütern offerieren sie keine greifbare, organische Substanz, die einen direkt messbaren Tauschwert aufweist.²³⁷ Juan A. Suárez spricht von einer „erweiterten Kommodifizierung“²³⁸, die das Startum mit sich bringt: Alle Aspekte der Starfiguren – von optischen Komponenten wie Kleidung, Haarschnitt und Make-Up bis hin zu biographischen Fakten, Geschmäckern und Fantasien – können als Konsumgut, als Teil des „Starprodukts“, verkauft werden. Rudi Thiessen weist darauf hin, dass Rock im Gegensatz zu anderen Kunstformen nicht der Warenform ausgeliefert, sondern in seiner Existenz von dieser nicht zu trennen ist:

Wenn Rock sich dem Fetischismus nicht restlos ausliefern will, muß (sic!) dieser in ihm in einer radikalen Weise präsent sein: spielerisch thematisiert werden. Die Identitätskonstruktionen (sic!) dieses Spiels sind Masken. Der Rockmusiker als Idol nimmt die Rolle des Idols an, macht sich zum Ding, um die Verdinglichung zu unterlaufen. Wo diese Drehung nicht gelingt, verliert der Idolbegriff seine Spannung. Das Idol wird identisch mit dem gesellschaftlich verordneten Ideal.²³⁹

²³⁷ SUAREZ, Juan A.: *Bike Boys, Drag Queens And Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington u.a.: Indiana University Press, 1996. S. 220.

²³⁸ Ebd., S. 221.

²³⁹ THIESSEN, Rudi: *It's only rock'n'roll but I like it. Kult und Mythos einer Protestbewegung*. Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 84.

6.2. ZUR THEORIE DES STARS

Zum Thema Starphänomen gibt es unterschiedliche Einzelstudien und Erklärungsmodelle, eine synthetisierende, konsistente Theorie des Stars ist bislang nicht zu erkennen.²⁴⁰ Das Starphänomen entzieht sich einer allgemein gültigen Definition mit eindeutigen Zuordnungskriterien. Vor allem zur Beschreibung universeller Qualitäten von Stars werden höchst abstrakte Kategorien wie „Charisma“ und „Präsenz“ herangezogen.²⁴¹ Schlussendlich lässt sich als gemeinsames Merkmal nicht viel mehr feststellen, als dass *„ein Star eine auf unterschiedliche Weise besonders exponierte und bedeutsame ‚Persönlichkeit‘ darstellt, die die Basis der ‚Starpräsenz‘ oder ‚Starqualität‘ bildet.“*²⁴²

Stars sind anthropologisch-kulturelle Symbole und in zentrale kulturelle Diskurse eingebettet. Sie sind Sinnbilder zur Befriedigung gesellschaftlich geforderter Bedürfnisse. Die Kulturindustrie spielt in der Generierung der Stars eine entscheidende Rolle. Ihr Image, also jenes Bild, das sie nach außen verkörpern, ist nicht als ihre wahre „Identität“ oder „Eigenschaft der Person“ zu verstehen, sondern als Konstrukt und Prozess.²⁴³ Starimages sind in ihrer Struktur äußerst komplexe Bilder, in ihrem Entstehungsprozess hochverdichtet und lassen sich sprachlich nur schwer umschreiben.²⁴⁴ Die so genannten „Star Studies“ verstehen der Semiotik folgend den Star als Zeichenagglomerat, welches sich in reale Person und Starimage zerlegen lässt. Gemäß Richard Dyer handelt es sich beim „Starimage“ um *„ein Komplex von Zeichen sowie mit den Zeichenträgern verbundenen denotativen und konnotativen Bedeutungen“*²⁴⁵. Der Star ist demnach ein Konstrukt, das auf verschiedene medial repräsentierte Informationen, Zeichen und Codes aufbaut. Das öffentliche Interesse stützt sich zumeist auf den Star als Privatperson: *„Zeichen, die auf seine Herkunft, seine Lebensgeschichte, seine politischen und moralischen Einstellungen und vor allem auf sein Familienleben und seinen Lebensstil deuten, sind wesentliche Faktoren der Imagebildung.“*²⁴⁶ Die hinter dem Star vermutete „reale Person“ bleibt dennoch

²⁴⁰ LOWRY, Stephen; KORTE, Helmut: *Der Filmstar*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000. S. 6.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd., S. 7.

²⁴³ Ebd., S. 13.

²⁴⁴ HÜGEL, Hans-Otto: „*Weißt du wieviel Sterne stehen?* Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars“ – In: BULLERJAH, Claudia; LÖFFLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikmythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. S. 265-294, hier S. 278.

²⁴⁵ Vgl. DYER, Richard: *Stars*. London: BFI, 1979. zit. nach: LOWRY, Stephen; KORTE, Helmut: *Der Filmstar*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000. S.10.

²⁴⁶ LOWRY, KORTE, S. 11.

höchst rätselhaft und ein imaginäres Gebilde, denn das Publikum interagiert letztlich nur mit Images, nicht mit Personen.²⁴⁷

Die Rezeption von Starfiguren erfüllt im Allgemeinen stets zwei Funktionen: Erstens ist der Star das Symbol eines gesellschaftlichen Diskurses bzw. ein Symbol seiner Zeit und wird somit im kulturellen Kollektiv rezipiert und verehrt. Zweitens wird er als Idol zur Orientierung für den Einzelnen und somit zum Leitbild für das Individuum. Nimmt eine Starverehrung besonders auffällige Formen an, häufig nach einem frühen Tod, avanciert der Star zur „Kultfigur“. Kultfiguren zeichnen sich dadurch aus, dass ihnen etwas Sakrales oder gar Mythisches innewohnt. In diesem Kontext steht auch der Ausdruck der „Ikone“.

6.3. ZIGGY STARDUST, DER SUPERSTAR

Künstler, die noch nicht auf der Stufe eines Stars rezipiert werden, stehen oftmals in Konkurrenz zueinander. Zwischen Stars hingegen bilden sich keine Hierarchien: Sie stehen für sich, ihre Images sind unvergleichbar.²⁴⁸ Der Rivalität und der Herrschaftsordnung, die zwischen diversen Rock- bzw. Popmusikern seiner Zeit herrschte, entzog sich David Bowie, indem er Ziggy Stardust zum Superstar erklärt. Er stellt ihn auf eine gottähnliche Stufe und generiert ein unantastbares Geschöpf. Nicht aber, ohne die Verwandlung zum Idol selbstironisierend zu kommentieren. „*What kind of cult would I develop? Gay lib? Spaced-out queen?*“²⁴⁹, antwortete er einem Schreiber des *Melody Maker* auf dessen Frage, ob er zu einer Kultfigur werden würde. Wohl wissend, dass Aussagen wie diese von einem ironischen Unterton begleitet waren, der kaum jemandem entgehen konnte. Eine Woche zuvor hatte er einem anderen Journalisten desselben Fachblattes noch großspurig verkündet: „*I’m going to be huge and it’s quite frightening in a way.*“²⁵⁰ Im selben Interview verstrickt sich Bowie des Öfteren ganz bewusst in Widersprüche, um seinem Gesagten einer unterschwelligen Ironie zu versehen: Zuerst enthüllt er, er wäre homosexuell, doch das verschmitzte Grinsen bleibt dem Journalisten nicht verborgen:

“I’m gay,” he says, „and always have been, even when I was David Jones.“ But there’s a sly jollity about how he says it, a secret smile at the corners of his mouth. He knows that in these times it permissible to act like a male tart, and that to shock and outrage,

²⁴⁷ Vgl. LOWRY, KORTE, S. 9.

²⁴⁸ HÜGEL, S. 277.

²⁴⁹ HOLLOWAY, Danny: „David Bowie“ – In: *NME Originals: Glam.* 1 (2004), S. 28.

²⁵⁰ WATTS, Michael: „Oh You Pretty Thing“ – In: *NME Originals: Glam.* 1 (2004), S. 31.

which pop has always striven to do throughout its history, is a ball-breaking process.²⁵¹

Kurz darauf meinte Bowie dann er wäre nichts Außergewöhnliches, sondern nur er selbst („*I'm not outrageous, I'm David Bowie*“), ein paar Atemzüge später spricht er von seinem Vorhaben, gemeinsam mit Lou Reed und Iggy Pop die Welt zu übernehmen.²⁵² Gerade solche Widersprüche sind es, die David Bowie dabei dienen, das Interesse der Öffentlichkeit für sich zu gewinnen. Er erachtete das Interview als Kunstform und instrumentalisierte es für seine Zwecke. „*He is fully aware that he is a sensational quote machine*“²⁵³ bemerkt Cameron Crowe 1976, je skandalträchtiger seine Aussagen, desto breiter sein Grinsen. Sein geschickter Umgang mit den Medien trug einen nicht unwesentlichen Teil dazu bei, dass sich Bowie als Superstar etablieren konnte. David Bowie war bei vielen „*Kommentatoren der Rockszene, die Wert auf Authentizität und oppositionellen Gehalt der Jugendkulturen legten*“²⁵⁴ wegen seines konstruierten Superstar-Status nicht unbedingt honoriert. Wie beispielsweise bei Ian Taylor und Dave Wall, die sich besonders über Bowies „*angebliche ‚Entmannung‘ der Underground-Tradition*“²⁵⁵ echauffierten:

Bowie war effektiv ein Agent des konsumkapitalistischen Versuchs, eine abhängige Klasse von Heranwachsenden zu schaffen: passive Teenager-Konsumenten, die vor Erlangen des Erwachsenseins nur an Freizeitkonsum interessiert sind, anstatt eine Jugendkultur von Personen zu bilden, die (egal, mit welcher Klassen- oder Kulturperspektive) Wert und Bedeutung des Heranwachsens und den Übergang zur Welt der Erwachsenen und der Arbeit in Frage stellen.²⁵⁶

Taylor und Wall schätzten den Glam-Rock gering, da er unweigerlich in die „*Klauen des Konsumkapitalismus*“²⁵⁷ führte. Sie kritisierten die Vermarktungsmethoden hinter den Glam-Rock-Stars:

The collapse of the alternative political economy of rock has created an aera of untrammelled manoeuvre in which has occured the rapid developements of new marketing techniques fort he creation (the imposition) of Glamrock stars.

Die Marketing-Masche der Glam-Rocker, die auf so viel Gegenliebe kapitalismuskritischer Rockkommentatoren traf, war denkbar einfach und wurde

²⁵¹ WATTS, Michael: „Oh You Pretty Thing“ – In: *NME Originals: Glam*. 1 (2004), S. 31.

²⁵² Ebd.

²⁵³ CROWE, „A candid concersation with the actor, rock singer and sexual switch-hitter David Bowie.“ – In: *Playboy* (1976). URL: http://www.cameroncrowe.com/eyes_ears/articles/crowe_jrl_bowie.html [30.1.2010]

²⁵⁴ HEBDIGE, Dick: „Subculture. Die Bedeutung von Stil.“ – In: DIEDERICHSEN, Diedrich; HEBDIGE, Dick; MARX, Olaf-Dante: Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983. S.7-120, hier S. 59.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ TAYLOR, Ian; WALL, Dave: „Beyond the Skinheads“ – In: MUNGHAM, Geoff; PEARSON, Geoffrey [Hrsg.]: *Working Class Youth Culture*. London: Routledge, 1976. S.105-123.

²⁵⁷ HEBDIGE, S. 59.

kurz darauf zu einer gängigen Gepflogenheit der Musikindustrie, die heute noch Gültigkeit besitzt: Künstler, die es am Markt neu zu etablieren galt, wurden prompt als Superstars vermarktet und auch den Medien als solche verkauft. Eine Strategie, die fruchtete und eine rasche Eigendynamik entwickelte: Noch bevor die Verkaufszahlen überhaupt dafür sprachen, wurde David Bowie als Superstar begriffen und auch als solcher behandelt:

The trick was to treat Bowie as a star even nobody knew that he was yet. (...) David Bowie more than any other artist shows most clearly an understanding of his own both of the needs of the market and of the way in which these market needs can be channeled for superstar success.²⁵⁸

Bowie gelang es, die Bedürfnisse des Marktes zufrieden zu stellen ohne die Herrschaft über sein künstlerisches Selbstprojekt aus der Hand zu geben. Er war weitaus mehr als ein Produkt, das den Nerv der Zeit traf und gut ins Konzept der Marketingfachleute passte. Er schaffte es, subkulturelle Ideen in den Massenmarkt zu integrieren und positionierte sich bewusst in einem Spannungsfeld aus Kunst und Kommerz, Underground und Mainstream. Bowie erachtete sein Rockstar-Dasein als künstlerisches Großprojekt, verstand sich aber trotzdem auch als Trademark:

He was the first musician to appreciate the pop importance of artist as brand, and he understood early on that brand identity (and brand loyalty) did not mean musical consistency: Bowie's dramatic changes of musical style became one mark of his 'Bowieness' and in career terms one can see that his film/acting roles have been as carefully chosen as his stage personae (he is one of the few rock stars with credible acting credits).²⁵⁹

Hinter Ziggy Stardust steckte eine geniale Selbstinszenierung und ein geschicktes Händchen für Selbstvermarktung. Die Inszenierung zum Superstar ging mit einem klugen Marketing-Schachzug einher. Bowie schaffte es, sich in Folge selbst zum lebenden Mythos zu erheben, wie im Folgekapitel zu lesen ist.

²⁵⁸ TAYLOR, WALL, S. 116.

²⁵⁹ Vgl. „Starprofiles II“ – In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John [Hrsg.]: *The Cambridge Companion To Pop And Rock*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2001. S. 196.

6.4. DER MUSIKERMYTHOS

6.4.1. MYTHOS UND MYTHENTHEORIE

Bevor das Phänomen des Musikermythos einer näheren Betrachtung unterzogen wird, gilt es zunächst die Fragen zu klären: Was versteht man überhaupt unter einem Mythos? Und wodurch zeichnet er sich aus?

Rein ethymologisch gesehen bedeutet Mythos nichts anderes als „Erzählung“ oder „Aussage“. „Mythos“ ist ein Terminus, der in der kulturellen und politischen Debatte sehr häufig Gebrauch findet: im Positiven, als Synonym für das „Legendäre“ oder „Kultige“, häufig auch im Negativen, im Sinne von „bloßem“ Mythos, Illusion, Ideologie, usw.²⁶⁰ Die Bedeutung des Mythos ist viel weitläufiger als die gemeinhin bekannte. Es handelt sich dabei um einen vieldiskutierten Begriff in allen Geistes- und Kulturwissenschaften, dem sich Theoretiker sämtlicher Disziplinen angenähert haben. Bei der Mythentheorie handelt es sich deshalb um einen äußerst unscharfen Gegenstandsbereich, was auch daran liegt, dass sich ihre theoretische Grundlage, die Mythen, selbst einer eindeutigen Festlegung entziehen. Mythen behandeln etwas Phantastisches, Irrationales, mitunter Kontroverses. Immer dann, wenn rationale Wissenschaftstheorien auf die Grenzen ihrer Erklärungsmöglichkeit stoßen, ist Raum für Mythen. Der Mythos ist laut Roland Barthes *„ein Mitteilungssystem, eine Botschaft“*.²⁶¹ Er ist *„kein Objekt, kein Begriff oder keine Idee“*, sondern *„eine Weise des Bedeutens, eine Form. (...) Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht.“*²⁶² So kann, laut Barthes Definition, vieles ein Mythos sein. Eine Gemeinsamkeit besteht zwischen allen Mythen: Von dem, was ein Mythos erzählt, kann es keinen Logos, keine Rechenschaft geben. Es ist nicht möglich, seine Aussage weiter zu erklären, sie entzieht sich jeder Beweisgrundlage.²⁶³ Das Weltbild im Zeichen des Logos, das in unserem heutigen von Technik und Wissenschaft geprägten Denken vorherrschend und von Logik und Empirie bestimmt ist, ist ein Weltbild der feststehenden Klassen und Kategorien, Identitäten und Objektivitäten.²⁶⁴ Das Weltbild des Mythos geht jenem

²⁶⁰ BARNER, Wilfried; DETKEN, Anke; WESCHE, Jörg: Einleitung. – In: BARNER, Wilfried u.a. [Hrsg.]: *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 8.

²⁶¹ BARTHES, Roland; *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. S.85.

²⁶² Ebd.

²⁶³ BORSCHKE, Tilmann: „Kein Logos ohne Mythos“ – In: BULLERJAH, Claudia; LÖFFLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. S. 11-24, hier S. 14.

²⁶⁴ Vgl. HEUERMAN, Hartmut: *Medien und Mythen. Die Bedeutung regressiver Tendenzen in der westlichen Medienkultur*. München: Fink, 1994. S. 243.

des Logos genetisch und historisch voran. Der Mythos bezeichnet einen Modus der Wahrnehmung und Erfahrung, „*dem die analytische Bildung von Klassen und Kategorien, die theoretische Entwicklung von Konzepten und Konstrukten zur Aneignung und Erklärung des Wirklichen weitgehend fremd ist.*“²⁶⁵ Er entzieht sich dem Bedürfnis nach Kategorisierung und abstrakter Bestimmung und operiert in einer gefühlsabhängigen Welt der Phantasie. Ein Mythos operiert fernab von Sinnfragen, so bemerkt Barthes:

Man muß (sic!) sich stets vor Augen halten, daß (sic!) der Mythos ein doppeltes System ist. Es entsteht in ihm eine Art Allgegenwart: sobald ein Sinn sich einstellt, bringt er den Mythos zum Verschwinden.²⁶⁶

Der Mythos entzieht dem Objekt, das er bezeichnet, seine Geschichte: „*Man braucht nur noch zu genießen, ohne sich fragen zu müssen, woher dieses schöne Objekt kommt.*“²⁶⁷ Die Mythologie ist eine Zustimmung zur Welt: „*Nicht so wie sie ist, sondern so, wie sie sich schaffen will (...).*“²⁶⁸

Die Welt liefert dem Mythos ein historisches Reales, das durch die Art und Weise definiert wird, auf die es die Menschen hervorgebracht oder benutzt haben. Der Mythos gibt ein natürliches Bild dieses Realen wieder. (...) Die Dinge verlieren in ihm die Erinnerung an ihre Herstellung. Die Welt tritt in die Sprache als eine dialektische Beziehung von Tätigkeiten, von menschlichen Akten ein, sie tritt aus dem Mythos hervor als ein harmonisches Bild von Essenzen. (...) Die Funktion des Mythos besteht darin, das Reale zu entleeren, er ist buchstäblich ein unablässiges Ausfließen, ein Ausbluten, oder, wenn man lieber will, ein Verflüchtigen, also eine spürbare Abwesenheit.²⁶⁹

Laut Barthes kann jeder Gegenstand zum Mythos werden, wenn er von der Gesellschaft für eine besondere Botschaft in Anspruch genommen wird.

Hartmut Heuermann erachtet das mythische Weltbild nicht nur als vieles plastischer, als das logische Bild, sondern zugleich auch fließender und wandelbarer. Er stützt sich dabei auf Ernst Cassirer:

Schon ein flüchtiger Blick auf die Tatsachen des mythischen Bewußtseins (sic!) lehrt, daß (sic!) dieses Bewußtsein (sic!) bestimmte Trennungslinien, die der empirische Begriff und das empirisch-wissenschaftliche Denken als schlechthin notwendig ansehen, überhaupt nicht kennt. Es fehlt hier vor allem jede feste Grenzscheide zwischen dem bloß vorgestellten (sic!) und der wirklichen Wahrnehmung, zwischen Wunsch und Erfüllung, zwischen Bild und Sache.²⁷⁰

²⁶⁵ HEUERMANN, S. 245

²⁶⁶ BARTHES, S. 104

²⁶⁷ Ebd. S. 141

²⁶⁸ Ebd., S. 148

²⁶⁹ Ebd. S. 130f

²⁷⁰ CASSIRER, Ernst: *Das mythische Denken. Philosophie der symbolischen Formen, Teil 2.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1953. S. 48 zit. nach HEUERMANN, S. 245.

Richard Patzner formuliert in seinem Versuch einer modernen Deutung des Mythenbegriffs den Gedanken, dass die „*göttergleichen Helden der vorgeschichtlichen Zeit*“ zunehmend durch „*ewige Verlierer*“ ersetzt werden.²⁷¹ Er weist darauf hin, dass die moderne Mythenbildung weitestgehend auf eine Deutung der Welt(-geschichte) und auf Formen der Heroisierung und Glorifizierung verzichtet, um eine realistische Darstellung der Wirklichkeit abzugeben.²⁷² Ein Ansatz, der in der Form nicht übernommen werden kann und viele Gegenstimmen findet. Gibt es doch in der heutigen Zeit mehr denn je das Verlangen nach Ersatzreligionen und damit einhergehend, die Lust zur Heldenverehrung. Gerade in der Pop- und Rockmusik treten Akteure zu Tage, denen etwas zutiefst Mythisches anhaftet. Oftmals geht die moderne Heldenverehrung bzw. Mythologisierung mit einem frühen Tod einher. Ähnlich wie im frühen Christentum, in dem eine unauflösliche Verbindung zwischen Mythos und Offenbarung besteht, sehen viele Rockfans in ihren Idolen etwas Heiliges, das eine Botschaft oder eine Offenbarung transportiert. Dirk Schäfer verweist darauf, dass die postmoderne Gesellschaft, die als „*pluralistisch, vielschichtig und schnelllebig*“ verstanden werden soll, nach Fixpunkten zur Orientierung und Stützung lechzt.²⁷³ Derartige Orientierungshilfen, um sich in diesem undurchsichtigen Gestrüpp zu recht zu finden, finden sich etwa in Star- und Idolstrukturen. Die Postmoderne ist ein Zeitalter, das nach einer Remythologisierung strebt.

6.4.2. DER MYTHOS VOM LEIDENDEN GENIE

Seit der Antike gelten Gemütszustände wie Leiden, Melancholie und Trauer als Motoren künstlerischer Kreativität. Schon im romantischen Künstlerverständnis ist der Leidensmythos tief verwurzelt: Bereits im „*empfindsamen Zeitalter des ausgehenden 18. Jahrhunderts wurde (...) die Depression, die in Gedichten als ‚philosophische Krankheit‘ auftaucht, als Voraussetzung für die Glückserfahrung der Kunst angesehen.*“²⁷⁴ Das Selbstverständnis vieler KünstlerInnen als

²⁷¹ PATZNER, Richard: „Das Wunder von Bern. Ein Mythos wird geboren.“ – In: HELMES, Marion M.; WEIHER, Gabriele Cécile [Hrsg.]: *Mythen in Moderne und Postmoderne: Weltdeutung und Sinnvermittlung*. Berlin: Weidler, 1995. S. 189-216, hier S.195.

²⁷² Ebd.

²⁷³ SCHÄFER, Dirk: „Vom Starkult zum Kultstar?“ – In: HELMES, Marion M.; WEIHER, Gabriele Cécile [Hrsg.]: *Mythen in Moderne und Postmoderne: Weltdeutung und Sinnvermittlung*. Berlin: Weidler, 1995. S. 167-188, hier S.171.

²⁷⁴ DE LA MOTTE-HABER, Helga: „Jenseits des Künstlermythos“ – In: BULLERJAH, Claudia; LÖFFLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikermeynen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. S. 251-264, hier S.254.

leidendes Genie und die Idealisierung des Leidens verursachen eine seit Jahrhunderten geführte Diskussion im Bereich der bildenden Kunst. Nietzsche etwa hat in seiner frühen Phase sowohl den Geniebegriff als auch die Idealisierung des Leidens scharf kritisiert.²⁷⁵ Noch in seiner mittleren Schaffensperiode begegnet er dem Pathos um die „Leiden des Genies“ mit augenscheinlichem Argwohn.²⁷⁶ Zwar leugnet er das Leiden nicht, *„aber seinem psychologischen Scharfsinn entgeht nicht die Pose, mit der der Künstler um den Ruf nach Größe kokettiert.“*²⁷⁷ Nietzsche erkannte also im Leidensmythos eine Methode zur Selbststilisierung der Künstlerperson. Der Wiener Kunstphilosoph Tassos Zembylas äußert dazu folgendes, was auch auf den Rockdiskurs umgemünzt werden kann:

Die Selbststilisierung zum(r) kranken und leidenden Künstler(in) war ein Weg zu (sic!) Heroisierung des Künstlerdaseins und zur indirekten Legitimation der Kunstwerke. Das Leiden galt als Indiz für eine gesteigerte Sensibilität und geistige Verfeinerung. Die Einstellung, daß (sic!) der Künstler sich existentiell „verbrennen“ muß (sic!) durch Opiumkonsum, Alkoholismus u. ä. hat noch bis in die 50er Jahre angehalten (siehe z. B. Wols, Giacometti, Pollock, Hartung).²⁷⁸

Zentral ist hierbei die Idee eines Künstlertums, welches im Kampf zwischen Krankheit und Gesundheit eine erhöhte geistige Sensibilität und Kreativität erwirbt. Der Mythos von der schöpferischen Triebkraft des Leidens ist fest in unserer Kultur verankert. Auch Schopenhauer sieht in Leid und Qual zwei ständige Begleiter des Genies: *„Von allen Lebewesen leidet es (das Genie) am meisten. Eine innere Qual, ein immerwährendes Unbefriedigtes, ist die Triebfeder seiner unsterblichen Werke.“*²⁷⁹ Eckhard Neumann weist darauf hin, dass das Selbstverständnis des Künstlers zu einem hohlen, übersteigerten Pathos wird, *„wenn er seine Leidensfähigkeit als Besonderheit und Erhabenheit kultisch verbrämt, womit er das Glück der anderen als banal und vulgär mißachten (sic!) kann.“*²⁸⁰ Im künstlerischen Selbstverständnis muss das Leiden deshalb als dem Künstler ureigen begriffen werden, als eine unumgängliche Begleiterscheinung, die gemäß einer modernen Künstler-Märtyrer-Legende würdevoll ertragen und nicht großartig thematisiert wird. Ein Verlangen nach einem stillschweigend leidenden Genie findet sich auch im Rockdiskurs. Hier zeigt sich ein Streben nach

²⁷⁵ Vgl. ZEMBYLAS, *Kunst und Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*. Wien: WUV-Univ.-Verl., 1997. S. 109.

²⁷⁶ NEUMANN, Eckhard: *Künstlerymythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1986. S. 57.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ ZEMBYLAS, S. 109.

²⁷⁹ NEUMANN, S. 58.

²⁸⁰ Ebd.

einem „authentischen Leiden“ und glaubwürdigen Qualen des Musikers, die mehr sind, als bloße Klischees und leere Posen. Viele Rockidole führen eine Existenz am Rande des Abgrunds, begleitet von Drogensucht, Alkoholismus und psychischen Krankheiten. Gerade dieser oftmals sehr schmale Grat zwischen Leben und Tod ist es, der Rockstars zu solch anziehenden Erscheinungen macht: Der Leidensmythos geht mit einer Vorstellung vom nahenden Tod oder einem zu frühen Ende einher. Und doch darf vom Rockidol kein Kult um seine Qualen oder gar seinem Todeskampf betrieben werden – er erkennt sich selbst als Märtyrer. Erst die Medien stilisieren das Leiden des Künstlergenies zu etwas Sensationellem oder gar Einzigartigem.

Analog zur Vorstellung vom Künstler als Leidenden existiert das stereotype Bild des Künstlers als Außenseiter. In seiner Andersartigkeit baut er eine bewusste Distanz zum alltäglichen Leben auf. Oft wird der Künstler porträtiert als ein *„Sich-berufen-Fühlender, ein ständig Ringender, der nicht selten dem Wahnsinn verfällt, oder ob seiner dämonischen Besessenheit Probleme mit sozialen Beziehungen hat (...)“*²⁸¹ Die Idee des Helden als gesellschaftlicher Außenseiter ist auch ein wesentlicher Topos im Rockkontext. Viele Rockstars sind „Antihelden“, haben eine Außenseiterposition oder, zumindest, eine Sonderstellung innerhalb der Gesellschaft. Oft manifestiert sich dieses Außenseitertum in einem schwermütigen Gemüt und einer depressiven Haltung. Kunst und Krankheit gehen seit jeher Hand in Hand:

Ein in Künstlerbriefen außerordentlich oft erwähntes Thema – sei es bei (...) Beethoven und Schumann, aber auch bei Richard Wagner, Alban Berg, Arnold Schönberg und anderen – lässt sich mit dem Stichwort „körperliches Unbehagen“ charakterisieren. Sehr oft berichten Komponisten von depressiven Haltungen. Wanger Badekuren verweisen auf ein Leiden, das psychischer Natur ist. Frédéric Chopin scheint (im Sinne einer selbsterfüllenden Prophezeiung) Krankheit geradezu herbeigeredet zu haben.²⁸²

Inwieweit Krankheit und Leid mit einer gesteigerten Kreativität korrelieren und ob die depressive Erfahrung auch vom Künstler selbst als Kreativmotor aufgefasst wird oder lediglich als Stilisierung hinsichtlich einer Theorie des Genies begriffen werden darf, diese Fragen lassen sich nicht zur Gänze klären und sind vermutlich von Fall zu Fall verschieden.

David Bowie kokettierte jedenfalls bewusst mit dem Mythos vom leidenden Künstlergenie. In der BBC-Dokumentation *Cracked Actor*, in der er einige Jahre

²⁸¹ DE LA MOTTE-HABER, S.253.

²⁸² Ebd., S. 254.

nach Abklingen der so genannten „Ziggymania“, den Kult rund um seine Kunstfigur reflektiert, berichtet er jedenfalls von einer schweren Depression, die von Selbstmordgedanken begleitet war: „*Yes, I had kind of a strange – a psychosomatic death wish thing. But that was because I’m so lost in Ziggy.*“²⁸³, berichtet der drogengezeichnete Rockstar, während ihm mehrmals der Atem stockt.



Abb. 7: David Bowie in der TV-Dokumentation *Cracked Actor* (1976)

Sein fragiles Äußeres und der Inhalt des Gesagten befördern eine derartige Zerbrechlichkeit zu Tage, wie sie perfekt in die Vorstellung eines sich existenziell verbrennenden Künstlers passt. Das Bild des leidenden Genies prägte das Rollenverständnis Bowies in den Siebzigern enorm und war ihm wie auf den ausgemergelten Leib geschneidert.

Die zuvor genannte Märtyrer-Metapher ist nicht die einzige Analogie zur christlichen Glaubenslehre. Die religiöse Verankerung des Geniekultes zeigt sich auch in der Heldenverehrung von Rockidolen und dem gottähnlichen Charakter, den sie dadurch erlangen. Durch die Fanverehrung und den Kult, der um sie betrieben wird, erfahren Rockstars eine Rückbindung an das Sakrale, sie werden zu einer Art Heiligengestalt. Es besteht ein evidenter Zusammenhang zwischen Rockmusik, Jugendkulturen und Religionen. Ein von Rockfans oft getätigter Vergleich bezeichnet das Genre bzw. favorisierte Bands als „Ersatzreligion“. Auch Christa Zöller²⁸⁴ geht davon aus, dass Rockmusik neomythisch und damit ein religiöses Phänomen ist.²⁸⁵ Die Autorin spricht von einem Akt des „affektiven Transzendierens“²⁸⁶, der dazu führt, dass Rockmusiker den Status von Heiligen zugeschrieben bekommen. Sie werden dadurch zum Symbol, das mit übersteigter, transzendentaler Bedeutung besetzt wird und in Folge in eine

²⁸³ *Cracked Actor*. TV-Dokumentation. GB: BBC (1975). Fassung: VHS Privatkopie. Erstausstrahlung: 26.1.1975. 41:30–42:00 min.

²⁸⁴ Vgl. ZÖLLER, Christa: *Rockmusik als jugendliche Weltanschauung und Mythologie*. Münster: Lit, 2000.

²⁸⁵ Ebd. S. 76

²⁸⁶ Ebd. S. 80

andere, überzeitliche Existenz – einen Mythos – übergeht. Der Mythos vom leidenden Genie, wie er auch im Rockdiskurs gefunden wird, wurzelt bereits in antiken und christlichen Leidensvorstellungen. Eckhard Neumann verweist darauf, dass *„die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen leidendem Kulturheros und dem geopfertem Götter-Menschen Christus“* ein Grundlage zu einer Leidensideologie des Künstlers gegeben haben mögen, die sich bis in unsere Zeit nachweisen lässt.²⁸⁷ Es handelt sich in der antiken wie in der christlichen Leidensideologie um eine ästhetische Stilisierung mit mythischen Zügen. *„Diese bleiben auch dort noch sichtbar, wo neue ‚Messias‘- und Märtyrerpersönlichkeiten in den Künsten auftauchen, die frei von konfessionellen Bindungen und ohne Wissen um die antiken Schöpfermythen sind.“*²⁸⁸

²⁸⁷ NEUMANN, S. 82

²⁸⁸ Ebd.

Oh! You pretty things, don't you know you're driving
your Mamas and Papas insane!

„Oh! You Pretty Things“ - 1971

6.4.3. ZIGGYMANIA: SKIZZIERUNG EINES HEILIGENKULTS

Bis in die Sechziger galt die Prämisse, dass authentische Rockmusik als Analogie zur Volkskunst anzusehen sei.²⁸⁹ Die gesamte Kunstbewegung der sechziger Jahre setze es sich zum Ziel, das Kunstwerk als „Kulturobjekt“ auszulöschen und die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, sowie zwischen Kunst und Leben aufzuheben.²⁹⁰ Dies führte zu einem Authentizitäts-Empfinden, das die Auflösung der Star/Fan-Dichotomie nach sich zog.²⁹¹ Es existierte keine Differenzierung mehr zwischen Künstler und Publikum. Ein allumfassendes Gemeinschaftsgefühl regierte die Kunstwelt und hatte auch einen massiven Einfluss auf die Populärmusik. Die Idealvorstellung eines/r authentischen Rockmusikers/in basierte darauf, dass er/sie sich nicht bzw. möglichst wenig von seinem/ihrem Publikum unterschied. Auch der Glam-Rock negierte eine Auffassung von „Star“ und „Fan“, er sah vor, dass sich jeder als „Star“ fühlen durfte, egal ob er auf oder vor der Bühne stand. Es galt es als en vogue, sich wie seine Idole in Szene zu setzen. Auf süffisante Weise schildert Dick Hebdige seine Eindrücke Ziggy-Stardust-Fans:

Ein massenhaft jugendliches Publikum fühlte sich von ihm fasziniert. Und den Jugendlichen, die couragiert genug waren, die notorisch phantasielosen Stereotypen der Arbeiterschaft herauszufordern, schuf er mit seiner persönlichen Erscheinung eine Anzahl visueller Leitbilder, ein neues, sexuell zweideutiges Image. Auf jedem Bowie-Konzert in trüben Provinzkinos und viktorianischen Stadthallen tauchten ganze Schwärme verblüffend ähnlicher Bowie-Imitate auf, alle selbstbewußt (sic!)- cool unter Schlapphüten, die – zumindest bis die Einlaßtüren (sic!) sich öffneten – leuchtend gefärbte Haare bedeckten: in Zinnober, Orange oder Scharlach mit goldenen und silbernen Streifen. Nervös stolzierten diese exquisiten Kreaturen auf Plateu-Schuhen oder latschten in Plastiksandalen aus den Fünfgigern herum (genau wie Bowie selbst auf seiner letzten Platten-Reklame), hielten Zigaretten genauso, zierten ihre Schultern im vorgeschriebenen Winkel. Ein Spiel des holden Scheins, der vorgegaukelten Identitäten.²⁹²

Hebdige, der dem Glam-Rock alles andere als wertschätzend gegenüber stand, illustriert hier das Bestreben der Fans, sich Ziggy Stardust in allem was er darstellte und ihn kennzeichnete, anzunähern. Nicht nur äußerliche Merkmale,

²⁸⁹ CAGLE, Van M.: „Trudging through the Glitter Trenches. The Case Of The New York Dolls.“ – In: WALDREP, Shelton: *The Seventies: The Age of Glitter in Popular Culture*. New York: Routledge, 2000. S. 125-154, hier S. 125.

²⁹⁰ Vgl. BELL, Daniel: *Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt/New York: Campus, 1991. S. 153.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² HEBDIGE, Dick: „Subculture. Die Bedeutung von Stil.“ – In: DIEDERICHSEN, Diedrich; HEBDIGE, Dick; MARX, Olaf-Dante: *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983. S.59.

auch Ziggys Allüren und sein Gehabe wurden möglichst detailgetreu imitiert. In einem mimetischen Akt übernahmen die Fans sämtliche Charakteristika ihrer Stars und erhoben sich dadurch auf eine höhere, dem Idol ebenbürtigere Stufe. Die Ziggyboys und –girls, wie sich die Bowie-Anhängerschaft selbst bezeichnete, versuchten ihrem Helden möglichst nahe zu kommen und bemächtigten sich dabei der signifikanten Maskerade. Erstmals wurde männlichen Heranwachsenden von einem Massenmedium, dem Rock, gestattet, sich zu kostümieren und mit weiblichen Attributen zu schmücken, ohne dass dies gleich einem Outing zur Homosexualität entsprach. Viele Glam-Rock-Fans waren vom Bestreben geleitet es ihren Stars gleich zu tun und präsentierten sich in aufwändiger Maskerade und farbenprächtiger Kostümierung. Sie fanden Spaß daran, sich zu verkleiden und wie ihr Idol in eine andere Rolle zu schlüpfen. Die Motivation hinter der Verehrung Ziggy Stardusts war, auch in sich selbst einen anderen Charakter oder eine andere Person zu entdecken: *„He intentionally keeps himself a mystery (...) because he’s always being somebody else on stage. (...) He keeps his own personality a complete mystery.“*²⁹³ Durch den breitenwirksamen Bekanntheitsgrad und den weltweiten Erfolg Ziggy Stardusts bekamen Fans die Möglichkeit, sich unter einem toleranteren Auge der Öffentlichkeit zu maskieren und darüber hinaus mit sexuellen Rollenbildern zu experimentieren. Ein erstes zaghaftes Herantasten an die Crossdressing-Strategien der Glam-Rocker schildert der US-amerikanische Popkulturtheoretiker Neil Nehring:

1973 I really cut my teeth on sexually ambiguous glitter rockers like David Bowie, the New York Dolls, Lou Reed (formerly of the Velvet Underground), and Roxy Music, some of whom dressed in drag. I remember using Halloween as an excuse for dressing up as a New York Doll and being laughed at in school just for wearing a piece of paste jewelery on a string around my neck, á la David Bowie, although a Stones pendant based on their tongue logo had been much admired.²⁹⁴

Die 1973 aufgenommene Konzertdokumentation *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: The Motion Picture* illustriert das sehr offenkundig und zeigte in verschiedenen Einstellungen die wartenden Ziggy-Stardust-Anhängerinnen vorm Londoner „Hammersmith Odeon“.

²⁹⁴ NEHRING, Neil: *Popular Music, Gender and Postmodernism*. London: Sarge, 1997. S. 22.



Abb. 8: Wartende Fans vorm Londoner *Hammersmith Odeon* (1973)

Die „Ziggymania“, wie die obsessive Fanverehrung Ziggy Stardusts in der Presse bezeichnet wurde, versinnbildlichte die Euphorie, die Bowies Kunstfigur losgetreten hatte. In kürzester Zeit wurde er zu einem Kulturheros, der von seiner Anhängerschaft wie ein Heiliger verehrt wurde. Philip Auslander erkennt in seiner facettenreichen Präsenz zwei wesentliche Parameter für das Faszinosum Ziggy Stardust: Zum einen war es seine sexuelle Uneindeutigkeit, die ihn so interessant machte, und demzufolge die Unsicherheit, ob es sich um eine weibliche oder männliche, homo- oder heterosexuelle Figur handelte. Zum anderen übte sein Status als Außerirdischer eine faszinierende Wirkung auf das Publikum aus. „*I thought he was so extraordinary that he couldn't possibly be human. He was paranormal almost (...) I didn't think he was at all normal, human.*“²⁹⁵, schrieb ein Fan über die außergewöhnliche Erscheinung. Andere Fans sprachen gar in Weltraum-Metaphern: „*He's from his own universe.*“, meint ein junger Ziggy-Stardust-Anhänger und fügt hinzu: „*He's the center (...) I was drawn to it.*“²⁹⁶ Ein weiblicher Fan spricht von Ziggy Stardust als Kommandant: „*I'm just the space cadet, he's the commander.*“²⁹⁷ So unterschiedlich die Zugänge der Fans auch waren – und es existierten bestimmt eine ganze Reihe mehr als die von Auslander benannten – alle Aussagen gründeten in einem Verlangen: Jenem nach Ausbruch und Flucht. Bowies Konzeption seiner außerirdischen Kunstfigur implizierte die Idee einer phantastischen Parallelwelt, einer Science-Fiction-Umgebung, in der sämtliche Grenzen und Tabus aufgebrochen wurden. Ziggy

²⁹⁵ AUSLANDER, Philip: *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: University of Michigan Press, 2006. S.134.

²⁹⁶ *Cracked Actor*. TV-Dokumentation. GB: BBC (1975). Fassung: VHS Privatkopie. Erstausstrahlung: 26.1.1975. 27:10–27:25 min.

²⁹⁷ *Cracked Actor*. 26:14–26:17 min.

Stardust verkörperte ein eskapistisches Moment mit Hilfe dessen es möglich war, seiner eigenen Realität zu entfliehen. Für seine Fans repräsentierte er einen Übermenschen, ein gottähnliches Wesen oder einen Heiligen, der ein Bedürfnis nach Transzendenz befriedigte. Ziggy Stardust war ein von „oben“ gesandter Botschafter mit dem Auftrag, die Welt zu retten. Er überschritt die Grenzen zwischen irdischem und überirdischem Dasein und war deshalb prädestiniert für eine Erlöserfunktion und eine Heiligenverehrung, wie sie auch die christliche Glaubenslehre vorgesehen hat. Wie Christus als Vermittler zwischen Gott und der Menschheit das Irdische mit dem Göttlichen versöhnt, so solle auch Ziggy Stardust den Widerspruch zwischen Welt und Geist überwinden bzw. vereinheitlichen und in diesem Sinne „erlösend“ wirken.

In der Fanverehrung zeigt sich eine weitere Analogie zur kultischen Heroen- und Heiligenverehrung, respektive dem damit verbundenen Reliquienkult. Auch unter Rockfans findet sich die Tendenz, Erzeugnisse, die ihren Idolen zugeschrieben werden - Tonträger, Poster, Merchandising-Produkte – andachtsvoll zu verehren. In der kultischen Auseinandersetzung mit Fanartikeln erschaffen sie ein Gefühl der unmittelbaren Nähe zu ihren angebeteten Helden. Ein Umstand, der schon seit der Antike gepflegt wurde. Der Antike Heroenkult rankt sich noch vornehmlich um Gräber, Gebeine und andere Erinnerungszeichen.²⁹⁸ Doch lässt sich bereits hier erkennen, *„wie im Heros die uralte Vorstellung von einer Manapersönlichkeit fortwirkt. In den Wirkungskreis seiner Aura (...) darf die Allgemeinheit durch die Fülle kultischer Verehrungsweisen eintreten“*²⁹⁹

Die „Spurensicherung“ zu Leben und Werk eines Kulturheros dient vor allem zur permanenten Aufrechterhaltung von Begegnungserlebnissen. Das Ich erhält dadurch die Gelegenheit, sich zu identifizieren und vergleichen, woraus es Impulse zur Genese einer eigenen Identität erhält.³⁰⁰ Die Erhöhung bzw. Verehrung eines Kulturheros motiviert sich auch durch eine Entstehung von hierarchischen Strukturen in der Anhängerschaft. *„Denn der Verkünder im Dienste eines Heros vermag sich in dieser Rolle vor den ‚Ungläubigen‘ selbst zu erhöhen – ein Weg des hierarchischen Aufstiegs, der einen Statusgewinn verheißt.“*³⁰¹ Das „Mana“ des Heros färbt nicht nur auf jeden einzelnen Angehörigen einer Verehrergemeinde ab, die Gemeinschaft als solche erlebt sich als Besonderheit gegenüber anderen Gemeinden, *„wo sie sich im Besitz einer einzigartigen*

²⁹⁸ Vgl. NEUMANN, S. 93.

²⁹⁹ Ebd., 95.

³⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 98.

³⁰¹ Ebd., S. 99.

*Persönlichkeit, einer exklusiven Wahrheit oder Erkenntnis weiß.*³⁰² Der gemeinschaftlichen Heldenverehrung liegt also eine gruppendynamische Wirkung zugrunde, sie besitzt einen rituellen und religiösen Charakter. Nicht von ungefähr bezeichnen viele Rockfans Musik als „Ersatzreligion“.

Rockidole befriedigen das gesellschaftlich verankerte Bedürfnis nach Erlösung und Transzendenz: Sie sollen den Widerspruch zwischen Geist und Materie überwinden. Am Ende bleibt dennoch die Entfremdung der Sieger, *„denn das Genie leidet, scheitert und zerbricht an diesem Gegensatz, ohne ihn überwinden zu können.“*³⁰³ Das Rockidol kann der Erwartungshaltung an seine Erlöserfunktion Stand halten und wird so zum Inbegriff des tragischen Helden. Ein Sujet, das David Bowie in der Konzeption Ziggy Stardusts aufgreift und vorwegnimmt. Er konzipiert einen außerirdischen Messias, der auf die Erde kommt, um die Menschheit vor einem bevorstehenden Weltuntergang zu retten. Ziggy verfällt aber den irdischen Verlockungen, wird zum egozentrischen Rockstar und vergisst darüber seine eigentliche Mission. Am Ende des Albums erzählt Bowie vom Fall Ziggy Stardusts, seinem Scheitern und seinem schlussendlichen Tod durch seine Fans. *„When the kids had killed the man, I had to break up the band“*, singt er in der Nummer *„Ziggy Stardust“*. Einen spektakulären Tod bereitete Bowie seiner Kunstkreation nicht nur auf Platte, sondern auch im wahren Leben: Im Juli 1973 verkündete er beim letzten Konzert einer weltumspannenden Tournee, dass er nie wieder eine Bühne betreten würde: *„Of all the shows, this particularly show will remain with us the longest. Because not only it is the last show of the tour, but it is the last show that we will ever do.“* Was die aufgebrachte Fangemeinde zu dem Zeitpunkt nicht wissen konnte war, dass Bowie nicht von sich als Künstler, sondern von seiner Kunstfigur Ziggy Stardust sprach.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd., S. 83.

I'm stiff on my legend, the films that I made.

„Cracked Actor“ - 1973

6.4.4. ZIGGY STARDUST, DER MYTHOS

Mythen haben eine Einheit stiftende Wirkung. Ein Mythos bzw. seine Entstehung und Aufrechterhaltung setzt eine spezifische Aufnahmebereitschaft der Beteiligten voraus. Eine Art stillschweigende gesellschaftliche Übereinkunft, die ihn zu etwas Wahrhaftigen macht: *„Ein Wahrheitsgehalt wird dem Mythos durch die an ihm Beteiligten zugestanden, weil und solange er ihren kollektive definierten Interessen entspricht.“*³⁰⁴ Ein Mythos ist also eine konstituierte Wirklichkeit einer kollektiven Geisteshaltung. Marshall McLuhan weist darauf hin, dass wir in unserer heutigen, elektronischen Welt selbst dann nach Bildern einer kollektiven Geisteshaltung trachten, wenn wir das Individuum studieren möchten.³⁰⁵

Denn der Mythos ist immer eine Montage oder Durchsicht, die mehrere Außenräume und Zeiten in einem einzigen Bild oder einer einzigen Situation vereint. (...) Dabei ist es unerheblich, ob dies in populären Medien oder in esoterischer Spekulation geschieht.³⁰⁶

Auch ein Rockidol ist Resultat einer solchen kollektiven Geisteshaltung. Das sagenumwobene Leben eines Rockmusikers bietet viel Raum für Fantasie. Dem Rockstar-Leben haftet etwas Romantisch-Verklärtes an, schon alleine der sagenumwobene „Sex, Drugs and Rock'n'Roll-Lifestyle“ kann als mythisch beschrieben werden. Als eines der größten Massenmedien überhaupt ist Populärmusik ein idealer Nährboden für Mythenbildung. In seinem Aufsatz „Mythos und Massenmedien“ schreibt Marshall McLuhan von der mythenbildenden Kraft der Medien: *„Wir können sowohl erkennen, dass Medien mythische ‚Vorstellungen‘ sind, als auch feststellen, dass sie sozusagen die Macht haben, unerschwerlich eigene Annahmen durchzusetzen.“*³⁰⁷

Die gemeinschaftliche Huldigung des Idols, wie sie etwa bei einem Konzert zelebriert wird, hat einen rituellen Charakter. *„Durch die rituelle Reaktualisierung wird es möglich, die chronologische Zeit zu durchbrechen und wieder in der*

³⁰⁴ HÜPPLAUF, Bernd: „Mythisches Denken und Krisen der deutschen Literatur und Gesellschaft.“ – In: BOHRER, Karl Heinz [Hrsg.]: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. S.508-527, hier S. 511.

³⁰⁵ McLUHAN, Marshall: Mythos und Massenmedien. – In: BARNER, Wilfried; DETKEN, Anke; WESCHE, Jörg [Hrsg.]: *Texte zur modernen Mythen Theorie*. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 120-138, hier S. 127.

³⁰⁶ Ebd., S. 132.

³⁰⁷ Ebd., S. 131.

*heiligen Ursprungszeit zu leben.*³⁰⁸ Der heilige Ursprung steht dabei als Sinnbild für die Sehnsucht des Menschen, die unmittelbaren Lebensumstände zu überwinden und in ein intensiveres, erfülltes Dasein einzutreten.³⁰⁹

Die Bedeutung des lebenden Mythos ergibt sich somit als sinnstiftendes Moment. In ihm werden die Kräfte erfahrbar, durch die der Mensch konstituiert ist. Dieser Kräfte aus seinem Ursprung muss er sich bemächtigen, um sein gegenwärtiges und zukünftiges Leben zu meistern. Er muss gleichsam wissen, warum er so ist, wie er ist, denn alle heilsbringenden Kräfte liegen in der primordialen Zeit der Schöpfung des Menschen.³¹⁰

Lebende Mythen, wie ihn Rockmusiker verkörpern, fördern für die Fangemeinde ebenso Heils bringende Kräfte zu Tage. Ziggy Stardust war ein künstlerischer Selbstentwurf, dem etwas zutiefst Mythisches anhaftet. Er entzog sich, wie alle Mythen, einer allgemeingültigen Analyse bzw. einer Veri- und Falsifizierung und auch der um ihn herum entstandene Kult entzog sich rationalen Erklärungsmustern. Die Suche nach Idolen oder gar religiösen Kultfiguren ist immer auch eine Suche des Individuums, das Heldentum in sich selbst zugänglich zu machen. Bei Ziggy Stardust handelt es sich um einen offensiven Versuch, mit Hilfe einer Kunstfigur einen Mythos zu weben. *„David Bowie ist nicht mehr und nicht weniger als ein Meister der beziehungsreichen Manipulation von Zeichen“*³¹¹, er wusste welche Mittel und Symbole es brauchte, um „unsterblich“ zu werden. 1976, einige Jahre nach Abklingen des Medienhypes um Ziggy Stardust, sprachen amerikanische Journalisten von kalkulierten Skandalen und betonten seinen manipulativen Umgang mit den Medien.

He has emerged as one of the most bizarre and eclectic figures in rock not by simply selling his soul to the image manufacturers of the industry - he's too classily independent for that - but by temporarily leasing it. No other performer of this decade has so cannily perceived and exploited the recurring susceptibility of the media to calculated outrage and extremes of manipulative self-dramatization.³¹²

At 29, David Bowie (born David Jones in Brixton, England) is far more than another rock star. He is a self-designed media manipulator who knows neither tact nor intimidation.³¹³

³⁰⁸ MARTENS, Sönke: „Mythos aus tiefenpsychologischer Sicht“ – In: BULLERJAH, Claudia; LÖFFLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikermymthen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. S. 25-48, hier S. 28.

³⁰⁹ ARMSTRONG, Karen: *Eine kurze Geschichte des Mythos*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005. S. 122.

³¹⁰ MARTENS, S. 28.

³¹¹ GÄCHTER, Sven: „Er hat gar keinen Stil. Er wurstelt sich nur durch“ – In: *DU 741- David Bowie. Beruf: Popstar*. 11(2003), S. 38.

³¹² HAUPTFÜHRER, Fred: „Rock's Space Oddity, David Bowie, falls to Earth and lands on his feet in film.“ – In: *People Magazine* (1976). URL: <http://www.bowiewonderworld.com/press/70/760906people.htm> [Stand: 30.1.2010]

³¹³ CROWE, Cameron: „A candid concersation with the actor, rock singer and sexual switch-hitter David Bowie.“ – In: *Playboy* (1976). URL: http://www.cameroncrowe.com/eyes_ears/articles/crowe_jrl_bowie.html [Stand: 30.1.2010]

Ganz im Stile Andy Warhols machte es sich Bowie Anfang der Siebziger zur Aufgabe, einen Kultstar zu erschaffen. Warhols Wandlung vom Werbegrafiker zum Künstler wurde äußerst bewusst und mit kühler Berechnung vollzogen.³¹⁴ Auch Bowies Verwandlung zur lebenden Musiklegende ging von einer kalkulierten Ebene aus. Die Methodik, derer er sich dabei bediente, war eine denkbar einfache und besitzt auch heutzutage noch enorme Relevanz: Mit steigendem Marktwert nimmt das Interesse an der Biographie des Künstlers zu oder, im umgekehrten Fall: eine geschickte Selbststilisierung und Vermarktung der eigenen Person vermag es, den Marktwert enorm in die Höhe zu treiben.³¹⁵ Ein Mechanismus, der nicht nur auf dem Sektor der bildenden Kunst, sondern auch in anderen Bereichen wie etwa der Film- und Musikindustrie funktioniert. Genau wie Warhol, agierte Bowie als Schöpfer seines eigenen Ruhmes, indem er um sich herum einen Mythos kreierte. Er bediente sich dabei einer fiktiven Biographie und konstruierte um sich herum ein Paralleluniversum, das für viele seiner AnhängerInnen greifbarer und wirklicher als die reale Welt war. Bowie kürte sich selbst zu einer außerirdischen Gottheit, die auf die Erde gekommen war, um die Menschheit zu retten. Schon Warhol stellte sich selbst und auch andere Stars auf eine Ebene mit Gottheiten, indem „*die Image-Wirklichkeit, die der Star in exponierter Weise als ein synthetisches Erzeugnis verkörpert*“³¹⁶ realer erscheint, als die Realität selbst. Was Andy Warhol für die Pop-Art war, nämlich ein Leitbild oder Symbol, war Ziggy Stardust für den Glam-Rock. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Optik festigten beide ein Künstlerimage, das sie weit über ihre Zeit hinaus zu Ikonen werden ließ. Warhols silberfarbene, meist ungekämmte Perücke ist genau wie Ziggys orangefarbener Vokuhila zu einem Markenzeichen geworden, was half, die Künstler als „Trademark“ zu etablieren. Warhol erhob nicht nur seine Kunst, sondern auch sich selbst zum Konsumprodukt der amerikanischen Gesellschaft und auch Ziggy Stardust spielte mit dem Status eines künstlichen Fertigproduktes der Popmusikindustrie. Es scheint, als wären sich beide einer Tatsache sehr bewusst gewesen: Künstlermythen und kommerzielle Mechanismen gehen miteinander einher. Zur Konstruktion und Etablierung eines postmodernen Künstlermythos braucht es passende Marketingstrategien und ein geschicktes Händchen im Umgang mit Massenmedien.

³¹⁴ Vgl. SCHÄFER, Dirk: „Vom Starkult zum Kultstar?“ – In: HELMES, Marion M.; WEIHER, Gabriele Cécile [Hrsg.]: *Mythen in Moderne und Postmoderne: Weltdeutung und Sinnvermittlung*. Berlin: Weidler, 1995. S. 167-188, hier S. 174.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 172.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 173.

ANHANG

ZUSAMMENFASSUNG

Ziggy Stardust, der androgyne, außerirdische Rockstar, den Bowie im Zuge seines Albums *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972) verkörperte, ist eines der faszinierendsten Musikerimages in der Geschichte der Populärmusik. Während dem Glam-Rock – jenem musikalischen Subgenre, dem das Album zuzuordnen ist – heute kaum noch Bedeutung beigemessen wird, avancierte Ziggy Stardust zu einer wahren Kultfigur. In seiner Rolle als Rockmessias vom Mars, der sexuellen und drogeninduzierten Exzessen nicht abgeneigt war, erlangte David Bowie weltweite Aufmerksamkeit. Er sorgte mit seiner Kunstfigur, die er als eine Erweiterung seiner eigenen Persönlichkeit betrachtete, für Tabubrüche und Kontroversen: Schrilles Make-Up, extravagante Bühnenkostümierung und sexuell zweideutige Posen waren nur einige Elemente seiner übersteigerten Selbstinszenierung. Ziggy Stardust stellte gesellschaftlich vordefinierte Kategorien wie „Mann“ und „Frau“, „homosexuell“ und „heterosexuell“ in Frage und brach mit festgefahrenen Geschlechterrollen. Die Entwicklung der Kunstkreation ist im Kontext der gesellschaftspolitischen Umwälzungen der frühen 1970er Jahre zu sehen. Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich einführend mit den politischen Hintergründen und kulturellen Rahmenbedingungen, die wesentlich für die Entwicklung und Etablierung von Ziggy Stardust waren. In der Konzeption seiner Kunstfigur vereinte Bowie viele verschiedene Kunst- und Kulturströmungen. Ob amerikanische Beat-Literatur, Pop-Art oder Schwulenkultur – Bowie bediente sich einer Vielzahl an Vorbildern und Inspirationsquellen. Ziggy Stardust ist ein hochkomplexes Wesen, das diverse Zitate aufgreift und zahlreiche Erscheinungsformen aufweist. Ganz im Sinne des postmodernen Theorems einer „radikalen Pluralität“ werden in der vorliegenden Arbeit der Facettenreichtum und die Vielgestaltigkeit von Bowies Alter Ego aufgezeigt. Sukzessive wird sich den verschiedenen Körperbildern angenähert, die Ziggy Stardust vereint – dem Androgyn, dem Transvestiten und dem postmodernen Dandy.

Mit seiner Kunstfigur ebnete sich David Bowie einen Karriereweg, der ihn in Folge zu einem der größten Popstars des 20. Jahrhunderts machte. Sein Starimage war in seinen Anfängen aber ein künstlich generiertes: Obwohl sein Bekanntheitsgrad und seine Plattenverkäufe noch nicht dafür sprachen, inszenierte er sich – nicht

ohne Selbstironie - als Superstar. Er agierte dabei in einem Spannungsfeld aus Kunst und Kommerz und wusste die Mechanismen der Musik- und Medienindustrie für seine Zwecke zu nutzen. Er inszenierte sich als leidendes Genie, als „Antiheld“ und kokettierte mit seinem Status als Ikone der Andersartigkeit. Bei Ziggy Stardust handelt es sich um einen höchst erfolgreichen Versuch mit Hilfe einer Kunstfigur einen Mythos zu weben und den Status eines Unsterblichen zu erlangen. Den verschiedenen Komponenten dieses Musikermythos wird in vorliegender Arbeit auf den Grund gegangen.

LITERATURVERZEICHNIS

ARMBUSTER, Heidi: „Feministische Theorie und Ethnologie.“ – In: *Polylog. Zeitschrift für kulturelles Philosophieren*, 4 (1999). URL: <http://lit.polylog.org/2/eah-de.htm> [12.01.10]

ARMSTRONG, Karen: *Eine kurze Geschichte des Mythos*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.

AUSLANDER, Philip: *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: University of Michigan Press, 2006.

AUSLANDER, Philip: „Watch that man. David Bowie: Hammersmith Odeon, London, July 3, 1973“ – In: INGLIS, Ian: *Performance and Popular Music. History, Place and Time*. Burlington: Ashgate, 2006. S.70-80.

BACH, Susanne: *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne*. Tübingen: Narr, 2006.

BARNER, Wilfried; DETKEN, Anke; WESCHE, Jörg [Hrsg.]: *Texte zur modernen Mythenetheorie*. Stuttgart: Reclam, 2003.

BARTHES, Roland; *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

BAUDRILLARD, Jean: *Das Andere selbst: Habilitation*. Wien: Passagen-Verlag, 1994.

BECKER, Ruth; KORTENDIEK, Beate [Hrsg.]: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: GWV, 2008.

BENEDEK, Susanne; BINDER, Adolphe: *Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern: Crossdressing als Auflösung der Geschlechterpolarität?* Dortmund: Edition Edersbach, 1996.

BELL, Daniel: „Kulturelle Widersprüche im Kapitalismus“. – In: BELL, Daniel; KRISTOL, Irving [Hrsg.]: *Kapitalismus heute*. Frankfurt/New York: Herder & Herder, 1974.

BELL, Daniel; KRISTOL, Irving [Hrsg.]: *Kapitalismus heute*. Frankfurt/New York: Herder & Herder, 1974.

BELL, Daniel: *Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1991.

BENTHIEN, Claudia; STEPHAN, Inge [Hrsg.]: *Männlichkeit als Maskerade: kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wien: Böhlau, 2003.

BERG, Tomothy: „1970s. The Me Decade“. – In: PENDERGAST, Sara; PENDERGAST, Tom [Hrsg.]: *Bowling, Beatniks and Bell-Bottoms: Pop Culture of 20th Century America*. Michigan: Farmington Hills, 2002.

BERNOLD, Monika; BRAIDT, Andrea B.; PRESCHL, Claudia [Hrsg.]: *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren, 2004.

BERTELSMANN [Hrsg.]: *Das moderne Lexikon*. Bd. 18. Gütersloh, Berlin, München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1971.

BEZZOLA, Tobia: „Massenbohemisierung und bohemische Massenkultur“ – In: *17° C - Zeitschrift für den Rest*. 10 (1995).

BLOSS, Monika: „Geschlecht als musikkulturelle Performance?“ - In: FRAGNER, Stefan u.a.[Hrsg.]: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Regensburg: ConBrio, 1998. S. 189–203.

IV

BOCK, Ulla: „Androgynie: Von Einheit und Vollkommenheit zu Vielfalt und Differenz“ – In: BECKER, Ruth; KORTENDIEK, Beate [Hrsg.]: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Wiesbaden: GWV, 2008. S. 103-107.

BOOTH, Mark: „Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp.“ – In: CLETO, Fabio [Hrsg.]: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. S. 66-79.

BOHRER, Karl Heinz [Hrsg.]: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

BORSCHKE, Tilmann: „Kein Logos ohne Mythos“ – In: BULLERJAH, Claudia; LÖFFLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. S. 11-24.

BOWIE, David; ROCK, Mick: *Moonage Daydream: The Life and Times of Ziggy Stardust*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005.

BRAUNECK, Manfred; SCHNEILIN, Gérard [Hrsg.]: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.

BUCKLEY, David: *David Bowie. Story und Songs kompakt*. Berlin: Bosworth, 2008.

BULLERJAH, Claudia; LÖFFLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004.

BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BUTLER, Judith: „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“ – In: KRASS, Andreas [Hrsg.]: *Queer Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 144-168.

BUXTON, David: „Rock Music, The Star System, And The Rise Of Consumerism“. – In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew [Hrsg.]: *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon, 1990. S. 427-440.

CAGLE, Van M.: *Reconstructing Pop/Subculture. Art, Rock and Andy Warhol*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1995.

CAGLE, Van M.: „Trudging through the Glitter Trenches. The Case of the New York Dolls.“ – In: WALDREP, Shelton: *The Seventies: The Age of Glitter in Popular Culture*. New York: Routledge, 2000. S. 125-154.

CANN Kevin; REED, Jeremy; LIVINGSTONE, Marco: *Stardust: Eine Einführung*. – In: ROCK, Mick: *Stardust. Photographien der 70er Jahre*. München: Schirmer-Mosel, 1995.

CASSIRER, Ernst: *Das mythische Denken. Philosophie der symbolischen Formen, Teil 2*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1953.

CHAMBERS, Ian: *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*. London: Macmillan. 1985.

CHRISTOPHER, David: *British Culture*. London/New York: Routledge, 1999.

CLECAK, Peter: *America's Quest for the Ideal Self. Dissent and Fulfillment in the 60s and 70s*. New York: Oxford University Press, 1983.

CLETO, Fabio [Hrsg.]: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Michigan: The University of Michigan Press, 1999.

COPETAS, Craig: „Beat Godfather Meets Glitter Mainman.“ – In: *Rolling Stone* (1974). URL: <http://www.teenagewildlife.com/Appearances/Press/1974/0228/rsinterview/> [10.12.2009]

- CROWE, Cameron: „A candid concersation with the actor, rock singer and sexual switch-hitter David Bowie.“ – In: *Playboy* (1976).
URL:http://www.cameroncrowe.com/eyes_ears/articles/crowe_jrl_bowie.html [30.1.2010]
- DeCURTIS, Anthony: *Present Tense. Rock and Roll and Culture*. Durham: Duke University Press, 1992.
- DE LA MOTTE-HABER, Helga: „Jenseits des Künstlermythos“ – In: BULLERJAH, Claudia; LÖFFLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. S. 251-264.
- DIEDERICHSEN, Diedrich; HEBDIGE, Dick; MARX, Olaf-Dante: *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
- DOLLIMORE, Jonathan: „On the Gay Sensibility, or the Pervert's Revenge on Authenticity.“ – In: CLETO, Fabio [Hrsg.]: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. S. 221-236.
- DYER, Richard: *Stars*. London: BFI, 1979.
- ECO, Umberto: *Der Name der Rose*. München: Hanser, 1984.
- ELSER, Michael [Hrsg.]: *Enzyklopädie der Philosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Augsburg: Weltbild-Verlag, 1992.
- EPSTEIN, Julia: *Kleidung im Leben transsexueller Menschen: die Bedeutung von Kleidung für den Wechsel der Geschlechterrollen*. Münster/New York: Waxmann, 1995.
- FEND, Mechthild; KOOS, Marianne: *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau, 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika; PFLUG, Isabel [Hrsg.]: *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen und Basel: Francke, 2000.
- FIELDER, Leslie: „Cross the Border – Close the Gap“ – In: SCHRÖDER, Jörg [Hrsg.]: *März-Mammut. März-Texte*. Herberstein: März Verlag, 1984. S.673-697.
- FRAGNER, Stefan u.a.[Hrsg.]: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Regensburg: ConBrio, 1998.
- FRANK, Wolfgang : *Psychiatrie*. Urban & Fischer: München, 2007.
- FRITH, Simon: *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.
- FRITH, Simon; McROBBIE, Angela: „Rock and Sexuality“ – In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew [Hrsg.]: *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon, 1990. S. 371-389.
- FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew [Hrsg.]: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge, 1990.
- FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John [Hrsg.]: *The Cambridge Companion To Pop And Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- FRITH, Simon: *Taking Popular Music Seriously*. Hampshire: Ashgate, 2007.
- GÄCHTER, Sven: „Er hat gar keinen Stil. Er wurstelt sich nur durch“ – In: *DU 741 – David Bowie. Beruf: Popstar*. 11 (2003).
- GARBER, Majorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.
- GARRETT, Sheryl: „Teenage Dreams“ – In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew [Hrsg.]: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge, 1990. S. 399-411.

HASSAN, Ihab: „Postmoderne Heute“ – In: WELSCH, Wolfgang: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmodernen-Diskussion*. Weinheim: VCH Acta humaniora, 1988. S. 47-56.

HAUPTFÜHRER, Fred: „Rock's Space Oddity, David Bowie, falls to Earth and lands on his feet in film.“ – In: *People Magazine* (1976).

URL: <http://www.bowiewonderworld.com/press/70/760906people.htm> [10.01.10]

HAYNES, Todd: „Vorwort“ – In: HOSKINS, Barney: *Glam Rock. Bowie, Boland und die Glitter-Rock-Revolution*. St.Andrä-Wörtern: Hannibal, 1999.

HEYDEN-RYNSCH, Verena von der [Hrsg.]: *Riten der Selbstaufflösung*. München: Matthes & Seitz, 1982.

HEBDIGE, Dick: „Subculture. Die Bedeutung von Stil.“ – In: DIEDERICHSEN, Diedrich; HEBDIGE, Dick; MARX, Olaf-Dante: *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983. S.7-120.

HEBDIGE, Dick: *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 1995.

HELMES, Marion M.; WEIHER, Gabriele Cécile [Hrsg.]: *Mythen in Moderne und Postmoderne: Weltdeutung und Sinnvermittlung*. Berlin: Weidler, 1995.

HEUERMANN, Hartmut: *Medien und Mythen. Die Bedeutung regressiver Tendenzen in der westlichen Medienkultur*. München: Fink, 1994.

HOETZL, Ernest: *Musikgeschichte heute?* - Wien: Böhlau, 1995.

HIEBER, Lutz; VILLA, Paula-Irene [Hrsg.]: *Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld: Transcript, 2007.

HOSKINS, Barney: *Glam Rock. Bowie, Boland und die Glitter-Rock-Revolution*. St. Andä-Wörtern: Hannibal, 1999.

HOLLOWAY, Danny: „David Bowie “ – In: *NME Originals: Glam*. 1 (2004).

HÜGEL, Hans-Otto: „Weißt du wieviel Sterne stehen? Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars.“ – In: BULLERJAH, Claudia; LÖFFLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. S. 265-294.

HÜPPLAUF, Bernd: „Mythisches Denken und Krisen der deutschen Literatur und Gesellschaft.“ – In: BOHRER, Karl Heinz [Hrsg.]: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. S.508-527.

INGLIS, Ian: *Performance and Popular Music. History, Place and Time*. Burlington: Ashgate, 2006.

INNES, Christopher: *Avant garde theatre. 1892 – 1992*. London: Routledge, 1993.

KALISCH, Eleonore: „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung.“ - In: FISCHER-LICHTE, Erika; PFLUG, Isabel [Hrsg.]: *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen und Basel: Francke, 2000. S. 31-44.

KEIGHTEY, Keir: „Reconsidering Rock“ – In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John: *The Cambridge Companion To Pop And Rock*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2001, S.109-142.

KRASS, Andreas [Hrsg.]: *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

KUHLBRODT, Detlev: „Müslis, Nazis und Kokain. David Bowies Berliner Jahre.“ – In: *Taz* (2009). URL: <http://www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/muesli-nazis-und-kokain/> [12.11.2009]

KUPFER, Alexander: *Das künstliche Paradies. Rausch und Realität seit der Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1996.

KREBS, Mark: „David ist ein Gentleman alter Schule. Er verliert nie die Fassung.“ – In: *DU 741 – David Bowie. Beruf: Popstar*. 11 (2003).

LANGE, Barbara: „Transvestismus in den Fotografien von Jürgen Klauke“ – In: FEND, Mechthild; KOOS, Marianne: *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau, 2004. S. 233-246.

LASCH, Christopher: *Das Zeitalter des Narzissmus*. München: Bertelsmann, 1982.

LEGRAND, Francine-Claire: „Das Androgyn und der Symbolismus“ – In: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Berlin: Dietrich Reimer, 1986.

LEMAIRE, Michel: *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montreal : Montreal University Press, 1978.

LINCK, Dirck: „Männer, Frauen und die übrigen Geschlechter: Eine Erinnerung an das Erscheinen des Pop-Körpers im bundesrepublikanischen Diskurs der 60er Jahre.“ – In: RUNTE, Annette; WERTH, Eva [Hrsg.]: *Feminisierung der Kultur? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S.261-284.

LOWRY, Stephen; KORTE, Helmut: *Der Filmstar*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.

MIGNON, Patrick: „Drugs and Popular Music: The Democatisation of Bohemia“ – In: REDHEAD, Steve: *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury, 1993. S.175-192.

MULVEY, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ – In: MULVEY, Laura: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

MULVEY, Laura: „Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970-er Jahre“ – In: BERNOLD, Monika; BRAIDT, Andrea B.; PRESCHL, Claudia [Hrsg.]: *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren, 2004. S. 17–27.

MUNGHAM, Geoff; PEARSON, Geoffrey [Hrsg.]: *Working Class Youth Culture*. London: Routledge, 1976.

MURRAY, Charles: „David at the Dorchester.“ – In: *NME Originals: Glam*. 1 (2004).

MARTENS, Sönke: „Mythos aus tiefenpsychologischer Sicht“ – In: BULLERJAH, Claudia; LÖFFLER, Wolfgang [Hrsg.]: *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004. S. 25-48.

McLUHAN, Marshall: Mythos und Massenmedien. – In: BARNER, Wilfried; DETKEN, Anke; WESCHE, Jörg [Hrsg.]: *Texte zur modernen Mythen Theorie*. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 120-138.

NEIHRING, Neil: *Popular Music, Gender and Postmodernism*. London: Sarge, 1997.

PAGLIA, Camille: *Sex, Kunst und Medienkultur. Der Krieg der Geschlechter*. Berlin: Byblos, 1993.

PAGLIA, Camille: *Die Masken der Sexualität*. Berlin: Byblos, 1992.

PATZNER, Richard: „Das Wunder von Bern. Ein Mythos wird geboren.“ – In: HELMES, Marion M.; WEIHER, Gabriele Cécile [Hrsg.]: *Mythen in Moderne und Postmoderne: Weltdeutung und Sinnvermittlung*. Berlin: Weidler, 1995. S. 189-216.

PAYTRESS, Mark: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: David Bowie*. New York: Schirmer, 1998.

PENDERGAST, Sara; PENDERGAST, Tom [Hrsg.]: *Bowling, Beatniks and Bell-Bottoms: Pop Culture of 20th Century America*. Michigan: Farmington Hills, 2002.

PERKO, Gudrun: *Queer.-Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens*. Köln: PapyRosse, 2005.

PRICE, Steven; TYDEMAN, William: *Wilde – Salome*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1996.

PRINZ, Ursula: „Einführung.“ – In: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1986.

REDHEAD, Steve: *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Aldershot: Avebury, 1993.

ROBERTSON, Pamela: „What Makes the Feminist Camp?“ – In: CLETO, Fabio [Hrsg.]: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. S. 266-282.

ROCK, Mick: *Stardust. Photographien der 70er Jahre*. München: Schirmer-Mosel, 1995.

RUNTE, Annette; WERTH, Eva [Hrsg.]: *Feminisierung der Kultur? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007

SAAL, Hubert: „The Stardust Kid.“ – In: *Newsweek* (1972).
URL: <http://www.5years.com/tsk.htm> [30.1.2010]

SANDHU, Sukhdev : „Wenigstens versucht einer, ein Rennaissancemensch zu sein.“ – In: *DU 741 – David Bowie. Beruf: Popstar*. 11 (2003).

SCHÄFER, Dirk: „Vom Starkult zum Kultstar?“ – In: HELMES, Marion M.; WEIHER, Gabriele Cécile [Hrsg.]: *Mythen in Moderne und Postmoderne: Weltdeutung und Sinnvermittlung*. Berlin: Weidler, 1995. S. 167-188.

SCHICKEDANZ, Hans-Joachim: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten: Eine kulturgeschichtliche Studie über das europäische Dandytum*. Frankfurt am Main/ Wien: Lang, 2000.

SCHRÖDER, Jörg [Hrsg.]: *März-Mammut. März-Texte*. Herberstein: März Verlag, 1984.

SCHWARZKOPF, Michael: „PHALLUS klebt allus. Transsexualität, Transvestismus und die Konstruktion von Männlichkeit.“ – In: HEILMANN, Markus; WEGENBAUER, Thomas [Hrsg.]: *Im Bann der Zeichen: die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 105–124.

SHUMWAY, David: „Rock & Roll as Cultural Practice“. – In: DeCURTIS, Anthony: *Present Tense. Rock and Roll and Culture*. Durham: Duke University Press, 1992. S.117-134.

SIMS, Josh: *Rock Fashion*. London: Omnibus Press, 1999.

SONTAG, Susan: *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

SUAREZ, Juan A.: *Bike Boys, Drag Queens And Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington u.a.: Indiana University Press, 1996.

SPENGLER, Peter: *Rockmusik und Jugend. Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter*. Frankfurt am Main: Extrabuch, 1985.

STANFORD, Christopher: *David Bowie: Ein Mythos will nicht müde werden*. St.Andrä-Wörtern: Hannibal, 1997.

TAYLOR, Ian; WALL, Dave: „Beyond the Skinheads“ – In: MUNGHAM, Geoff; PEARSON, Geoffrey [Hrsg.]: *Working Class Youth Culture*. London: Routledge, 1976. S. 105-123.

TEGETMEIER, Ralph: „Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de siècle“ – In: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1986.

THIESSEN, Rudi: *It's only rock'n'roll but I like it. Kult und Mythos einer Protestbewegung*. Berlin: Vorwerk 8, 1998.

- VENKER, Thomas: *Ignoranz und Inszenierung. Schreiben über Pop*. Mainz: Ventil, 2003.
- VERMOREL, Fred; VERMOREL, Judy: *Starlust: The Secret Life of Fans*. London: W.H. Allen, 1985.
- VILLA, Paula-Irene: „Von ‚sex perverts‘ zu ‚Liberation NOW‘! Positionen zu Geschlecht und Sexualität innerhalb der neuen sozialen Bewegungen“ - In: HIEBER, Lutz; VILLA, Paula-Irene [Hrsg.]: *Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld: Transcript, 2007. S.81-122.
- WALDREP, Shelton: *The Seventies: The Age of Glitter in Popular Culture*. New York: Routledge, 2000.
- WALDREP, Shelton: *The aesthetics of self-invention. Oscar Wilde to David Bowie*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- WALKER, John A.: *Art in the Age of Mass Media*. London: Pluto, 1983.
- WATTS, Michael: „Bowie: Waiting for the Man.“ – In: *NME Originals: Glam*. 1 (2004),
- WATTS, Michael: „Oh You Pretty Thing“ – In: *NME Originals: Glam*. 1 (2004).
- WATTS, Michael: „The Rise and Rise of Ziggy Stardust.“ – In: *NME Originals: Glam*. 1 (2004).
- WELSCH, Wolfgang: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmodernen-Diskussion*. Weinheim: VCH Acta humaniora, 1988.
- WELSCH, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag, 1997.
- WHITELEY, Sheila: *The Space Between the Notes: Rock and Counter Culture*. London: Routledge, 1992.
- WOLFE, Tom : „The ‚Me‘Decade and the Third Great Awakening“ – In: *New York Magazine* (1976). URL: <http://nymag.com/news/features/45938/> [03.01.2010]
- YORK, Pia: „Transvestismus – Was ist das eigentlich?!“ – URL: <http://www.transgender-net.de/Medizin/transvestismus.html> [30.12.2009]
- ZÖLLER, Christa: *Rockmusik als jugendliche Weltanschauung und Mythologie*. Münster: Lit, 2000.
- ZAHNER, Nina Tessa: *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Campus, 2006.
- ZEMBYLAS, Tassos: *Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*. Wien: WUV-Universitäts-Verlag, 1997.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: David Bowie als Ziggy Stardust (1972) – In: BOWIE, David; ROCK, Mick: *Moonage Daydream: The Life and Times of Ziggy Stardust*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005. S. 46.

Abb. 2: David Bowie und Mick Ronson bei *Top Of The Pops* (1972) – In: *Best Of Bowie*. GB: EMI, 2002. DVD1. (Kap.4: *Starman*)

Abb. 3: Bowie mimt Fellatio an Mick Ronsons Gitarre (1972) – In: BOWIE, David; ROCK, Mick: *Moonage Daydream: The Life and Times of Ziggy Stardust*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005. S. 56.

Abb. 4: Albumcover zu *Hunky Dory* (1971) - Audio CD. EMI, 1999.

Abb. 5: Albumcover zu *The Man Who Sold The World* (1970) - Audio CD. EMI, 1990.

Abb. 6: David Bowie verwandelt sich zu Ziggy Stardust (1973). – In: *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: The Motion Picture*. Regie: D.A. Pennebacker. GB: Konzertdokumentation (1973). Fassung: DVD. Virgin Records/ Sunset Home Visual Entertainment, 2003. 1:22-2:08 min. (Kap.1)

Abb. 7: David Bowie in der TV-Dokumentation *Cracked Actor* (1976) – In: *Cracked Actor*. TV-Dokumentation. GB: BBC (1975). Fassung: VHS Privatkopie. Erstausstrahlung: 26.1.1975. 41:30–42:00 min.

Abb. 8: Wartende Fans vorm Londoner *Hammersmith Odeon* (1973) – In: *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: The Motion Picture*. Regie: D.A. Pennebacker. GB: Konzertdokumentation (1973). Fassung: DVD. Virgin Records/ Sunset Home Visual Entertainment, 2003. 3:00-3:30 min. (Kap.1)

LEBENS LAUF

MANUELA ANNA WURM

geboren am 18.11.1984 in Lilienfeld

lebt und arbeitet in Wien

AUSBILDUNG

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien (2003 – 2010)

Bundesoberstufenrealgymnasium BORG, St. Pölten (1999 – 2003)

BERUFSERFAHRUNG

Marketing Assistentin: *Sony Music Austria* (seit 04/2010)

Redakteurin: *gotv* – Österreichischer Musiksender (02/2007 – 03/2010)

Assistentin und Kundenbetreuerin: *Galerie Franzke* (02/2005 – 01/2007)

Radiomacherin: Popkultursendung auf *Radio Orange* (2005 – 2007)

Praktikantin: Musikpromotionagentur *Mamis* (04 – 06/2006)

Redakteurin: *Volume TV* – Musiksendung auf TW1 (2004 – 2005)

Onlineredakteurin: *fm5.at* - Plattform für Kunst und Kultur (2003 – 2004)