

5. Operation »Shock and awe«:

Der Irak-Krieg im Videoclip

»BOMBS OVER BAGHDAD«¹

Als die amerikanische Regierung beschloss, am Morgen des 20. März 2003 den Krieg gegen den Irak mit einem Angriff auf Bagdad zu eröffnen, zeigte sich, dass die heute generell gerne eher als unpolitisch charakterisierte Welt der Popmusik in einem solchen Fall doch Flagge zu zeigen bereit ist: Einige Befürworter und viele Gegner des Feldzugs traten auf den Plan² und manche von ihnen taten ihre Meinung nicht nur in Interviews kund, sondern sorgten auch dafür, dass ihre Videos – in unterschiedlicher Intensität – entsprechende Botschaften formulierten.

Vier dieser Clips sollen an dieser Stelle vorgestellt werden, wobei die Abfolge, in der dies geschieht, keineswegs deren Chronologie verpflichtet ist: Im Gegenteil handelt es sich bei dem zuletzt besprochenen Video zu George Michaels »Shoot the dog«, bereits im August 2002 veröffentlicht, vielmehr um den frühesten dieser Beiträge, der jedoch erst am Schluss behandelt werden soll, da es sich bei diesem Clip um die vielleicht persönlichste und auch raffinierteste Auseinandersetzung mit dem (damals nur geplanten) Feldzug der USA gegen Saddam Hussein handelt.

Auch bei diesem Thema erhebt die hier vorgestellte Auswahl keineswegs etwa Anspruch auf Vollständigkeit, sondern möchte vielmehr vier idealtypische Möglichkeiten der Entstehung, Verfahrensweise und Aussage von Videos untersuchen, die sich mit dem Thema des Irak-Krieges auseinandersetzen; ausgeklammert wurden dabei »konventionellere« Formen solcher Clips, die sich der reinen Montage von verschiedenen Schlachten und historischen Situationen entstammen, z.T. schockierenden Dokumentaraufnahmen bedienen, um das immer gleiche Grauen des Krieges vorzuführen (wie z.B. das von Daniel Müller-Friedrichsen geschnittene und im März 2003 vorgelegte Video zu »Kriegstagebuch« von Spax).³

**I. ANNE CLARK: »SLEEPER IN METROPOLIS«
(MARK FEUERSTAKE, STEFFEN HACKER/2003)**

Wie selten bei der Entstehung eines songbegleitenden und promotenden Videos, passen die Entstehungsbedingungen von Musik und Clip im Falle von Anne Clarks im März 2003 erschienenem Stück »Sleeper in Metropolis« geradezu deckungsgleich zueinander, denn bei beider Entwicklung wurde auf älteres Material zurückgegriffen: So war der Song der britischen, bewundernd auch als »Lady of Darkness« titulierten New Wave Musikerin bereits 1983 ein Hit gewesen und wurde zu Jahresbeginn 2003, neu abgemischt und mit einem aggressiv treibenden Technobeat unterlegt, als »Version 3000« auf den Markt gebracht.

Das futuristische, ein Duell zwischen einer bewaffneten Frau und einem sie verfolgenden Kampfroboter zeigende Video wies zu dem solcherart interpretierten Text auf den ersten Blick nur wenige Bezüge auf:

As a sleeper in metropolis
You are insignificance
Dreams become entangled in the system

Environment moves over the sleeper:
Conditioned air
Conditions sedated breathing
The sensation of viscose sheets on naked flesh
Soft and warm
But lonesome in the blackened ocean of night

Confined in the helpless safety of desires and dreams
We fight our insignificance
The harder we fight
The higher the wall

Outside the cancerous city spreads
Like an illness
It's symptoms
In cars that cruise to inevitable destinations
Tailed by the silent spotlights
Of society created paranoia

No alternative could grow
Where love cannot take root
No shadows will replace
The warmth of your contact
Love is dead in metropolis

All contact through glove or partition

What a waste

The City -

A wasting disease

As a sleeper in metropolis

You are insignificance

Dreams become entangled in the system

As a sleeper in metropolis

As a sleeper in metropolis...

Sicherlich werden in dem vorgetragenen Text Kämpfe thematisiert: Der Kampf zwischen der Künstlichkeit technischer Produkte (»viscose sheets on naked flesh«) und der verloren gehenden Menschlichkeit sowie der aussichtslose Kampf gegen die Bedeutungslosigkeit des Einzelnen (»We fight our insignificance/The harder we fight/The higher the wall«), doch an keiner Stelle wird ein ähnlich gewalttätiges Gefecht angedeutet wie es die Bilder der einsam durch einen Wald fliehenden und sich gegen der Attacken der sie verfolgenden Killermaschine wehrenden Frau schildern. Erst gegen Ende des Clips, wenn der Clou der Geschichte gelüftet wird – der Zweikampf von Mensch und Roboter ist offenbar Teil eines modernen Gladiatorenspiels, denn der Wald befindet sich inmitten einer riesigen, von Menschenmassen besetzten Arena, die das Kampfgeschehen live auf Großbildleinwänden verfolgen –, scheinen sich die Szenen etwas konkreter auf den Text zu beziehen, denn bei den ins Bild rückenden Kuppeln der Stadt (Abb. 1) denkt man unwillkürlich an die Architektursilhouette der Stadt Metropolis, wie Fritz Lang sie in seinem 1927 entstandenen, gleichnamigen Film vorführt (Abb. 2).

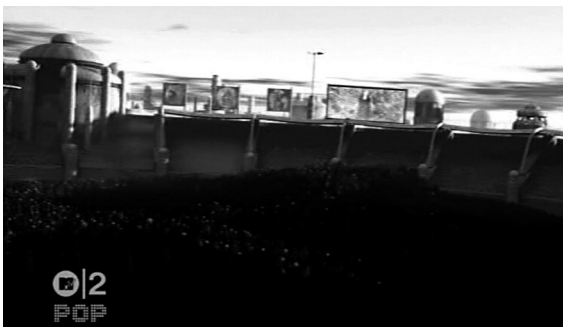


Abb. 1: Anne Clark: »Sleeper in Metropolis«, Still

Doch der Eindruck täuscht: Denn die Parallele zwischen Anne Clarks Erwähnung der Stadt und deren Auftauchen in den Szenen ist zwar nicht zufällig, beruht jedoch nicht etwa darauf, dass die Bilder sich

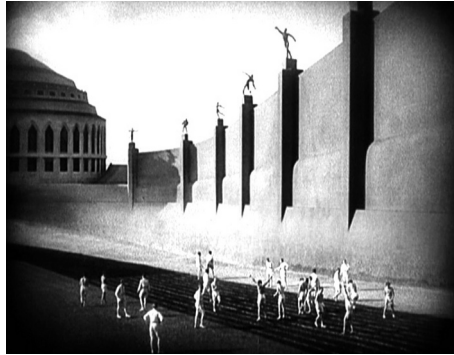


Abb. 2: »Metropolis«, Still

nach dem Text richten – denn bei diesen handelt es sich um unabhängig vom Song, bereits zwei Jahre zuvor gedrehte Aufnahmen, die der Regisseur Mark Feuerstake (Abb. 3) – wohl weil sie aus einer ganzen Reihe von Gründen als zur Musik passend empfand – nachbearbeitete und zum begleitenden Clip schnitt.



Abb. 3: Mark Feuerstake

Tatsächlich stammen sämtliche Szenen daraus aus dem Kurzfilm »Combatant« (Untertitel: »A fight just ONE can win«), den der Regisseur Steffen Hacker im Sommer 2001 als studentische Hausarbeit eines Filmseminars an der Filmakademie Baden-Württemberg herstellte⁴ und dann im Internet veröffentlichte,⁵ wo der ebenfalls auf Trickfilme spezialisierte Feuerstake darauf aufmerksam wurde. Er erwarb die Rechte daran,⁶ schnitt die etwas über 6-minütige Szenenfolge auf den die Hälfte der Zeit umfassenden Song zusammen und fügte ferner noch über einige Szenen geblendete Zwischentitel ein. Diese zitieren fast ausschließlich Passagen aus dem Songtext (»As a sleeper in metropolis«/»you are insignificance«/»Environment moves over the sleeper«/»desires and dreams«/»Love is dead in metropolis«/»What a waste«), fügen jedoch an zwei Stellen neue Worte ein: Einmal, zu Beginn des Clips wird dem Zuschauer offenbar der Blick der Kämp-

ferin durch das Visier ihrer Waffe gezeigt, das eine Computergraphik des Roboters zusammen mit der Inschrift »Point of view« präsentiert; und gegen Ende des Videos wird die Panoramaansicht der Arena mit dem mahnenden Satz »War is not a game« überschrieben.

Es ist nun diese Einblendung, die den Clip zu »Sleeper in Metropolis« überhaupt erst in die Fraktion der kriegskritischen Videos rückt, denn die von Hacker gefilmten Bilder selbst legen eine solche Position keineswegs nahe. Der Umstand, dass der verfolgende Killerroboter sich an dem Maschinenuniversum des Kampfspiels »Battletech« orientiert, bewirkt vielmehr, dass die Handlung als actiongeladener Beitrag zu solchen Szenarien und weniger als Distanzierung von ihnen verstanden wird – und auch wenn der Betrachter gegen Ende des Films darauf gestoßen wird, dass er sich offenbar auf der selben Ebene wie die Zuschauer in der Arena befindet, die das Geschehen mit den gleichen Bildern auf Großleinwänden gezeigt bekommen, so ist damit doch noch keine klare Kritik am Dargestellten formuliert, sondern vielmehr ein Überraschungsmoment wirkungsvoll ausgespielt.

Eine Kritik, sowohl an einer Unterhaltung, bei der Menschenleben (im wahrsten Sinne des Wortes:) aufs Spiel gesetzt werden, als auch an leichtsinnig entfachten Kriegen, kommt erst durch den in den Zwischentiteln betonten Text des Songs, den Schlusssatz sowie durch den Zeitpunkt der Veröffentlichung des Videos zustande – hätte Feuerstake den Clip in der vorliegenden Form vor dem 11. September 2001 veröffentlicht, so wäre er wohl lediglich als pädagogisch gut gemeinte, letztendlich aber eher harmlose Warnung z.B. vor kriegsrischen Videospielen aufgefasst worden, während damit nun plötzlich die Verantwortungslosigkeit eines willkürlich vom Zaun gebrochenen, realen Krieges ins Visier genommen werden konnte.

2. BLUR: »OUT OF TIME« (JOHN HARDWICK/2003)

Bei der Produktion des Videos zu dem im April 2003 veröffentlichten Song »Out of time« lässt sich ein ähnliches Verfahren beobachten, denn auch die dort gezeigten Aufnahmen wurden nicht eigens für den Clip angefertigt, sondern entstammen vielmehr dem im Oktober 2002 von Anthony Makin für die BBC produzierten Dokumentarfilm »Warship«, in dem eine auf dem im Persischen Golf stationierten Flugzeugträger »USS Abraham Lincoln« diensthabende Soldatin begleitet wird. Der Umstand, dass sie dabei sowohl von ihrem Partner, einem Marinesoldaten, der auf einem anderen Schiff arbeitet, als auch von ihrem in Amerika zurückgebliebenen Sohn getrennt ist, dient dabei als einziges Bindeglied zwischen diesen Bildern und einer im Song zweimal wiederholten Textpassage:⁷ »And you've been so busy lately that you haven't found the time/To open up your mind/And watch the world spinning gently out of time«. Dies kann dabei auf

einer zunächst rein privaten Ebene gelesen werden,⁸ auf welcher das Lied zunächst einmal tatsächlich auch nur angesiedelt zu sein scheint, beklagt es doch offenbar primär den problematischen Zustand einer Liebesbeziehung, der jedoch zugleich als symptomatisch für die allgemeine Verfassung der Gesellschaft gesehen wird: »Too many people down/Everything turning the wrong way round«. Dem werden als mögliches Gegenmittel menschliche Träume sowie ein Liebeslied entgegengesetzt, die je Freiheit und Durchblick gewähren könnten:

Where's the love song to set us free
Too many people down
Everything turning the wrong way round
And I don't know what life would be
If we stop dreaming now
Lord knows we'd never clear the clouds

And you've been so busy lately that you haven't found the time
To open up your mind
And watch the world spinning gently out of time
Feel the sunshine on your face
It's on a computer now
Gone to the future way out in space

And you've been so busy lately that you haven't found the time
To open up your mind
And watch the world spinning gently out of time

Tell me I'm not dreaming
But are we out of time
We're out of time
Out of time

Indem das Szenario dieser melancholischen Bestandsaufnahme nun aber durch die begleitenden Bilder auf zwei Angehörige der US-Army übertragen wird, gewinnen nicht nur Aussagen wie »And you've been so busy lately that you haven't found the time/To open up your mind/ And watch the world spinning gently out of time« eine neue, über das Private hinausweisende Bedeutung, derzufolge nicht nur die Beziehung der beiden,⁹ sondern auch der Zustand der Welt durch den auf Flugzeugträgern versehenen Dienst aus ihrem jeweiligen Gleichgewicht geraten; auch der Satz »Everything turning the wrong way round« erhält nun plötzlich einen politischen, den drohenden Krieg als Fehlentwicklung beurteilenden Akzent, und der die beiden Ehepartner isolierende Dienst auf den verschiedenen Schiffen wird so auch in Perspektive auf die dahinter stehenden Entscheidungen der einen Krieg befürwortenden Regierungen gesehen.

Durch die Unterlegung mit diesem Lied aber verstärkt sich eine dem dokumentarischen Bildmaterial ohnehin schon innewohnende Tendenz, sich in Opposition zu einem auch für die Geschichte des Videoclips nicht ganz unwichtigen amerikanischen Spielfilm zu begeben, der 1986 – im Jahr des Challengerunglücks und der Iran-Contra-Affäre – in die Kinos kam: »Top Gun« von Tony Scott. Denn die um den Piloten Maverick (Tom Cruise) kreisende Geschichte inspirierte sich mit ihren schnellen Schnitten und der Flug- und Kampfsequenzen untergelegten, schmissigen Musik (wie z.B. Kenny Loggins' »Danger Zone«) an dem damals noch relativ jungen Medium des Videoclips. Und so nimmt es auch nicht wunder, dass »Top Gun« seinerseits wiederum mit seinem Fliegerstaffel-Setting und der Kombination aus Musik, Abenteuer und Erotik das Vorbild für Videoclips wie z.B. zu »Travel to Romantis« von Ace of Base (September 1998)¹⁰ oder »There must be an angel« (Abb. 5) von den No Angels (August 2001)¹¹ lieferte (einem von Jörn Heitmann gedrehten Clip, der jedoch nach dem 11. September nicht nur sofort zurückgezogen wurde, weil darin Flugzeuge zu sehen waren, sondern vor allem wegen der nach dem Attentat sofort anlufenden Vorbereitungen für den Afghanistan-Krieg).¹²

Genau gegen das dort jeweils gepflegte und mithin weitertradierte Image eines Abenteuer, Aufregung und Spaß bietenden amerikanischen Militärs¹³ aber geht das Video zu »Out of time« an, indem es die glatte Hollywood-Fiktion anhand der Alltagsrealität in der eisernen Enge eines Flugzeugträgers korrigiert: Wo die Bilder einmal Weite zeigen, ist es die stumme Endlosigkeit des abendlichen Meeres, vor dessen Horizont sich die einsame Silhouette der Soldatin abhebt.

Damon Albarn formulierte dies in einem Interview selbst so: »America is good at being able to sell their youth an absolute lie in such a high-budget way that the difference between Hollywood and reality is very, very blurred. That's the very sinister thing about America. It's a great country, it's just not necessarily ruled by great people.« »The video is the antithesis of the »Top Gun« image of the American military machine [...]. It focuses on the loneliness of somebody working on an aircraft carrier and the fact that a six-month tour of duty means that relationships break down and children go without their parents. That's the reality of it.«¹⁴

Zu diesem Unterfangen war das (wie »Top Gun« und sein Clip-Gefolge) Songtext, Musik und Bilder zueinander kombinierende (und sich auch damit in Beziehung zu »Top Gun« setzende) Video sicherlich noch mehr geeignet, als der auch auf andere Weise funktionierende, ursprüngliche Dokumentarfilm.

Wie bei dem Clip zu Anne Clarks »Sleeper in Metropolis« war es also erst die Endmontage von einem anderen Kontext entlehnten Szenen, die diesen eine eindeutige Antikriegs-Botschaft aufgab.

Im Unterschied zu dem futuristischen Clip handelt es sich bei Blurs »Out of time« jedoch um nur einen Bestandteil einer ganzen



Abb. 5: No Angels: »There must be an angel«, Still



Abb. 7: Blur: »Think Tank«, Albumcover

geplanten Antikriegs-Kampagne, die sich nicht nur des weiteren aus Anti-Kriegs-Initiativen und den zitierten Interviews des Sänger Damon Albarn konstituierte, sondern auch das ganze Konzept des Albums »Think Tank« bis hin zur Wahl von dessen Cover bestimmte, das von dem aus Bristol stammenden Antikriegs-Künstlers Banksy unter Rückgriff auf eines seiner Graffitis konzipiert wurde (Abb. 7).¹⁵

3. MADONNA: »AMERICAN LIFE« (JONAS AKERLUND/2003)

Wie gesehen, war es im Fall des Videos zu Anne Clarks »Sleeper in Metropolis« vor allem der zeitliche Kontext, der den Clip als Statement gegen den Irak-Krieg erscheinen ließ – das Timing war hier also entscheidend gewesen; und ein schlechtes Timing bei der Veröffentlichung ihres eigenen Videos zu der Single »American life« räumte Madonna ein, als sie am 31.3.2003¹⁶ die Zurücknahme desselben bekannt gab: »It was filmed before the war started, and I do not believe it is appropriate to air it at this time.«¹⁷ Zugleich bemühte sie sich, klarzustellen, dass sie dies aus Respekt vor der im Irak kämpfenden amerikanischen Armee tue, »who I support and pray for«, und da sie nicht das Risiko etwaiger Missverständnisse in Bezug auf die eigentliche Aussage ihres Clips eingehen wolle, welcher bereits der Gegenstand von »rumors and misinformation« gewesen sei.¹⁸

Der Vorgang war einmalig in der inzwischen über 20 Jahre spannenden Karriere Madonnas: Der Popstar, der es sonst so gut verstanden hatte, geschickt auf dem hohen, zwischen heftiger Entzückung und großer Faszination aufgestauten Wellenkamm der Aufmerksamkeit zu balancieren, war abgestürzt und musste versuchen, für »American life« zu retten, was zu retten war, zumal die am 8.4. veröffentlichte Single¹⁹ nur der Werbe-Vorbote des am 22.4. (also nur 2 Wochen später)²⁰ zu veröffentlichenden, gleichnamigen Albums war – und nur auf einem extrem schwachen Platz 90 der Billboard Hot 100 eingestiegen war.²¹

Folglich gab man schnellstens eine neue, komplett entschärfte Fassung des Videos in Auftrag, die nun auf eine im Originalclip immer wieder kurz zwischengeschnittene Einstellung zurückgriff, welche eine uniformierte Madonna in Großaufnahme bei der Performance ihres Songs zeigte, wobei der Hintergrund – je nach Kontext – entweder schwarz belassen oder aber mit Feuerbällen bzw. einer wehenden amerikanischen Flagge gefüllt wurde. Die schwedische Firma Visualart (die auch die Spezialeffekte zu dem Video zu Rasmus' »In the shadows« geliefert hatte) erhielt nun von Regisseur Jonas Akerlund den Auftrag, innerhalb von drei Tagen den Hintergrund dieser den Hauptbestandteil des neuen, etwas über vierminütigen Clips ausmachenden Einstellung mit der Animation von insgesamt 165 einander abwechselnden Nationalflaggen zu füllen.²²

Damit war man freilich meilenweit von der ursprünglichen, bewusst provokanten Konzeption des Videos, für welche der Name Akerlunds (siehe Abb. 10 in Kapitel 4) schon per se stand,²³ entfernt, denn die nun gezeigte, zudem recht monoton inszenierte Performance war nur noch ein kläglich überrest des zuvor eine regelrechte Handlung erzählenden Clips.

In ihm hatte sich Madonna sozusagen als Fashion-Underdog dargestellt: Während unter den gierigen Augen von Fotografen und den blasierten Blicken eines gelangweilten Publikums eine Modenschau vorbereitet und durchgeführt wird, deren Thema offenbar der Military-Look ist, legt Madonna in einem Untergeschoss Kampfkleidung an und bricht dann – begleitet von vier, eher fülligen Kameradinnen – auf, dem makabren Treiben über ihnen ein Ende zu bereiten. Denn die Präsentation der modischen Kriegs-Kollektion wird nicht nur von der Projektion von Kriegsszenen auf drei den Laufsteg hinterfangenden Leinwänden begleitet, sondern auch durch zweifelhafte Accessoires wie abgerissene Gliedmaßen oder auf den Catwalk geschickte arabische Mädchen und Jungen garniert. Madonna, die sich zusammen mit ihren Mitstreiterinnen zuvor in Toilettenkabinen als bis zur Wut verängstigt und verzweifelt gezeigt hatte (u.a. ritzt sie mit einem Kampfmesser die Worte »Protect me« in die Klowand), rast mit einem martialisch aufgemotzten Mini-Cooper (mit dem Nummernschild »Hell on wheels«) auf die Bühne, performt dort den Rap-Teil ihres Songs und nimmt sodann Fotografen wie Publikum mit einem Wasserwerfer unter Beschuss. Die dazwischen geschnittenen Szenen von Bombardements legen dabei nahe, dass sie so mit der zuvor nur zu Dekorationszwecken missbrauchten Waffengewalt nun auf einer weniger verheerenden Stufe ernst macht und die Modenschaubesucher damit konfrontiert. Zuletzt entsichert und wirft sie eine Handgranate in die Zuschauermenge, die unter deren Entsetzensschreien in den Händen von Präsident George W. Bush landet (es ist dies das einzige Mal, dass die den Eingriff Madonnas offenbar für einen Teil der Inszenierung haltenden Beobachter überrascht reagieren), der das Objekt jedoch unter dem erleichterten Aufatmen der Menge als ein Feuerzeug entlarvt, mit dem er sich genüsslich eine Zigarre anzündet.

Diese Szenenfolge scheint in einem Protest kulminierende Gegensätze zu artikulieren: Hier die sich in einem primitiven Männerklo zur Konfrontation rüstenden Frauen um Madonna, dort die gelackte und medial aufgeäumte Welt der Modenschau; sodann die etwas überwichtigen Begleiterinnen Madonnas in einfacher Militärkleidung, die den schlanken und durchtrainierten Models auf dem Laufsteg mit den von ihnen vorgeführten, unpraktischen, den Military-Look nur noch zitierenden Kreationen gegenüberstehen; schließlich die Wut, Angst und Aggression, durch welche die sich in den Toilettenkabinen auch wie Eingeschlossene gebärdenden²⁴ und daraus ausbrechenden

Frauen in Opposition zu den coolen Models und dem blasierten Publikum gebracht werden. Richten sich während der Modenschau die Objektive der Fotografen auf die Show, so werden Madonna und ihre aufständischen Begleiterinnen von Überwachungskameras beobachtet. Und schließlich die konträre Haltung gegenüber dem Krieg: Verwendet die Modenschau seine Elemente und Szenarien nur frivol als aufreizende Dekoration, so macht Madonna scheinbar Ernst damit und ruft den abgestumpften Zuschauern die tatsächliche Gewalt der gezeigten Tötungsinstrumente und Schlachten in Erinnerung, indem sie sie – freilich auf harmloserer Stufe durch einen aufgerüsteten Mini-Cooper und einen Wasserwerfer – damit konfrontiert.

Doch was entspricht der Welt der Modenschau in unserer Alltagsrealität? Wogegen richtet sich der mit den Bildern inszenierte Protest konkret? Gegen den bei den Dreharbeiten bereits virulenten Krieg? Er wird jedoch im Text des Songs gar nicht erwähnt – den diesbezüglich einzig möglichen Bezug stellt hier die Aussage »I am a trooper« in dem Rap-Teil von »American Life« dar, der, wenn man ihn sich näher anschaut, wie sonst keine Partie des Songs besonders viele Elemente aufweist, die im Clip z.T. geradezu illustrierend aufgegriffen werden:

Do I have to change my name?
Will it get me far?
Should I lose some weight?
Am I gonna be a star?

I tried to be a boy,
I tried to be a girl
I tried to be a mess,
I tried to be the best
I guess I did it wrong,
That's why I wrote this song

This type of modern life – Is it for me?
This type of modern life – Is it for free?
So, I went into a bar looking for sympathy
A little company – I tried to find a friend
It's more easily said it's always been the same
This type of modern life -Is not for me?
This type of modern life -Is not for free?

American life
I live the american dream
You are the best thing I've seen,
You are not just a dream
I tried to stay ahead,
I tried to stay on top

I tried to play the part,
But somehow I forgot
Just what I did it for
And why I wanted more
This type of modern life — Is it for me?
This type of modern life — Is it for free?

Do I have to change my name?
Will it get me far?
Should I lose some weight?
Am I gonna be a star?

American life
I live the american dream
You are the best thing I've seen,
You are not just a dream

I tried to be a boy,
I tried to be a girl
I tried to be a mess,
I tried to be the best
I tried to find a friend,
I tried to stay ahead
I tried to stay on top...

Do I have to change my name?
Will it get me far?
Should I lose some weight?
Am I gonna be a star?
Ah — fuck it!
Ah — fuck it!
Ah — fuck it!
Ah — fuck it!

I'm drinking a Soy latte
I get a double shot
It goes right through my body
And you know
I'm satisfied,
I drive my mini cooper
And I'm feeling super-doooper
Yo they tell I'm a trooper
And you know I'm satisfied
I do yoga and pilates
And the room is full of hotties
So I'm checking out the bodies

And you know I'm satisfied
 I'm digging on the isotopes
 This metaphysic's shit is dope
 And if all this can give me hope
 You know I'm satisfied
 I got a lawyer and a manager
 An agent and a chef
 Three nannies, an assistant
 And a driver and a jet
 A trainer and a butler
 And a bodyguard or five
 A gardener and a stylist
 Do you think I'm satisfied?
 I'd like to express my extreme point of view
 I'm not Christian and I'm not a Jew
 I'm just living out the American dream
 And I just realized that nothing is what it seems

Do I have to change my name
 Am I gonna be a star
 Do I have to change my name
 Am I gonna be a star?
 Do I have to change my name

Der »double shot Soy latte«, der Mini-Cooper, Yoga und Pilates: Sie alle werden optisch umgesetzt, nachdem das martialisch aufgemotzte Gefährt die Modenschau gesprengt hat. Madonna als sich zum Kampf rüstenden Trooper hat der Betrachter des Clips gleich zu den ersten Worten des Songs »Do I have to change my name« zu sehen bekommen; nun deutet die auf dem Mini-Cooper vollführte Choreographie Dehnungsübungen an und verweist so auf die im Text genannten Entspannungs- und Fitnesstechniken; der »room full of hotties« wird durch auf Partystimmung verweisende rotierende Hüften umgesetzt, das »checking out the bodies« durch den handbeschilderten, suchenden Blick – doch zu »And you know I'm satisfied« vollführen Madonna und ihre Begleiterinnen eine eindeutige »Leck mich«-Geste, die das genaue Gegenteil von Befriedigung signalisiert. Dazu passt, dass zuvor schon der besungene und angeblich auch Behagen spendende Becher mit dem »Soy latte« verächtlich und nur halb ausgetrunken weggeworfen wurde – eine Vorwegnahme dessen, was sich jetzt erst im Text ereignet, wo die Aufzählung all der das Leben eines Stars angenehm machenden Angestellten (»I got a lawyer and a manager/ An agent and a chef/Three nannies, an assistant/And a driver and a jet/A trainer and a butler/And a bodyguard or five/A gardener and a stylist«) mit der sarkastischen Frage »Do you think I'm satisfied?« quittiert wird. Als ob diese tatsächlich noch einer Antwort bedürfte, stel-

len die Worte dennoch zwei Zeilen weiter klar: »I'm just living out the American dream/And I just realized that nothing is what it seems.«

Die aufgezählten, materiellen Segnungen und Gaben des titelgebenden amerikanischen Lebens sind mithin zweifelhaft, denn sie versprechen nicht die eigentlich von ihnen (und ihrem Besitzer) erwartete Befriedigung – und sie fordern einen Preis: »This type of modern life – Is not for free?« wird an einer Stelle ungläubig fragend festgestellt. Schlimmer aber noch: Über den erwerbbaaren und erworbenen Genüssen droht die Gefahr des Sinnverlusts: »But somehow I forgot/Just what I did it for.«

Insofern darf der Song wohl als Pamphlet gegen platte Materialität und Oberflächlichkeit verstanden werden, und dass diese Haltung auch im Video umgesetzt werden soll, zeigt sich nicht nur darin, dass Madonna sich hier bewusst mit leicht übergewichtigen und nicht dem gängigen Schönheitsideal entsprechenden Frauen umgibt, die zugleich die im Text gestellte Frage »Should I lose some weight?« illustrieren,²⁵ sondern die ganze, dort gezeigte, mit Entsetzen Ästhetik treibende Modenschau soll ein überzeichnetes Portrait der modernen Gesellschaft sein. Dass diese sich ausgerechnet das Thema des Krieges als showcase für ihre Präsentation gewählt hat, soll natürlich zum einen deren an reiner Äußerlichkeit orientierte Frivolität versinnbildlichen und entlarven,²⁶ zum anderen aber passte das Sujet auch gut zu dem im Text angedeuteten, psychologischen Überlebenskampf, den das moderne Leben bedeutet, von dem Madonna sich in »American life« dann auch fragt: »This type of modern life – Is it for me?«. Die im Song zitierte Aussage über Madonna »Yo they tell I'm a trooper« schließlich mag ebenfalls an der Ikonografie des Clips beteiligt gewesen sein.

Mit etwas gutem Willen mag man das Video nun als in irgendeiner Weise kritischen Kommentar zur schnellen Kriegsbereitschaft der USA lesen, waren Akerlund und Madonna doch schließlich keineswegs gezwungen gewesen, Anspielungen auf die aktuelle politische Lage in Form der arabisch aussehenden Kinder auf dem Laufsteg oder der im Tarnmuster gehaltenen Verschleierung für Frauen unterzubringen.

Doch gerade wenn man den Clip an den Erfordernissen einer solchen, möglichen Kritik misst, wird deutlich, dass er dazu zu viele Ambivalenzen und Brechungen aufweist, die ihn der Eindeutigkeit entziehen, derer es zur Formulierung einer Kritik bedürfte. Sicherlich trägt bereits der Songtext eine gewisse Zwiespältigkeit in sich, kann man doch fragen, ob es sich bei den Worten »I live the american dream/You are the best thing I've seen,/You are not just a dream« um ein definitives oder durch die später nachfolgende Passage »I'm just living out the American dream/And I just realized that nothing is what it seems« korrigiertes Statement handelt (die Gegensätzlichkeit beider Positionen ist auch durch deren musikalische Faktur betont:

Untermalen lediglich lyrische Gitarrenklänge den zurückhaltend intonierten Refrain, so werden die kritischen Formulierungen in einem aggressiven Rap vorgetragen).

Doch vor allem der durch den Text nicht motivierte Schluss des Videos mit dem die Granate auffangenden und sie als harmloses Utensil verwendenden amerikanischen Präsidenten zeigt deutlich, dass es weniger um konkrete Kritik ging, sondern – wie immer wieder in Madonna-Videos – um das Spiel mit einem gerade aktuellen und brisanten Thema. Denn dem zuvor Gezeigten wird zuletzt der Stachel doch wieder genommen, indem es einem billigen Gag geopfert wird: Wie schon z.B. seinerzeit in dem 1989 Video »Like a prayer«, wo sich der darin gezeigte Rassenkonflikt und die zur Erotik gesteigerte religiöse Inbrunst zuletzt lediglich als Teile einer Theateraufführung entpuppen,²⁷ wird so deutlich gemacht, dass alles nur als Show zu verstehen ist – Madonna ist es mit der Konfrontation nicht so ernst, wie es zunächst schien, denn zuletzt wirft sie ihrem Präsidenten doch nur ein Feuerzeug zu.

Wie weich und schmiegsam der ganze Clip dadurch gerät, kann schon daran ersehen werden, dass ihr diese Schlusszene im nachhinein sogar die Möglichkeit gab, ihre patriotischen Gefühle unter Beweis zu stellen. »The ending of the video is really important«, teilte sie in einem Interview mit, nachdem kritische Stimmen Vorwürfe gegen sie erhoben hatten: »I throw this hand grenade. ... But it gets caught. And the one who catches it takes something that could be violent and destructive and takes the destruction out of it by turning it into something else.«²⁸ George W. Bush nun also sogar als Wundertäter, in dessen besänftigenden Händen eine zerfetzende Waffe zum dienlichen Haushaltsgegenstand wird.

Damit dürfte dann aber deutlich sein, dass es dem Video nicht um eine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit dem Thema geht, sondern dass dieses aufgegriffen wurde, um sich, auch mit Hilfe der so entflammenden Kontroverse, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu sichern.

Damit aber begibt sich Madonna selbst auf eben jene Ebene, gegen die ihr Alter Ego im Videoclip opponiert, denn auch sie bedient sich folglich lediglich eines ernsten und problematischen Sujets, um daraus – wie die Modenschau – ein spektakuläres Szenario zu gewinnen. Dazu passt lückenlos, dass Madonna bereits Mitte Januar 2003 zusammen mit dem Fotografen ihres Albumcovers, Craig McDean,²⁹ eine Fotoserie anfertigte, wo sie ganz nach Art von Modeaufnahmen und ohne jede ironische oder kritische Brechung in einem zwar leicht entfremdeten, doch anhand der Waffen, Uniformen und ID-Plaketten klar erkennbaren, ästhetisierten Kriegskontext posierte (vgl. z.B. Abb. 9 – interessanterweise präsentiert Madonna diese Bilder auf ihrer Homepage inzwischen in z.T. leicht entschärften, die latente Gewalt etwas zurückfahrenden Fassungen).³⁰



Abb. 9: Craig McDean: Madonna

Zu fragen wäre abschließend, wie wohl die von Madonna in einem Interview erwähnte »dream version« des Clips ausgesehen hätte, den man mit Blick auf die sich unmittelbar vor Fertigstellung des Videos zuspitzende politische Lage nicht realisierte.³¹ Ihren Angaben zufolge wies der Anfang Februar gedrehte Clip in seiner Originalgestalt mit rund 10 Minuten die Dimensionen eines Kurzfilms auf und musste schon aus Zeitgründen heruntergeschnitten werden.³² Wie schon bei dem Cardigans-Video hatte Akerlund alternative Enden gedreht, die zwar alle die Granaten werfende Madonna zeigten, hieran jedoch verschiedene Szenen anschlossen.³³ So soll es sich bei der ins Publikum geworfenen Granate ursprünglich angeblich um eine echte Waffe gehandelt haben, bevor dann das Konzept der Feuerzeug-Attrappe entwickelt wurde, mit der George W. Bush zunächst Saddam Hussein eine Zigarre anzünden sollte, ehe man auch diese Lösung verwarf.³⁴

Doch wie die Ereignisse gezeigt haben, war im Kontext des begonnenen Krieges selbst die gewählte verharmlosende Variante des die Granate enttarnenden Präsidenten Bush einer aufs Äußerste sensibilisierten amerikanischen Öffentlichkeit zu viel: Madonna, die mit ihren Videos zu z.B. »Like a prayer« (1989), »Justify my love« (1990), »Human nature« (1995) und »What it feels like for a girl« (2001) stets publicity-trächtige Kontroversen auslöste³⁵ und letztendlich davon profitierte, sah sich Ende März 2003 zum ersten Mal gezwungen, ein Video zurückzuziehen und gegen die oben beschriebene, schnell hergestellte Ersatzversion auszutauschen.³⁶

4. GEORGE MICHAEL: »SHOOT THE DOG« (GILES PILBROW, TIM SEARLE/2002)

Eine ganz andere Präsenz zeigte George W. Bush dank seines Zeichentrick-Pendants in dem von dem britischen Cartoon-Team 2DTV³⁷ produzierten Clip zu George Michaels »Shoot the dog«. Die Single war am 29. Juli 2002 veröffentlicht und durch das fast einen Monat zuvor, am 2. Juli, gestartete Video beworben worden. Laut Aussagen von 2DTV konnte der Clip innerhalb von nur drei Wochen hergestellt werden, was sicherlich auch auf den Umstand zurückzuführen ist, dass das Team für das englische Fernsehen eine satirische Cartoon-Show auf wöchentlicher Basis produziert und mithin inzwischen eine reibungslos funktionierende Arbeitsroutine entwickelt hat, die es ihnen ermöglicht, auf Aktualitäten der Tagespolitik zu reagieren. Eben dies war es wohl auch, was George Michael, einen großen Fan der Serie, an den Arbeiten von 2DTV fasziniert hatte, weshalb er an das Team mit dem Auftrag herantrat, dem Clip zu »Shoot the dog« für ihn zu produzieren.

Für den Regisseur und den Produzenten von 2DTV, Giles Pilbrow und Tim Searle (Abb. 12), wiederum muss es eine reizvolle Heraus-

forderung dargestellt haben, Text und Musik des Songs optisch umzusetzen, bieten beide doch jede Menge Angriffsfläche und Assoziationsmomente, denn zu einem Sample des Hits »Love action (I believe in love)« von Human League aus dem Jahre 1981 trägt George Michael einen Text vor, der sozusagen das verbale Pendant zu einer Karikatur darstellt:



Abb. 12: Giles Pilbrow und Tim Searle

GTi, Hot Shot,
He parks it there, just to piss me off.
Bullyboy, gonna show ya who's tough,
I'm gonna shoot the dog, I'm gonna shoot the dog

It's party time, everyday
I spent Saturday night on Novocaine
Called the pigs, but nobody came
I'm gonna shoot the dog, I'm gonna shoot the dog (come on ladies)

Nine nine nine gettin' jiggy
People did you see that fire in the City?
It's like we're fresh out of democratic,
Gotta get yourself a little something semi-automatic yeahh

That's why I'm always gettin' stoned yeah
That's why I'm out there havin' fun again
Good puppy, good puppy
Rolling on over

Mustapha
Mazeltov,
The Gaza Boys,
All that holy stuff.
I got the feelin' when it al goes off,
They're gonna shoot the dog, they're gonna shoot the dog
So, Cherie my dear,
Could you leave the way clear for sex tonight?

Tell him

»Tony Tony Tony, I know that your horny, but there's
somethin bout that Bush ain't right«

Nine nine nine gettin' jiggy

People did you see that fire in the City?

It's like we're fresh out of democratic,

Gotta get yourself a little something semi-automatic yeahh

That's why I'm always gettin' stoned yeah

That's why I'm out there havin' fun again

Good puppy, good puppy

Rolling on over for The Man...

The Ayatollah's gettin' bombed yeah,

See Sergeant Bilko havin fun again,

Good puppy, good puppy

Rollin on over for The Man...

I believe, I believe what the old man said

Tough I know that there's no lord above

I believe in me, I believe in you

And you know I believe in love

I believe in truth though I lie a lot

I feel the pain from the push and shove

No matter what you put me through

I'll still believe in love

And I say³⁸

Cherie Baby, Spliff up

I wanna kick back mama

And watch the world cup with ya baby

Yeah, that's right!

We're gettin freeky tonight

Stay whith me tonight

Let's have some fun while Tony's stateside

It's gonna be alright

It's gonna be alright

See Tony dancing whith Dubya

Don't you wanna know why?

Die karikierenden Momente beziehen sich dabei (entgegen der landläufigen Rezeption des Clips) nicht ausschließlich auf George W. Bush (im Text auch salopp mit »Dubya« = Double-u tituliert) und Tony Blairs im Clip als liebesblinde Vasallentreue dargestellte Beziehung zu seiner Frau Cherie und dem amerikanischen Präsidenten,³⁹

sondern im ersten Teil des Songs geht es zunächst einmal scheinbar recht unpolitisch zu, wird doch das heikle Verhältnis zu einem unlieb-samen Nachbarn geschildert, der mit seinem falsch geparkten GTI, seinem aggressiven Verhalten und seinen lauten, die Nachtruhe störenden Parties ein obendrein von der Polizei unbehelligtes Ärgernis darstellt, dem man sich nur durch Alkohol und Tabletten entziehen kann. Doch an einer Stelle deutet sich bereits kurz ein politischer Zusammenhang zu den geschilderten Dingen an: »Nine nine nine [also die Nummer der englischen Polizei] gettin' jiggy/People did you see that fire in the City?/It's like we're fresh out of democratic.«

Das weltpolitische Pendant zu diesem, wie ein Aussetzen der Demokratie anmutenden Zustand wird sodann geschildert, indem die internationalen Krisenherde schlagwortartig angedeutet werden: »Mustapha« [für die arabischen Länder] »Mazeltov« [»Herzlichen Glückwunsch!« auf Hebräisch für die Israelis], »The Gaza Boys,/All that holy stuff.«

Und erst mit dieser Erwähnung rücken Cherie und Tony Blair sowie George W. Bush ins Visier, vereint in einer Szene, bei der die Frau des englischen Premierministers dessen Bitte nach Sex mit dem (doppeldeutigen, da sowohl den amerikanischen Präsidenten als auch ihr Geschlechtsteil meinenden) Verweis »somethin bout that Bush ain't right« ablehnt.

Was mit ihm nicht in Ordnung zu sein scheint, wird sodann deutlich gemacht, wenn die zu Sergeant Bilko (der Hauptfigur einer amerikanischen Comedyserie aus den 50er Jahren)⁴⁰ Freude bombardierten Ayatollahs erwähnt werden, denen ein Originalausschnitt aus dem Human League-Song »Love action« mit seinem Bekenntnis zum absoluten Glauben an die Liebe ironisch gegenübergestellt wird.

Der Song endet mit einer Aufforderung an Cherie Blair, sich gemeinsam eine schöne Nacht bei Fernsehen und weniger unschuldigen Vergnügungen zu machen, während Tony »stateside« sei (ein raffiniertes Wortspiel, das zum einen bedeutet, dass er »daheim« ist, zum anderen aber mit dem darin enthaltenen »states« deutlich macht, dass sich dieses zu Hause in Amerika befindet). »See Tony dancing with Dubya/Don't you wanna know why?« werden die Frau des Premierministers und der Zuhörer abschließend gefragt. Was nun macht der Clip daraus? Es wäre nahe liegend gewesen, die textlichen wie musikalischen Vorgaben einfach nur zu illustrieren, und auf den ersten Blick geschieht dies im Verlauf des Videos auch immer wieder, so etwa gleich zu Beginn, wenn zu den ersten Worten des Songs die dort im Text vorgetragenen Dinge – der seine Nachbarschaft durch Falschparken und rücksichtslos laute Parties tyrannisierende »Bully-boy« – dargestellt werden. Jedoch: Diesen geht nicht nur eine Bildsequenz voraus, in der – unter Vorausgriff auf das erst später im Text Erwähnte – das Oval Office des Weißen Hauses zu sehen ist, in dem ein debiler George W. Bush sich von einem General mit kindischen

Spielchen unterhalten lässt, sondern auch die »Bullyboy«-Szenen selbst weisen in ihrer Machart und dem darin Gezeigten weit über die gesungenen Worte hinaus und umreißen zugleich einen Kontext, der die Textaussage zuspitzt. Denn indem das Haus des feiernden Nachbarn in der gleichen Weise unter den stampfenden Bässen der zu lauten Musik zuckt wie das zuvor gezeigte Weiße Haus, in dem Bush seine kleine Privatparty feiert, werden beide – »Bullyboy« wie amerikanischer Präsident – miteinander parallelisiert, was weniger überrascht, wenn man weiß, dass George Michael den Amerikanern eben dieses Verhalten des »bullying« vorwarf, wenn die Sprache auf deren außenpolitische Diplomatie kam.⁴¹

Zudem erscheint das lärmgeplagte Zeichentrick-Pendant George Michaels hier mit den Zügen Homer Simpsons bzw. denen des Simpsons-Clans (Marge und einen Goldfisch mit eingeschlossen)⁴² – mithin im Gewand von »America's most dysfunctional family«, wie die (hier auch noch in einem extrem verarmten Hausstand gezeigten) Cartoonfiguren wiederholt titulierte wurden.

Damit wird jedoch nicht nur eine Reihe von Travestien begonnen, in denen George Michael während des Videos erscheint, sondern zugleich öffnet sich damit eine thematische Klammer, welche in der Folge immer wieder einzelne Szenen motiviert, in denen die auch kulturelle Dominanz der USA thematisiert wird. Dass diese nicht einmal zwingend auf deren eigenes Konto geht, sondern vielmehr dem unkritischen Übereifer nachahmungsfanaticher Europäer geschuldet sein kann, zeigt der Clip z.B., wenn ein für ein American Football gerüsteter Tony Blair in ein zwischen den englischen Nationalspielern David Beckham, Paul Scholes und dem Torwart David Seaman laufendes und von Schiedsrichter Pier-Luigi Collina gepfiffenes Match eingreift und den Fußball zu einem American Football umformt, bzw., wenn er, Blair und der Texaner Bush im Cowboy-Outfit einen Line-Dance hinlegen und damit nicht nur eine typisch amerikanische Ikone und die damit assoziierte »Cowboy-Diplomatie«,⁴³ sondern auch das Video zu Madonnas »Tell me« von Jean-Baptiste Mondino parodieren.

Doch der damit verspottete Übereifer im Kulturellen ist nur eine weitere Facette der hier grundsätzlich aufs Korn genommenen politischen Vasallentreue zu Amerika. Sie wird in den folgenden Szenen weiter ausgestaltet, wo ein sich als Bushs Schoßhündchen gerierender (und die Eifersucht von Bushs Hund Spot »Spotty« Fetcher provozierender) englischer Premierminister vorgeführt wird, der ferner auch im ehelichen Bett erst dann Initiative zeigt (und die mit der amerikanischen Flagge bedruckte Augenbinde abnimmt), wenn der amerikanische Präsident neben ihm liegt, und in letzter Konsequenz und als Ausdruck seiner Verfallenheit an die Neue Welt seinen Inselstaat (Irland inklusive) vom »Old Europe« abkoppelt, um als 51. Staat Amerikas ausgerechnet an der Freiheitsstatue (dem Geschenk Frankreichs an Amerika) anzulegen.



Abb. 13: George Michael:
»Shoot the dog«, Still

Die Beweggründe Blairs für sein damit karikiertes politisches Verhalten – seine wiederholte (inzwischen widerlegte, da auf Falschinformation beruhende) Warnung vor einem Saddam Hussein, der seine Massenvernichtungswaffen innerhalb von 45 Minuten mobilisieren und damit auch eine »real and present danger« für Großbritannien bedeute – werden sodann in Szenen verhöhnt, in denen mal der englische Premierminister selbst, mal George Michael (Abb. 13) je unfreiwillig einen Ritt auf einer Rakete absolvieren. Der Popstar kommt dabei auf einem von Saddam selbst gestarteten Geschoss zu sitzen (vgl. Cover-Illustration unten rechts), das ihn direkt auf ein mittels einer Zielscheibe markiertes England zufliegen lässt. Beide Male verweist der (im Übrigen je harmlos endende) Flug auf den Film des Regisseurs Stanley Kubrick, in dem auf satirische Weise die katastrophalen Folgen der Aufrüstung im Gefolge des so genannten »Gleichgewichts des Schreckens« gezeichnet werden: »Dr. Strangelove, or: How I learnt to stop worrying and love the bomb« von 1963.⁴⁴ Kubrick erzählt darin, wie der den Verstand verlierende Kommandant eines US-Luftwaffenstützpunktes den Weltuntergang entfesselt, indem er auf eigene Faust beschließt, einen atomaren Erstschlag gegen Russland durchzuführen. Bis auf einen Bomber können zwar alle dabei befehligten Streitkräfte rechtzeitig zurückgerufen werden, doch just diesem, von der Außenwelt abgeschnittenen B-52-Flugzeug gelingt es zuletzt, seine Atombomben abzuwerfen und damit das Weltende einzuläuten. Allerdings wurde der Auslösemechanismus einer der Bomben bei einem zuvor erlittenen Treffer durch eine russische Abwehr rakete beschädigt und so setzt sich der das Flugzeug befehligende Major »King« Kong aus Texas selbst auf das Geschoss, um es durch sein Körpergewicht zum Ausklinken zu bringen – der Plan gelingt, der Major kann sich allerdings nicht mehr rechtzeitig von der abgeworfenen Waffe retten und stürzt nun, dabei nach Art eines Rodeoreiters seinen Cowboy-Hut schwenkend, auf der Bombe sitzend ins Ziel (Abb. 14) und entfesselt so den 3. und letzten Weltkrieg. Dieser Kontext, die Rodeo-Geste sowie die texanische Herkunft des Majors brachten Pilbrow und Searle wohl darauf, sie auf George Michael anzuwenden, um zugleich an das bedrohliche Waffenpotential der USA und deren Rolle beim Wettrüsten des 20. Jahrhunderts zu erinnern.



Abb. 14: »Dr. Strangelove, or:
How I learnt to stop worrying
and love the bomb«, Still

Doch das Video zu »Shoot the dog« nimmt nicht nur andere aufs Korn: Erfrischend selbstironisch lässt George Michael sich hier selbst zur Zielscheibe von Spott und Ulk machen, wenn er etwa zum Auftakt des Videos aus der Herrentoilette des Weißen Hauses tritt, den seine Hose auffüllenden »Shuttle cock« (einen Federball) gegen eine die gleiche Funktion erfüllende Socke austauscht und Präsident Bush sowie dessen General mit einem kernigen »Come on, ladies!« zu einem Tanz auffordert, der neben der beliebten »Welle« auch das anzügliche »Body popping« umfasst – die ganze Szene natürlich

eine Anspielung auf seine Verhaftung in der amerikanischen Herrentoilette.⁴⁵ Überhaupt geht das Video mit George Michaels (vor der Verhaftung eher verschwiegenen) Homosexualität recht offensiv um, was sich auch darin zeigt, dass er (damit natürlich das Klischee des tuntigen Schwulen ad absurdum führend) immer wieder in Frauenrollen auftritt. Wenn der Songrefrain zum ersten Mal erklingt, tritt der Popstar nicht nur als Marge Simpson auf, sondern erscheint darüber hinaus auch noch im Gewand zweier schrill aufgemachter Frauen (u.a. als Tina Turner). Und wieder zum Refrain verdreifacht er sich dann auch beim zweiten Mal, wobei nun die unterschiedlichen Stadien seiner Karriere in Form dreier George Michaels vorgeführt werden, die alle in ihrem jeweils typischen Look der Zeit auftreten, miteinander jedoch wenig freundlich und verständig umgehen: So wird der George Michael der Wham!-Ära (perfekt mit blonder Fön-Frisur) von seinem rauen Pendant aus den Zeiten von »Father Figure« und »I want your sex« (1987) beiseite gestoßen, um schließlich selbst in die zweite Reihe verwiesen zu werden, wenn der George Michael der 90er Jahre (z.B. »Fastlove« von 1996) auftritt. Mit dieser, auch die unterschiedlichen Neuanläufe innerhalb der Karriere des Popstars thematisierenden Parade⁴⁶ wird auf humorvolle Weise u.a. auch die nicht nur äußere Wandlung des Popstars vom naiven Teenie-Idol zum gealterten und gereiften Musiker thematisiert (Michaels 1996 erschienenes Album trug dann auch den Titel »Older«) und zugleich jenen Kritikern der Wind aus den Segeln genommen, die George Michael stets mit seiner früheren Politik-Abstinenz⁴⁷ bzw. seinem Engagement für das »Cool Britannia« Tony Blairs konfrontierten,⁴⁸ um seine Kritik an dem englischen Premier als naiv bzw. inkonsequent abzutun.⁴⁹

Beim dritten Erklängen des Refrains hingegen wird schließlich wieder auf seine Homosexualität angespielt, wenn Michaels Kostümierung als texanischer Cowboy (motiviert durch die Herkunft George W. Bushs und Major »King« Kongs, dessen Rodeoritt auf der Rakete sowie Madonnas »Tell me«-Video) sodann sein Erscheinen als Village People auf den Plan ruft, unter deren Augen Bush und Blair (er mit einer Rose im Mund) als Liebespaar in der Wüste tanzen.

Weitere Personen z.T. des öffentlichen Lebens in England (so die Queen und Prince Charles), z.T. aber auch aus dem privaten Umfeld des Stars (wie z.B. eine sich penetrant immer wieder in die Szene drängende Geri Halliwell)⁵⁰ treten als sie selbst auf; in der Passage, in der – passend zum eingespielten Sample aus »Love action« von Human League – Phil Oakey (dem Kopf der Gruppe) die Reverenz erwiesen wird, übernimmt jedoch George Michael wieder dessen Verkörperung, wobei diese (Abb. 15) präzise einem Gruppenfoto der Band (Abb. 16) nachempfunden ist, auf dem Oakey ebenfalls in androgyner Aufmachung – mit Popperfrisur, Schulterpolstern und Stöckelschuhen angetan – erscheint.

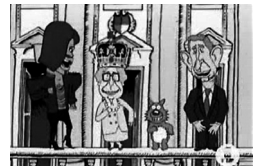


Abb. 15: George Michael:
»Shoot the dog«, Still



Abb. 16: Simon Fowler: Hu-
man League

Der Clip von 2DTV verwebt mithin auf das Spielerischste unterschiedliche, doch durch die Figur George Michaels und die im Song zitierte Musik verbundene Themen: Es wird auf seine Vergangenheit sowohl als Popstar als auch als durch die Verhaftung in die Schlagzeilen geratene Person abgehoben, wobei dies wahrscheinlich auch geschieht, um sein jetziges politisches Engagement als das eines Menschen zu legitimieren, der sich im Laufe der Zeit verändert und entwickelt hat.⁵¹

Die Aneignung des Samples aus Human Leagues »Love action« wird visualisiert, indem George Michael selbst in der Erscheinung Phil Oakeys erscheint und die entsprechende Passage vorträgt.

Zur Artikulation der Antikriegs-Haltung des Clips werden George W. Bush, Tony Blair und Saddam Hussein karikiert und sowohl zu satirischen Filmen wie Kubricks »Dr. Strangelove« als auch zu populäreren Phänomenen wie den ebenfalls gegenüber den USA eine kritische Haltung an den Tag legenden »Simpsons« in Beziehung gesetzt.

Die Themen dieser, nur auf den ersten Blick zusammenhanglosen, tatsächlich jedoch thematisch eng untereinander verwobenen Bilderfolge gewinnt das Video aus den expliziten wie impliziten Aussagen des Textes, dessen Bedeutungsfacetten z.T. gerade erst dadurch erschlossen werden, dass ihr Zusammenhang und Kontext (wie z.B. im Falle des »Bullying«) visuell umgesetzt und damit erst verdeutlicht wird.

Zugleich erweist sich der Clip zu George Michaels »Shoot the dog« als derjenige unter den hier vorgestellten Videos, der am eindeutigsten Position bezieht: Während die entsprechenden Clips zu Anne Clark, Blur und Madonna ihre (in unterschiedlichem Maß ausgeprägte) zeitpolitische Dimension erst aus ihrer chronologischen Nähe zu dem angespielten Ereignis bezogen, bedurfte »Shoot the dog« der Schwerkraft einer solchen Aktualität nicht – ja, im Gegenteil: Der bereits neun Monate vor dem Irak-Krieg produzierte und gesendete Clip arbeitet aggressiv darauf hin, diesen Bezug selbst herzustellen und zugleich eine – freilich ironisch gebrochene und in eher desillusioniertem Gewand daher kommende – Friedensbotschaft zu vermitteln. Denn wenn George Michael als Phil Oakey erscheint und, sich dessen Stimme leihend und den Text mithin nur noch aus der Distanz heraus zitierend, von der Liebe singt, an die er trotz aller menschlicher Schwächen glaubt, sieht man ihn, wie er zwischen zwei hochgerüsteten, tatsächlich aber nur aufgrund ihrer Bewaffnung voneinander unterscheidbaren Armeen hin- und her springt, um ihnen (nach Art der Hippies der 60er Jahre) Blumen in die Gewehrläufe zu stecken: Eine angesichts der Raketen starrenden Streitmächte ohnmächtige und in Hinblick auf ihre Wirkung auch gar nicht mehr ganz ernst gemeinte Geste, die jedoch, wie der ganze Clip mit seiner politischen Satire, immerhin noch den Versuch unternimmt, pointiert auf die Absurdität der Situation hinzuweisen – und damit vielleicht Protest dagegen hervorzurufen...

ANMERKUNGEN

1 | Die Überschrift ist dem von dem Album »Stankonia« stammenden, bereits 2000 veröffentlichten (und mithin scheinbar geradezu prophetischen) Song der Gruppe Outkast entlehnt, dessen Thematik freilich auch nicht explizit den Irak-Krieg behandelt.

2 | Was zu z.T. ganz überraschenden Bekenntnissen führte: So erwiesen sich z.B. die Mitglieder der eigentlich bislang im Gewand einer Punkband auftretenden, amerikanischen Formation Blink-182 als Patrioten, die im Nahen Osten für die dort stationierten Truppen auftraten und Aufnahmen davon in sechs (auf ihrem im November 2003 erschienenen, titellosen Album als Bonus zu findenden) Videos schnitten – vgl. dazu u.a. http://www.mtv.com/news/articles/1480836/11262003/blink_182.jhtml. Zu Blink-182 vgl. hier ferner Kapitel 11.

3 | Zu dem Stück – basierend auf einem aus Karl Jenkins' »Palladio (1. Satz, »Allegretto«) entnommenen Sample – und dem Video vgl. <http://spax.mindspray.de/kriegstagebuch/main.php?>

4 | Konzipiert, gedreht und produziert wurde der etwas über 6 Minuten dauernde Film laut Hackers Angaben innerhalb von vier Wochen im Sommer 2001, wobei die in St. Georgen im Schwarzwald durchgeführten Dreharbeiten selbst nur wenige Tage in Anspruch nahmen. Im Sommer 2002 veröffentlichte Hacker dann im Internet eine überarbeitete Version von »Combatant«, die weitestgehend mit der ersten Fassung identisch ist, an einzelnen Stellen jedoch verbesserte Effekte in Bild und Ton präsentiert. Feuerstake, wie an der den Film beschließenden, ebenfalls überarbeiteten Arena-Szene ersehen werden kann, bediente sich dieser aktualisierten, zweiten Fassung.

5 | Vgl. seine Internet-Präsenz unter dem Namen »hackermovies.com – digital no-budget filmmaking« unter <http://www.hackermovies.com>. Den Film kann man in diversen Versionen unter <http://www.hackermovies.com/10143> sehen.

6 | Vgl. dazu seinen Eintrag im Diskussionsforum zu »Combatant« von »hackermovies.com« unter <http://www.hackermovies.de/29595> (Eintrag am 4.3.2003): »ich [...] habe combatant im web entdeckt und die nutzungsrechte für das rohmateriale beim steffen dafür erworben... [...] als regisseure wurden von unserer produktion der steffen und meine person angegeben, alles andere ist ein fehler. ich habe meine person angegeben, weil ich mich für den neuschmitt und den neuen look verantworte.«

7 | Nicht umsonst konnte »Out of time« im Rahmen eines von der englischen Sendung »Top of the pops« ausgeschrieben und im Sommer 2003 abgehaltenen Wettbewerbs für Nachwuchs-Videoregisseure dann auch bruchlos von Jamie Jones mit einem ganz anderen Clip versehen werden, der (angeregt wohl durch Spike Jonzes' Video zu Daft Punks »Da funk«) zwei mit einem Tierkopf durch London laufende Protagonisten zeigt – vgl. dazu <http://www.bbc.co.uk/talent/videodirector/videos/jones.shtml>. Zu dem »Da Funk«-Clip vgl. hier Kapitel 8.

8 | Tatsächlich sagt der Regisseur des Clips, John Hardwick (Abb. 4), zu dessen Entstehungsgeschichte: »The idea to cut doc footage into video came when I watched the correspondent film »Warship«. [...] It occurred to me that some of the personnel revealed in that film communicated a fragility that I felt was echoed in the song. [...] Like the song the video is a tender piece of work about distance and loss. It aims to distil the song's beauty into a new and unexpected place.« Vgl. diese Zitate bei <http://www.blurtalk.com/default.asp?sectionid=5&pageid=Out%20of%20Time>.

9 | Im Videoclip wird die Entfremdung der Frau von ihrem Partner durch vier aufeinander folgende Untertitel angedeutet, die während des Gitarrensolos eingeblendet werden: »Two days after I get home he leaves«, »It's just too hard«, »I used to love him«, »But you can't love someone you don't know anymore«.

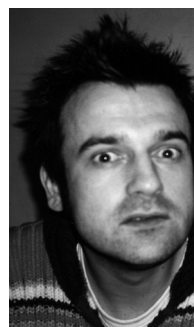


Abb. 4: John Hardwick

10 | Vgl. dazu <http://w3.tvi.cc.nm.us/~florinn/videodes.htm>. Das bei Göteborg gedrehte Video erzählt keine kohärente Geschichte, sondern gruppiert locker um zwei Piloten (dargestellt von den männlichen Bandmitgliedern) kreisende Szenen zueinander, unter denen sich jedoch eine Sequenz mit einer Instruktorin deutlich an »Top Gun« orientiert.

11 | Vgl. dazu <http://www.clipland.net/Summary/701003037/>. Im Unterschied zu »Travel to Romantis« deutet der No-Angels-Clip fast so etwas wie eine Handlung an, traten die fünf Gruppenmitglieder darin doch als Heldinnen auf, die sich tagsüber als Pilotinnen und Instruktorinnen Respekt verschaffen, abends aber als attraktive Sängerinnen im Casino auftreten.

12 | Das Video wurde schnell ersetzt durch eine mit der Musik hinterlegte Folge von Bildern, die während eines Live-Auftritts bei Viva aufgenommen worden waren; vgl. dazu <http://www.clipland.net/Summary/701007284/>. Das Originalvideo ist jedoch weiterhin unter <http://de.music.yahoo.com/musicvideos/lists/byalpha.asp?l=N&p=8> zu sehen. Ein unkriegsrisches Video, das nach dem 11. September 2001 dennoch zurückgezogen werden musste, stellt z.B. Keir McFarlanes herausgekommener Clip zu »Analyze« von den Cranberries dar – das Video war erst Anfang September veröffentlicht worden und zeigte Flugzeuge, die immer wieder gefährlich nahe an Wolkenkratzen vorbei flogen.

13 | In der Folge »New Kids on the Bleach« der 12. Season der »Simpsons« (CABF12), die am 25.2.2001 in Amerika erstausgestrahlt wurde, finden sich solche Videos übrigens veralbert: Bart und seine Freunde werden zu der Boyband »Party Posse« gecastet und in einem (angeblich von Ang Lee inszenierten) Clip gezeigt, wie sie singend Düsenjäger steuern (Abb. 6) und zu den Worten »There's trouble in a far off nation/Time to get in love formation/Your love is more deadly than Saddam/That's why I gotta drop da bomb!« Bomben auf den Irak abwerfen, durch die sich die Szenerie mit schleiertragenden Bikini-Mädchen bevölkert. Im weiteren Verlauf der Handlung entlarvt Lisa sodann eine in dem Video (u.a. per »Subliminal Images« à la »Fight Club« – vgl. Kapitel 8) versteckte, unterschwellige Botschaft, die für den Eintritt in die Navy wirbt. In Deutschland wurde die eigentlich für Januar 2002 vorgesehene Folge mit einigen Wochen Verspätung gezeigt, da in ihr ferner ein wahnsinniger Leutnant einen Flugzeugträger nach New York entführt und die in einem Hochhaus residierende MAD-Reaktion beschießt, worauf das Gebäude in sich zusammenstürzt: Wie schon die Folge »The City Of New York versus Homer Simpson« (4F22 – in Amerika am 21.9.1997 erstausgestrahlt) mit ihrer um das World Trade Center kreisenden Handlung, empfand man solche Verweise auf die späteren Ereignisse am 11. September 2001 als zu problematisch und strahlte sie (auch in Amerika) zunächst einmal nicht mehr aus. Zu der Folge vgl. McCann (2002), S. 90f.

14 | Vgl. <http://www.blurtalk.com/default.asp?sectionid=5&pageid=Out%20of%20Time>.

15 | Zu Banksy und seinen gegen Krieg, soziale Barrieren und Vorurteile gerichtete Graffiti vgl. <http://www.banksy.co.uk/>. Das Motiv der mit einem (Schutz wie zugleich Isolation und Anonymität bedeutenden) Taucherhelm bekleideten Menschen hatte er u.a. zuvor schon in einer Darstellung verwendet (Abb. 8), in dem ein in Schwarzweiß gesprühtes Kind einen kleinen gelben Vogel auf der Hand hält – die Beischrift der Darstellung lässt sich sowohl dem mit weit geöffneten Schnabel gezeigten Vogel als auch dem Kind zuschreiben, womit auf die gestörte Kommunikation zwischen dem Vogel und dem in seinem Helm nach außen abgeschirmten Menschen abgehoben wird. Banksys Vorlage zu dem Album-Cover wurde im Herbst 2006 zu einem Rekordpreise von 62.400 Pfund Sterling versteigert.

16 | Dies zugleich der Tag, an dem der Clip bei VIVA Premiere hatte.

17 | Vgl. dazu <http://www.madonna.com> unter »news«, »news archives«, »2003 news«, »March« <Monday, March 31 2003: MADONNA PULLS NEW AMERICAN LIFE VIDEO« sowie <http://launch.yahoo.com/read/news.asp?contentID=212882>.



Abb. 6: The Simpsons: »New Kids on the Bleach«, Still

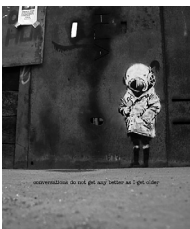


Abb. 8: Banksy:
»Conversations do not
get any better as I get
older«

18 | Ebd.

19 | Dies das amerikanische Veröffentlichungsdatum; in Europa erschien die Single erst am 14.4., womit sich die Erscheinungsdaten von Single und Album sogar noch stärker annäherten.

20 | Dies das amerikanische Veröffentlichungsdatum; in Europa kam das Album bereits einen Tag zuvor heraus.

21 | Von der Fan-Site http://www.mad-eyes.net/news/2003/03_03b.htm wird dies mit einem sozusagen verfrühten Einstieg der Single in die Charts begründet, da sie u.a. einen Tag früher als angekündigt ausgeliefert wurde und so in eine Chartzählung geriet, für die sie eigentlich zu kurz gelaufen war.

22 | Vgl. dazu <http://www.visualart.se/>.

23 | Zu seinen Arbeiten vgl. hier in Kapitel 4, Anm. 21; er hatte zuvor mit Madonna für die Videos zu »Ray of light« (1998) und »Music« (2000) zusammengearbeitet. Bereits im Februar 2003 zirkulierte das von Madonnas PR-Abteilung offenbar nicht dementierte oder korrigierte Gerücht, die Künstlerin wolle mit ihrem Video eine »maximum controversy« auslösen – vgl. dazu <http://www.drudgereport.com/mad.htm>.

24 | Madonna zitiert dabei den 1995 von Jean-Baptiste Mondino gedrehten Clip zu ihrem Song »Human nature«. Führen dort jedoch in schwarze Lackkleidung gehüllte schöne Männer und Frauen in den engen Boxen eines klinisch weißen, regalartigen Wandsystems streng aufeinander abgestimmte Posen vor, so laufen die korrespondierenden Szenen aus »American Life« einer solchen Ästhetisierung zuwider: Nun sind es z.T. übergewichtige Frauen, die u.a. in schlecht sitzender Unterwäsche vorgeführt werden, wie sie im Inneren abgenutzter Toilettenkabinen Amok zu laufen scheinen. Zu dem Mondino-Video vgl. auch hier Kapitel 9.

25 | In einem Interview sagt Madonna diesbezüglich: »The girls I used are big, real, voluptuous girls, and they're beautiful [...]. I wanted to explore that taboo as well, because you don't know people that have fat rolls as attractive. You just don't see that, and that was important to me. There are people going, ›Will you love me more if I'm thin? Should I remodel myself for your approval?‹.« Zu dem Interview vgl. <http://www.mtv.com/news/articles/1470844/03282003/madonna.jhtml>.

26 | Vgl. dazu das Zitat desselben Interviews: »We chose the setting of a fashion show because that's the epitome of superficiality. They're not trying to be anything except ›Let's celebrate the surface.‹«

27 | Vgl. dazu z.B. Grigat (1995), S. 55.

28 | Vgl. <http://www.mtv.com/news/articles/1470844/03282003/madonna.jhtml>. In einem zuvor gegebenen Interview hatte Madonna dies noch – weniger auf die Person Bushs zugeschnitten – allgemeiner dahingehend formuliert, dass die Szene »my wish to find an alternative to violence to war and destruction« darstelle: »My kind of wish for peace and my desire to sort of turn a weapon of destruction, which is a grenade, into something that is completely innocuous.« Vgl. dazu <http://www.madonnalicious.com/archive/march2003.html>.

29 | Das Cover selbst versucht sich an einer Neuinterpretation des berühmten, in Rot, Weiß und Schwarz gehaltenen Konterfeis Che Guevaras, das auf eine Fotografie von Alberto Diaz zurückgeht. Bereits 1992 hatte die Gruppe Rage Against the Machine den Revolutionär selbst auf das Cover ihrer CD-Veröffentlichung »Bombtrack« gesetzt.

30 | In dem Booklet des Albums werden in diesem Kontext entstandene Fotos dazu verwendet, um den Schriftzug »Madonna«/»American Life« zu bilden. Zu den Fotos vgl. <http://madonna.com>, unter »media«, dann »image gallery«, schließlich »set 18«. Das dort ganz oben links gezeigte Bild (Abb. 11) war zuvor in anderer Gestalt (Abb. 10) veröffentlicht worden und ist in dieser ursprünglichen Version noch unter

http://www.madonna-online.ch/m-online/galleries/2003/2003-q-mag/sites/03-q-mag_006.htm zu sehen: Madonna hielt demzufolge ursprünglich (Abb. 10) eine für die spätere Fassung (Abb. 11)



Abb. 10: Craig McDean: Madonna

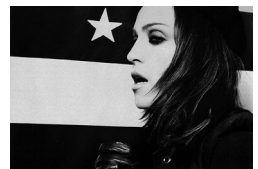


Abb. 11: Craig McDean: Madonna

wegretouchierte Pistole an ihre Wange. Noch einfacher wurde bei dem Bild in der zweiten Reihe, z. v. re. verfahren, auf dem sich Madonna an eine Abbildungen langer Messer zeigende Wand zu pressen scheint (so verwendet auch im April 2003 als Coverfoto für das englische Q-Magazine: Überschrift »Madonna attacks!«). Wie ein Vergleich mit dem unter

http://www.madonna-online.ch/m-online/galleries/2003/2003-q-mag/sites/03-q-mag_004.htm noch immer in seiner Originalgestalt zu sehenden Bild zeigt, wurde die Aufnahme schlichtweg gedreht, um diesen Eindruck zu erwecken – ursprünglich lag Madonna wie mit einer auf den Rücken gefesselten Hand scheinbar hilflos am Boden. Dass die Fläche mit den Messern tatsächlich den Boden bildet, kann auch anhand einer weiteren Aufnahme aus dieser Serie ersehen werden: http://www.madonna-online.ch/m-online/galleries/2003/2003-q-mag/sites/03-q-mag_015.htm. Bezeichnenderweise veröffentlichte der amerikanische Fotograf Steven Meisel im September 2007 in der »Vogue Italiana« eine Fotostrecke mit dem Titel »Make Love, not War«, in der männliche und weibliche GIs gemeinsam mit Models in Wüstencamp-Szenen Mode präsentieren. Meisel war der Fotograf von Madonnas 1992 veröffentlichtem Skandalbuch »Sex«.

31 | Vgl. dazu das Interview unter

<http://www.mtv.com/news/articles/1470844/03282003/madonna.jhtml>. Bereits im Februar 2003, also noch lange vor der Veröffentlichung des Videos, zirkulierte das Gerücht, darin seien »Limbless men and women [...] with bloody babies« zu sehen – vgl. dazu

<http://www.drudgereport.com/mad.htm>. Noch ein Jahr später wurden Begriffe wie »verletzte Kinder und Handgranaten, die in die Zuschauermenge einer Modenschau fliegen« zur Charakterisierung des Videos verwendet – vgl. dazu

http://www.max.msn.de/musik/specials/madonna/1282468_American+Wife_728128_1.html.

32 | Vgl. <http://www.mtv.com/news/articles/1470844/03282003/madonna.jhtml>: »It turned into a [short] film. [...] The original version was like 10 minutes long. We had lots of stops in the music and lots of car chases and conversations with people, and it kept going on in the end. And we realized we were getting a little carried away. So we had to edit it for time.«

33 | Ebd. Noch in der zuletzt gespielten Version wies der Clip eine gepixelte Stelle auf: Unmittelbar nachdem der Motor des Mini-Coopers gestartet wurde, fährt auf den beiden, das Konterfei Madonnas flankierenden Leinwänden hinter dem Laufsteg je eine Feuersäule hoch, vor der sich etwas oder jemand zu befinden scheint.

34 | Vgl. dazu <http://www.mtv.com/news/articles/1470876/20030331/madonna.jhtml?headlines=true>.

35 | »Like a prayer« (Regie: Mary Lambert) wurde u.a. von der katholischen Kirche scharf kritisiert und kostete Madonna ihren Werbevertrag mit Pepsi; »Justify my love« (Jean-Baptiste Mondino) wurde von MTV wegen der darin enthaltenen erotischen Szenen als nicht sendbar eingestuft; »Human nature« (Jean-Baptiste Mondino) sorgte mit seinen Sadomasochismus und Gummifetisch vorführenden Bildern für Aufsehen; »What it feels like for a girl« (Guy Richie) war wegen der darin gezeigten Szenen willkürlich herbeigeführter Selbstmord-Autounfälle umstritten.

36 | Der unkritischen Lesart dieses Ersatz-Clips durch Rauscher/Gassmann (2004), S. 227 vermögen wir – gerade angesichts der ursprünglichen Fassung des Videos – nicht zu folgen; sie sehen in der Flaggen-Version »den Pluralismus des Melting Pot« symbolisiert, und ihnen zufolge verteidigt Madonna so durch »die Betonung der kosmopolitischen Elemente Amerikas [...] den amerikanischen Traum gegen dessen Vereinnahmung durch die martialischen Gesten und die einseitigen Ideologien der Neokonservativen. Madonna attackiert die Bush-Regierung effektiv, ohne sich dabei auf einen gerade in Europa wieder zunehmend populären dumpfen Anti-Amerikanismus einzulassen.«

37 | Zu ihnen vgl. <http://www.2dtv.co.uk/pages/team.htm>

38 | Text des Samples aus »Love action« von Human League.

39 | Nur auf seiner Website <http://www.georgemichael.com/> zeigt George Michael – gleichsam in Fortsetzung zu »Shoot the dog« – ein »Howdy poodle« bzw. »Read my lips« betiteltes Video, das Dokumentaraufnahmen der beiden Politiker geschickt zu einem Duett zu Text und Musik von »Endless love« (Lionel Richie/Diana Ross) schneidet, wobei Bush – wie in »Shoot the dog« auch – die Rolle des Mannes, Tony Blair diejenige der Frau zufällt.

40 | Vgl. dazu z.B.

<http://www.rottentomatoes.com/m/SergeantBilkoV1-1080291/preview.php>. Mit dem von Jonathan Lynn gedrehten Kinofilm »Sergeant Bilko« erlebte die Figur des tollpatschigen Soldaten 1996 in der Gestalt Steve Martins eine Auferstehung. Vgl. dazu auch Maltin (2003), S. 1237.

41 | Am 25. Februar 2003 trat George Michael in der BBC-Sendung »Hard talk« als der von dem Journalisten Tim Sebastian eingeladene und konfrontierte Diskussionspartner auf – das hier zitierte Transkript dieser Sendung kann unter <http://news.bbc.co.uk/1/hi/programmes/hardtalk/2808095.stm> eingesehen werden.

»T(im) S(ebastian): There has been a properly considered reaction, consultation around the world, hasn't there?

G(eorge) M(ichael): Has there?

TS: Hasn't there?

GM: I don't see any consultation.

TS: American politicians?

GM: I see a lot of bullying – «.

Eben dies warf George Michael dann auch Tony Blair vor, von dem er im weiteren Verlauf des Gesprächs sagt:

»TS: You'd still vote for him?

GM: No. I wouldn't vote for him. I would never vote for him again. Never vote for him again. Because he's gone beyond the bluff; he's now bullying the UN on behalf of Mr. Bush.

TS: Bullying? Persuading, he would say.

GM: What, letting – well, I'd say bullying. You have to be – you cannot ignore statements like, the UN needs to prove its relevance. You cannot ignore the fact that America could sit there and say, you either agree with us or you're irrelevant.«

42 | Einen solchen Goldfisch gibt es in der Cartoonserie Matt Groenings nicht; dafür wurde auch auf die Adaption von Lisa und Maggie Simpson verzichtet, die erst gar nicht zu sehen sind. Bereits der 1998 von Vaughan Arnell zu George Michaels »Outside« gedrehte Clip (vgl. hier Kapitel 4) hatte eine Idee aus einer »Simpsons«-Folge aufgegriffen: In der im Februar 1997 in Amerika erstmals ausgestrahlten Episode »Homer's phobia« (4F11) führt Homer seinen Sohn Bart durch ein Stahlwerk, um ihn durch den Anblick »echter« Männer von seiner vermeintlichen Homosexualität zu kurieren, doch die Fabrik erweist sich als fest in schwuler Hand, und zu Feierabend verwandelt sich die komplette Produktionsanlage im Handumdrehen – auf gleiche Weise wie später die Toilette aus George Michaels Video – in eine Diskothek.

43 | Vgl. z.B. den Artikel »No More »Lone Cowboy« Diplomacy« unter <http://www.cbsnews.com/stories/2002/12/20/opinion/diplomatic/main533828.shtml>.

44 | Der Film geht auf den Roman »Red alert« von Peter George zurück.

45 | Vgl. dazu Kapitel 4.

46 | Vgl. George Michaels Aussage in dem oben zitierten Interview: »I've been supposedly over four times now. I broke up Wham so it was over. And then I took on Sony and took two and a half years out of my career over principle, by the way, which was a useless principle because now nobody wants to pay artists, let alone the record companies. I then was over – and so I was over because of that because it was two, three years out of my career. Then I was over because I got arrested. And now apparently I'm over because I took on politics. And I'm not in any trouble.« Eben einen solchen Karrierebruch und Imagewechsel inszenierte David Fincher 1990 mit seinem Clip zu George Michaels »Freedom '90«, wenn er dort – inmitten der Auftritte der Super-Models Naomi Campbell, Cindy Crawford, Linda Evangelista, Tatjana Patitz und Christy Turlington – eine in Flammen aufgehende Lederjacke sowie eine explodierende Juke-Box zeigt, »to symbolise the destruction of Michael's old pop persona and the birth of the new one«, so Swallow (2003), S. 23. Di Marino (2001), S. 42 weist zusätzlich darauf hin, dass es sich bei dem dort in Flammen aufgehenden Kleidungsstück um eben jene Jacke handelt, die Michael im 1987 von Andy Morahan zu »Faith« gedrehten Clip trägt. Bzgl. der Clips zu »Freedom '90« und »Faith« vgl. hier auch Kapitel 11.

47 | Vgl. das oben zitierte Interview mit dem Dialog:

»TS: But you never protested at the height of your fame, did you?

GM: Well, of I didn't. I was 19, 20, 21. What were you doing when you were – ?

TS: A lot of people at 19, 20 and 21 were on the streets marching, weren't they? Against Vietnam, for instance.

GM: Yes, I know, but I was too young for that. This is my time.

TS: There have been other wars since, haven't there?

GM: This is my time [...].«

48 | Vgl. ebd.:

»TS: Then. The Cool Britannia?

GM: I've never believed in Cool Britannia. No, you're not talking to Noel Gallagher or somebody from the Brit Pop age. You're talking to somebody who started 21 years ago. Cool Britannia is a load of bollocks to me. You know.

TS: You said, I'm still a believer in Tony Blair. I've found him to be a charming and decent man. At what point would you lose faith?

GM: Well, if I'm really honest, I've lost faith in the last five days.«

49 | So eröffnete Tim Sebastian das oben zitierte Interview auch mit der Frage »TS: Why Iraq? 'Cos it's fashionable?«

50 | George Michael ist mit Geri Halliwell befreundet – so lebte sie z.B. 2000 in seinem Haus in Los Angeles, und als im Mai 2001 ihr zweites Album »Scream if you wanna go faster« erschien, kursierten zuvor auch Gerüchte über ein angeblich darauf enthaltenes Duett bei dem Titel »Over the moon«, das dann aber tatsächlich nicht verwirklicht wurde.

51 | Vgl. z.B. George Michaels eigene Äußerung in dem oben zitierten Interview über seine eigene, unpolitische Vergangenheit als Entertainer: »[...] in all honesty, I was kind of first out of the trenches in terms of entertainers that were going to get behind something which would divide [...].«