

CHROMATISCHE IDENTITÄT UND MAINSTREAM DER SUBKULTUREN. EINE AUDIOVISUELLE ANNÄHERUNG AN DAS STILPHÄNOMEN MADONNA AM BEISPIEL DES SONGS »MUSIC«

Heinz Geuen und Michael Rappe

»Lass es glitzern, lass es knallen, sei ein bunter Hund, wenn dir danach ist, die Welt wird früh genug in Schutt und Asche versinken – Dekadenz auf lustig für den Sofortgebrauch«, charakterisiert Thomas Gross (2000: 49) Madonnas Produktion *Music* in seiner Rezension in der *Zeit*. Die These, »Madonna verstehen« sei zu einem Intellektuellensport geworden – und komplementär dazu »Madonna sehen« zu einem Volksvergnügen –, die Gross in seinem umfangreichen Text mit wohligem Unbehagen auf der ersten Seite des *Zeit*-Feuilletons ausbreitet, verweist nicht nur auf die verschobene Werthaltung eines vom Popdiskurs der *taz* zum Feuilleton der *Zeit* umgestiegenen Meinungsführers in Sachen Populärer Musik. Die gewählte Formel zeigt zugleich, wie wichtig der Kampf um den authentischen, »echten« Popdiskurs genommen wird. So klar es ist, dass man sich mit Björk oder Daft Punk auf der Seite der Distinktionsgewinnler des Kunst-Pop befindet, so wichtig erscheint es zugleich, akribisch die Spreu vom Weizen zu trennen und das Mainstream-Phänomen Madonna daher möglichst einhellig als cleveres Superphänomen popökonomischer Strategie zu entlarven.

Dass die Grenzen kultureller Legitimität im Sinne dessen, was von wem auch immer als Kultur akzeptiert und estimiert wird, fließende sind, ist mehr als eine Binsenweisheit im Vernissage-Smalltalk. Gabriele Klein hat deutlich gemacht, dass die klassische Feld- und Habitustheorie Pierre Bourdieus im Falle von Crossover-Phänomenen der Popkultur in eine Sackgasse führt, da kulturelle Habitualisierung im Feld von Kunst und Pop zunehmend nicht auf mimetische Identifikation mit dem einen oder anderen Feld gerichtet ist, sondern aktive Neu-Konstruktion, die Schaffung neuer Wirklichkeiten bedeuten kann. Im Scharmützel zwischen Kunst und Pop geht es daher nicht nur um den Kampf um kulturelle Legitimität, sondern, so Gabriele

Klein, zunehmend um den Bruch mit den vertrauten Kontexten, denn »im performativen Akt wird ein neues Territorium zwischen der dualistischen Struktur von Hoch- und Massenkultur geschaffen, das auch andere Rezeptionsweisen provoziert und Geschmacksbildungen produziert« (Klein 2001: 63). Die *Dangerous Crossroads* von transkulturellen Identifikationsprozessen hat George Lipsitz (1999: 66ff.) bereits Mitte der 1990er-Jahre beschrieben und dabei unter Bezug auf die globale Interkulturalität des HipHop-Phänomens auf die stets gegenwärtige Ambivalenz von universeller Identifikationsmöglichkeit einerseits und kultureller Kolonialisierung andererseits hingewiesen. Diasporischer Dialog oder Kontrolle durch Aneignung, polyphones kulturelles Sampling oder nivellierende Assimilation: diese Frage ist wie so häufig in Sachen Pop nicht ausschließlich auf der Materialebene zu klären, sondern im Kontext der ökonomischen, politischen und sozialen Konstellationen ihres Gebrauchs. Pop-Kultur als »Ordnung des Heterogenen in einer hybriden, heterotopischen, polykontextuellen Welt« (Bronfen/Marius 1997: 29) zu interpretieren, heißt daher unserer Auffassung nach, musikalische, sprachliche und visuelle Zeichensysteme so präzise wie möglich zu beschreiben, um potenzielle, nicht selten ambivalente Bedeutungskontexte entschlüsseln zu können.

Vor diesem Hintergrund widmen wir uns in dem vorliegenden Beitrag in einem zugleich narrativen als auch interpretierenden Verfahren verschiedenen Zeichen- und Bedeutungsebenen in Madonnas Video »Music« (2000). Besondere Aufmerksamkeit erfährt dabei der Aspekt der mimetischen Aneignung von subkulturellen Stilen – ein stilistisches Charakteristikum, das sich durch das gesamte künstlerische Schaffen Madonnas zieht.

[0'00"] Das Intro: Eine Stretchlimousine. Wir sehen einen O.G., einen so genannten »original gangster«, am Steuer des Wagens, während wir im Hintergrund ganz leise eine Salsapianofigur und entferntes Autohupen hören. Zusammen mit der Umgebung – sie weist sich ihrem Äußeren nach als New York aus – assoziiert man schnell einen multikulturellen Stadtteil, in dem die spanischsprachige Bevölkerung inzwischen überwiegt, auf jeden Fall aber eine etwas roughere Gegend: Ghetto, Streetlife – aufregend und gefährlich. Über diese leise Musik singt der Chauffeur im Patois-Idiom Jamaikas »Me ridin' da punani, Me fellin' da punani« (Punani = weibliches Geschlechtsteil), als an sein Fenster eine mit Brillanten besteckte Hand klopf. Das Fenster geht herunter, wir sehen Madonna, goldschimmernd, einen weißen Stetson in der klassischen Cowboyform Belton-Lite-Felt tragend. Es entspinnt sich ein kleiner Dialog:

[0'20"] Chauffeur: »Is you Madonna?«

Madonna: »You're my driver?«

Chauffeur: »Is you Madonna? Your balloons look less big that they doin' on telly. Booyakash, still definitely would!«

Madonna: »You wish!«

Chauffeur: »Adore, actually!«

[»Bist du Madonna?« – »Bist du mein Fahrer?« – »Bist du Madonna? Deine Möpfe sind viel kleiner, als sie im Fernsehen aussehen! Booyakash, auf jeden Fall!« – »Denkst du wohl!« – »Ich find dich Klasse!«]

»Booyakasha« ist eine Wortkreation, die ihren Ursprung in dem Wort »Boo-ya« bzw. »Booyaka« hat, einer lautmalerische Nachahmung eines Pistolenschusses, das durch jamaikanische Dancehallkünstler wie Ninjaman oder die US-amerikanisch-samoanische Band Boo-Ya T.R.I.B.E. Anfang der 1990er bekannt wurde.

[0'21"] Madonna gibt ihm eine CD. Er wirft sie ein, der Song »Music« beginnt. Der Chauffeur steigt aus. Beim Aussteigen sehen wir seine Montur. Auf dem Kopf trägt er ein Wave Cap, die zu der Zeit »angesagteste« Kopfbedeckung in der Version der Streetwear-Marke Tommy Gear: Ein mit dem Schriftzug der Firma abgenähtes Stück Nylon. Noch vor zwei Jahren war dies die aus einer schwarzen Strumpfhose selbst gemachte Kopfbekleidung eines straiten Gangster-Ghettobewohners. Sie diente als Signal, allzeit bereit zu sein, die Strumpfhose herunter zu ziehen und damit inkognito einen Raubüberfall oder ein Drive-By-Shooting zu erledigen (Krekow/Steiner/Taupitz 1999: 111). Kein Jahr später ist die Wave Cap Accessoire der globalisierten Casual-, Street- und Sportswear-Industrie. Weitere stilsichere 2000er Modezeichen sind eine schwarze Sportbrille mit gelben Gläsern und ein modisch geschnittener Bart. Der Fahrer ist zudem mit einem rotglänzenden Trainingsanzug aus Lackleder oder vielleicht Gummi bekleidet. Der Trainingsanzug ähnelt seinem Schnitt nach den Trainingsanzügen, die oftmals von Breakdancern getragen werden. Auf dem Rücken steht »R.I.P. [rest in peace] 2Pac« – eine Hommage an den vor sechs Jahren bei einem Drive-By-Shooting gestorbenen Westcoast Rapper Tupac Shakur, einem der Archetypen des Gangster HipHop. Auf der Brust steht sein Name: Ali G. Und auf den Armen (falls man die gesamten Style-Repräsentanzen nicht verstanden haben sollte): Ghetto Pimp.

[0'42"] Ali G. hält Madonna und zwei weiteren Damen die Tür auf, steigt selbst ein und das Cruisen kann beginnen. Per Split Screen-Verfahren verändert sich im Rhythmus der Musik die Kameraeinstellung, wir gelangen in das Innere des Wagens. Im weiteren Verlauf des Films dient im Übrigen diese Technik, bei der »mehrere Bilder in der optischen Bank gleichzeitig nebeneinander auf einen Filmstreifen kopiert werden« (Monaco 1980: 399) – auch in Form von größer werdenden Blasen, Sternchen oder Sektgläsern – zur Trennung von Erzählsträn-

gen oder zu Perspektivwechseln. Gleichzeitig ist das Screen Splitting, sind die eingeblendeten Worte »Dance«, »Rebel«, »Together«, »Music«, »Boogie Woogie« oder »Acid Rock« aus dem Text des Liedes in ihrer Flowerpower-, Hippie- oder Las Vegas-Showbühnen-Typografie eine Reminiszenz an die Ästhetik der 1960er und 1970er-Jahre, repräsentiert in Filmen wie *Thomas Crown ist nicht zu fassen* (1968) oder in Blaxploitationfilmen wie *Shaft* (1971).

In der Bilderwelt von »Music« ›leiht‹ sich Madonna den Ghetto-Fabulous-Style, einen afroamerikanischen Stil, der bis zur Selbstkarikatur das Fantasma von Macht und Luxus repräsentiert: Männer, die sich wie Zuhälter gebärden und sich bildhaft in der Tradition der so genannten Sugar Daddys befinden. Diese Tradition reicht von den Lindy Hop tanzenden Homeboys der 1950er-Jahre über die Brothers and Pimps der Blaxploitation-Ära bis hin zu den Real Underdogs und Players der heutigen Tage. Dazu gehört auch die klischeehafte Inszenierung von Frauen als übersexualisierte, animalische und stets verfügbare Wesen. Medial geprägt wurde dieser Style durch die Eastcoast-Rapper Puff Daddy und Lil' Kim sowie R'n'B-Sängerin Mary J. Blige: Goldringe an jedem Finger, mehrere Goldketten, davon eine mit dem Schriftzug »money«, goldene Armbänder, Stetson-Hut, bodenlanger Pelz, Designerkleidung und Goldeinlagen in den Zähnen (Taraborelli 2001: 416ff.). Mit dem Ghetto-Fabulous-Style befinden wir uns aber längst in dem Kreislauf des von Ben Sidran (1985: 30) beschriebenen Doubletalks, geht es hier doch offensichtlich auch um die kreative Aneignung unterdrückender Stigmata und um deren ambivalente Benutzung als parodisierende Waffe des Widerstands (de Certeau 1988: 14ff.). Zugleich vermittelt sich aber auch eine regressive Ebene, die im Wunsch nach Assimilation, nach Teilhabe am Feld des Erfolgs Ausdruck findet. Diese ambivalente Struktur afro-amerikanischer Kultur hat eine lange Tradition. Man denke an die Minstrel-Shows, in denen »die Schwarzen eine weitere Farbschicht auflegten und ihre Gesänge und Tänze zurückeroberten und dabei sogar die der Weißen umformten oder übersetzten« (Deleuze/Guattari 1997: 190). Auch die Selbstinszenierung vieler schwarzer Komiker wie Eddie Murphy oder Arsenio Hall als signifying monkeys seien als Beispiele genannt. Besitzen solche Inszenierungen nun subkulturelles Potenzial der Veränderung oder stärken diese zwiespältigen Formen subversiver Kritik letztlich das System, das sie kritisieren, wie es Spike Lee in seinem Minstrel Show-Film *It's Showtime* aus dem Jahre 2000 formuliert?

[0'55"] Cruising Part I: Die Fahrt durch eine zunächst menschenleere urbane Szenerie beginnt. Madonna und ihre Begleiterinnen, explizit keine Schauspielerinnen, sondern Debi Mazar und Nicki Harris – zwei

langjährige Freundinnen, mit denen sie in der Tat in ihren frühen Jahren in New York genauso um die Häuser zog, wie sie es hier nachspielt – stimmen sich auf eine lange Party-Nacht ein. Während die überdimensional lange goldene Stretchlimousine mit einer Raubkatze als Kühlerfigur durch die noch leeren Straßen Downtowns gleitet, fließt im Wagen der Sekt in Strömen.

- [1'52"] Clubbing Part I: Wir befinden uns in einem Klub. In einer tanzenden Menge vergnügen sich Madonna und Gefolgschaft. Es wird getanzt, Madonna flirtet mit einer Tänzerin. Im Gegenschnitt sehen wir Ali G., diesmal im gelben Outfit mit der Rückennummer 69 und den üblichen Ghetto-Pimp-Applikationen an den Ärmeln als mit Schallplatten hantierenden DJ. Ein weiterer Ali G. versucht sich im Breakdance und vollführt stümperhaft Spins und Moves.
- [2'13"] Dazwischen sehen wir DJ Ali G. in authentischen Ghettoposen: Unter anderem streckt er beide Arme in Richtung Kamera und formt mit seinen Händen jeweils ein »W«: Zeigefinger und kleiner Finger sind gespreizt, während der Mittel- und der Ringfinger gerade übereinander gelegt sind: »W« – das Zeichen für Westside. Ein ursprüngliches Erkennungszeichen von Gangs aus Los Angeles, heute zur globalisierten HipHop-Geste standardisiert: »Westside, Baby!« Das bedeutet soviel wie: »Ich bin down mit dir, ich bin real, dope und nicht whack, ich bin authentisch, ich bin HipHop und zwar strictly!«

Madonna nimmt den in seiner Ambivalenz ohnehin schon parodierenden Ghetto-Fabulous-Style aus dem Repräsentationskontext der HipHop-Community und treibt die Parodie in zweifacher Hinsicht weiter: Zunächst ironisiert sie die glamouröse Potenzprahlerei durch die Person von Ali G., dem Alter-ego des britischen Comedy-Stars Sasha Baron Cohen, der wiederum in seinen populären Fernseh-Sketchen genau jenen Typus von Jugendlichen persifliert, der auf Englands Straßen US-amerikanischer HipHop-Kultur nacheifert. Ähnlich wie bei den deutschen Comedy-Duos Mundstuhl bzw. Erkan & Stefan geht es um Proll-Comedy, um politische Unkorrektheit. Das funktioniert in beide Richtungen: als subversive Kritik an den Distinktionstrategien der feinen Unterschiede und als das Lachen einer Mehrheit über die Defizite einer Minderheit, wobei sich hier der Kreis zur amerikanischen Minstrel Show schließt. Die zweite Wirkungsebene von Madonnas Videoinszenierung ist die Transformation des zutiefst homophoben Ghetto-Fabulous-Style in eine Crossgender-Situation: Der *Dragking* als ›Frau-zu-Mann‹-Transvestit wird zur *Dragqueen* umgewandelt, erkennbar allein schon an dem Wortspiel *Muff Daddy/Puff Daddy*, das am Ende der Videostory auf dem Nummernschild der Limousine eingeblendet wird. Muff Daddy heißt wörtlich übersetzt soviel wie »Mösen-Vater« und ist eine unschönere Variation des aus den

1920er-Jahren stammenden Begriffs »Kesser Vater« bzw. des aus dem Englischen entlehnten Begriffs »butch«, einer lesbischen Frau, die sich maskulin benimmt und kleidet. Gleichzeitig stellt das Sprachspiel eine Verballhornung des Namens *Puff Daddy* dar: *Puff Daddy* (alias Sean Combs alias P. Diddy) ist Besitzer von Bad Boy Records und mit seinen Künstlerinnen und Künstlern wie den R'n'B-Sängerinnen Faith Evans und Mary J. Blige sowie den Rappern Notorious B.I.G. und Mase einer der Hauptrepräsentanten des R'n'B-Ghetto-Fabulous-Stils. Dabei wirkt – wie bei allen Inszenierungen Madonnas – das Flirrende der Crossgender-Situation vordergründig als Provokation: Lesbisches Begehren, die Übernahme männlichen Sexualitätsverhaltens in Form des »Kessen Vaters« bzw. der »butch« bei einem gleichzeitig sehr femininen Äußeren. Man könnte auch sagen: Madonna spielt eine Frau, die einen Mann spielt, der sich wie eine Frau kleidet. Ein Indiz für die gezielte Inszenierung dieser Indifferenz ist im Übrigen, dass Madonna die Release-Party von »Music« in der damals angesagten schwul-lesbischen Disko *Catch One* in Los Angeles veranstalten ließ (Taraborrelli 2001: 430ff.)

Hinter der von Madonna seit Beginn ihrer Karriere benutzten Strategie der Übernahme subkultureller Sujets steckt eine Thematik, die sich wie ein roter Faden durch ihre künstlerische Arbeit zieht. Madonna entwirft – im Spannungsverhältnis von künstlerischer Kreativität und ökonomischem Erfolgswillen – in immer neuen Variationen Alteregos, die das Thema Macht und Kontrolle mit den ästhetischen Mitteln des Pop inszenieren. Es geht um Frauen, die Macht haben und diese auch ausnutzen: subtil wie offensichtlich. Da wäre die frühe Inszenierung Madonnas als »Toy Boy« (1984), in der sie sich, geschmückt mit ihren Markenzeichen Perlenkette, Kruzifixschmuck und Gummibändern, als eine Mischung aus Lolita und Vamp gebärdet; oder das »Material Girl« (1984), das mit dem Outfit der 1930er und 1940er-Jahre – namentlich in dem Video »Justify My Love« (1990) und dem Dokumentarfilm *In Bed With Madonna* (1991) – Tabuthemen wie Homosexualität oder Genderbending auslotet. Als »Dita Parlo« führt sie diese provokanten Projekte weiter. Ihre CD *Erotica* (1992) und ihr Buch *Sex* (1992) sind, wie Andrew Morton (2001: 299) es in seiner Madonna-Biografie ausdrückt, »die logische Erweiterung ihrer kreativen und kommerziellen Vision, ein toll-dreistes Stück Popkultur«. Mit dem *Sex*-Projekt, bei dem u.a. Isabella Rossellini, Big Daddy Kane, Naomi Campbell, Tony Ward und Udo Kier mitwirkten, nimmt sie sich der sexuellen Tabus des pruden Amerikas wie Fetisch, S/M-Praktiken, Vergewaltigungsfantasien oder gemischtrassige Liebe an. In ihren neuesten Projekten geht sie noch einen Schritt weiter, in dem sie mit ihrer Selbstinszenierung als Rächerin an den Männern, als eine Art Pop-Turandot untersucht, was mit machtvollen Frauen in einer männlich domi-

nierten Gesellschaft passiert. Damit relativiert sie zum Teil ihre Macht- und Kontrollfantasien aus vorangegangenen Inszenierungen: »In einer Szene [einer Videoinstallation der *Drowned World Tour* (2001)] erschießt Madonna ihren männlichen Peiniger, in einer anderen erhebt sie als rachsüchtige Geisha gekleidet das Schwert gegen ihren Angreifer. Bilder geschlagener Frauen [drängen] von Videoschirmen auf die Zuschauer ein« (Morton 2001: 410). Ihr Video »What It Feels Like For A Girl« (2001) zeigt Madonna als junge Straßenräuberin, die mit ihrem Auto eine Spur der Vernichtung hinter sich herzieht, um am Schluss bei einem Frontalzusammenstoß zu sterben. Die Musiksender MTV und VH-1 wollten das Video daher nicht in die Heavy-Rotation nehmen, sondern sich mit einer kritischen Berichterstattung über die Dreharbeiten begnügen (vgl. *Netzeitung*: 2001). In dem Filmprojekt *Swept Away* (2002), einem Remake des Spielfilms *Hingerissen von einem ungewöhnlichem Schicksal im azurblauen Meer im August* (1975) der italienischen Regisseurin Lina Wertmüller, den sie gemeinsam mit ihrem Mann, dem englischen Filmregisseur Guy Ritchie, produziert, greift sie diese Thematik der Rache ebenfalls auf. »Die unterschwellige Botschaft von *Swept away* lautet, dass Frauen selbst dann Opfer von sexistischem Verhalten werden können, wenn sie den etablierten ›weiblichen‹ Rollen entronnen sind«, so Andrew Morton (2001: 411). Madonna sieht sich in ihrer Kooperation mit Wertmüller einer Traditionslinie verbunden, in der Künstlerinnen Tabus brechen, »um Geschlechterpolitik, Rollentausch und die Unterordnung der Frau zu untersuchen« (Morton 2001: 410). Der spirituelle Zusammenhang zu Arbeiten von Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi, die in ihrem Film *Baise Moi* (2000, deutscher Filmtitel: *Fick mich!*) die Ausweglosigkeit weiblichen Aufbegehrens zutiefst verstörend darstellten, ist offenkundig.

[2'25"] Cartoon: Der im kurzen Schnitt bereits präsentierte Fernseher wird groß herangezoomt. Wir werden in eine Comicwelt hineingezogen. Der Style der Zeichnung erinnert an die Pink-Panther-Cartoons der 1960er-Jahre. In dieser Comicwelt sehen die Menschen aus wie aus Blaxploitation-Filmen entsprungen: Lauter Sugar Daddys mit Schlapphüten und Frauen mit riesigen Afros. Sämtliche Leuchtreklamen, Bilder und Schriften bestehen ausschließlich aus Titeln von Madonnaproduktionen: »Cherrish« (1988), »Rain« (1992), »Borderline« (1982), »Bad Girl« (1992) »Express Yourself« (1986) sowie – in der Spiegelung der überdimensionalen Stoßstange der Stretchlimousine – »Lucky Star« (1982) und »La Isla Bonita« (1986).

[2'28"] Im Wageninneren knallen Korken, fließt weiterhin Sekt in Strömen, als Madonna plötzlich Supergirl gleich durch das Dach des Wagens bricht, ihre beiden Begleiterinnen im Gefolge. Alle drei fliegen vorbei an den Madonna-Schriftzügen »Lucky Star«, »Erotica«, »Bad Girl«

und »Secret«, durch den Madonna-Himmel, über Madonna-Dächer und landen in einem Hinterhof, wo sie - wie dereinst *Drei Engel für Charlie* (1979) - gegen hulkartige, grüne Monster kämpfen. Eines dieser grünen Monster schlägt daneben, trifft die Mattscheibe, die in tausend Stücke zerspringt. Kurz darauf befinden wir uns wieder in der Luft.

- [2'41"] Nur sind inzwischen die Madonnawörter zu riesigen Schriftzügen angewachsen. Bedrohlich und unermesslich ragen sie in den Himmel und Madonna kämpft gegen sie, bekämpft sie. Sie boxt das Wort »Vogue« weg, stemmt sich gegen das Wort »Fever« (1992), bis sie plötzlich in ein großes Werbe-Cocktailglas springt, als Meerjungfrau durch die Flüssigkeit schwimmt, vorbei an einem Ali G.-Fischschwarm, um als All American Girl mit Stars & Stripes-Hose aus dem Cocktail auf der Tanzfläche einer Disco zu landen, die von Skeletten bevölkert ist. Und Madonna kommt gerade recht, um den unfähigen, gerade einen Blowjob erhaltenden DJ (Ali G.) von den Turntables zu vertreiben.
- [2'47"] Sie versetzt ihm einen gezielten Schlag, verweist ihn in seine Schranken und mutiert zu einer DJ-Göttin, einer Art DJ-Kali: Furcht erregend, vielarmig und statt schwarzer Totenköpfe schwarze Vinyl-Scheiben schwingend. Schon im nächsten Augenblick befindet sie sich in der Discokugel, GoGo tanzend zu ihrer eigenen Musik auf dem Plattenteller eines 1210ers. Ein großes Comic-»Bang« beendet den ganzen Spuk:
- [2'57"] Während die Musik in Technomanier durch das Frequenzband der oberen Mitten (ca. 2 KHz) wandert und so einen ätherischen Zustand erzeugt, schwebt Madonna als Supergirl mit Umhang im All, wobei der abgetrennte Kopf von Ali G. vorbeitrudelt. Sie rast in Richtung Erde, Amerika, New York, auf die Straße und auf die Limousine zu. Und schon befindet sich Madonna mit ihren beiden Begleiterinnen wieder im Wagen. Die Kamera zoomt sich aus dem Cartoon in die reale Limousine, die vor einem Club hält.
- [3'12"] Clubbing Part II: Zwei Handlungsstränge verbinden sich. In Schnitt und Gegenschnitt sehen wir, wie die Madonnagefolschaft einen Table-Dance-Club betritt, der ausschließlich von Frauen besucht wird. Die Clique sitzt um einen Tisch, auf dem mehrere GoGo-Tänzerinnen einen Table- und Stangentanz vollführen während draußen Ali G. mit dem Türsteher über den Einlass in den Klub streitet. In einer Untertitelung können wir das Gesagte der Auseinandersetzung verfolgen:
- [3'15"] Keeper: »Club's full!« (Schnitt: Table Dance. Schnitt)
- [3'19"] Ali G.: »I iz Ali G.!« (Schnitt: Schmuckgeschenk an die Tänzerinnen. Schnitt)

[3'24"] Keeper: »Moove, Fool!« (Schnitt: Stangentanz. Schnitt)

[3'30"] Ali G.: »Oo me nips! Pleez! Me no batty boy!« (Schnitt: Geldgeschenke an die Tänzerinnen. Schnitt)

[»Der Club ist voll!« – »Ich bin Ali G.!« – »Beweg dich, Trottel!« – »Oh, du schlägst mich! Bitte! Ich bin nicht so ein bekloppter Typ!«]

Während der Nightclubszene tauchen mit dem Wort »Yeah« und dem \$-Zeichen zum ersten Mal Typografieeinblendungen auf, die sich nicht auf den Songtext, sondern unmittelbar auf die Handlung beziehen und den Charakter von kaufbarem Sex, der Macht des Geldes und der Partyekstase verstärken. Die Partycrowd verlässt den Club. Der Türsteher, der nun nicht mehr auf den Distinktionsstrategien seiner Türpolitik beharren muss, verbrüdet sich mit dem Original-Gangster Ali G. und zollt ihm »Respect!«. Der korrekte Handschlag, die korrekte Umarmung werden ausgetauscht und der verständnisvoll gestimmte Ali G. antwortet mit dem authentischen »Booyakasha!«

[3'42"] Die Madonnagefolschaft zieht sich, nun um einige der Tänzerinnen erweitert, in das Private der Limousine zurück und feiert dort wild weiter.

[4'00"] Das Ende dieser Reise und des Videos besteht aus verschiedenen Standbildern der Partygesellschaft in verschiedenen Stellungen und Konstellationen.

[4'08"] In einem kurzen Outro darf noch mal Ali G. sein Glück versuchen, in dem er zwei Tänzerinnen fragt: »Iz yu two ever been to England?« Die Tänzerinnen verneinen.

[4'23"] Darauf hin Ali G.: »If yu want to see the real Big Ben? You'll come and I'll show yu!«

[»Wart ihr beide schon mal in England?« – »Wollt ihr den wirklichen Big Ben sehen? Wenn ihr mal (mit)kommt, zeige ich ihn euch!«]

*

Wenn von Madonna die Rede ist, so geht es häufig nur ganz am Rande um die materiale Beschaffenheit ihrer Musik. Vielleicht liegt ein Grund dafür darin, dass ihre Musik selbst ständig visuelle Assoziationen auslöst, ohne dass der verbindende Rahmen der Popsong-Konvention jedoch ernsthaft verlassen würde. Die instrumental anmutende elektronische Verfremdung von Sprache und die Telefoneffekte in »Music« erinnern an Comic und Werbung. Die gelegentlichen stereophonen Seitenwechsel verändern vor allem beim Hören mit dem Walkman das Raumgefühl und lassen uns an das beliebte Spiel mit den 4-Kanal-Aufnahmen von Beatles-Titeln denken. Permanent mischen sich neue Floskeln ein, vertrackte Bassfiguren konkurrieren mit syn-

thetischen Schlagzeugfiguren, die naive Melodie eines schlichten Popsongs wird mit expressiven Acid-Rock-Keyboardsfiguren konterkariert, der Einsatz von Backspins, Cuts und das kreative Spiel mit Frequenzbändern verweist auf DJ-Techniken, der gleichermaßen abgeschmackte wie anrührende Klang des Moog-Synthesizers lässt uns in Eklektizismus schwelgen. Zudem sind auch die flirrenden Synthi-Strings, die den Titel *Vogue* so unverwechselbar einleiten, kurz zu hören. Die Mischung, die Madonna und der französische Maître de Groove Mirwais Ahmadzai hergestellt haben, steckt voller Überraschungen, obwohl im Grunde nichts passiert, was wir nicht bereits irgendwo schon einmal gehört haben.

Die Madonna-Rezeption ist in besonders polarisierter Weise durch die Frage bestimmt, wie der komplexe oder nach Meinung mancher Kritiker doch nur bunte Mix von Stilen, Verweisen und Bedeutungsspuren zu interpretieren sei. Dass dabei ihre spezifische Thematisierung von Geschlecht und Hautfarbe zumeist größere Beachtung findet als musikalisch-stilistische Fragen oder sängerische Qualitäten hat seine Gründe. Denn Sex, Gender und ethnische Zugehörigkeit bilden nicht nur äußerlich die zentralen Sujets in Madonnas Visualisierungen, sie bilden auch immanent die Bedeutungsachse ihrer Botschaft, in der es immer um die Variation des Themas von Macht und Kontrolle geht. Geradezu paradigmatisch für die divergierende Wahrnehmung Madonnas sind die absolut konträren Interpretationen, die Monika Bloss und Bell Hooks vorgelegt haben. Bloss (2001: 215ff.) geht in ihrer minutiösen Analyse von »Express Yourself« auf das Spannungsfeld zwischen romantischer Mädchenfantasie des Textes einerseits und dem Metropolis-Szenario des Videos andererseits ein, beschreibt den für Madonna typischen personalen Rollenwechsel zwischen Männlichkeits- und Weiblichkeitsmustern und thematisiert auch die Musik, die keineswegs sentimentalisiert sei, sondern durch ihren expressiv-treibenden Charakter Führungsanspruch suggeriere. Im Prozess dieser Dekonstruktion fixer geschlechtlicher Positionierungen mache Madonna, so Monika Bloss (2001: 224), »den Ort geschlechtlicher Identität, den Körper, zu einem performativen Instrument, das sie selbst kontrolliert« und nicht etwa zu einem bloßen »»Ausdrucksmedium« einer wo auch immer verwurzelten Identität«. Von einem emanzipatorischen Plädoyer für Madonna ist bei der afroamerikanischen Literaturwissenschaftlerin Bell Hooks allerdings nicht die Rede. In ihrem Buch *Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus* (1994) beschreibt sie unter der Überschrift »Sklavenhalterin oder Soul Sister?« Madonnas vermeintlich feministisches Programm der sexuellen Befreiung als Adaption männlicher Sexualität, die diese für ihre mittelschichtsorientierte Aufstiegsideologie funktionalisiere. Auch die künstlerische Adaption von Ausdrucksformen der schwu-

len Subkultur sei von männlicher Sexualität dominiert, ihre öffentlich zur Schau gestellte Biografie (etwa der Film *Truth or Dare / In Bed with Madonna*, 1991) verrate viel über den Aufwand dieser Imagekonstruktion und verdeutliche, dass von emanzipatorischem Denken bei Madonna nicht im Entferntesten die Rede sein könne.

Wenn es nach der ›bürgerlichen Wende‹ in Madonnas Privatleben, in ihrem als Folklore-Sentimentalität gebrandmarkten Cowboy-Look im Booklet zur CD *Music* zunehmend en vogue ist, den Mythos der »pluralen Identität« und das »Konzept der symbolischen Politik« Madonnas zu demaskieren – so beispielsweise Isabelle Graw in der *taz* vom 10. Januar 2001 –, so bleibt gleichwohl mehr zu tun, als lediglich die bunte Welt einer perfekt gestylten Popshow zu bestaunen. Hinter den Schichten von Glanz und Glamour, hinter einer scheinbar beliebig zusammengesampelten Pop-Soße liegt ein Potenzial von Ironie und tieferer Bedeutung verborgen, in dem die Frage von *Truth or Dare* (das man vielleicht etwa frei mit »Mut zur Wahrheit« übersetzen sollte) kunstvoll inszeniert wird.

Wenn wir von einer chromatischen Identität der Pop-Künstlerin Madonna sprechen, dann bezeichnen wir damit im Sinne der bereits erwähnten Cross-over-Definition von Gabriele Klein die Facetten einer permanenten musikalischen und visuellen Neu-Konstruktion, die soziokulturell geprägte Stile und Habitualisierungen ebenso umfasst wie Versatzstücke von Kunst und Mode und sich dabei genauso eindeutig in den Mainstream-Traditionen des Pop bewegt wie in deren Randbereichen. Die Visualisierung spielt dabei eine zentrale, wenn auch nicht ausschließliche Rolle. Schließlich zeigt gerade das Album *Music* in seiner polymorphen Vielschichtigkeit einen Grad musikalischer Autonomie Madonnas, der in früheren Veröffentlichungen kaum je erreicht worden war. Der Videoclip ist allerdings das ideale Medium für eine Künstlerin, die auf simultanen Ebenen musikalische, narrative und symbolische Strukturen aufspaltet und so eine permanente polysemantische Multidiskursivität erreicht, mit der sie ihr Thema – Macht, Kontrolle und Unterwerfung – stets aufs Neue inszeniert.

Das Inventar der ›Bedeutungsfabrik Madonna‹ en détail zu entfalten, würde den Rahmen unseres Beitrags sprengen. Allein die Facetten ihrer Tanz- und Bewegungssprache sind mannigfaltig mit der Tradition des klassischen Balletts und des Modern Dance verbunden, nicht weniger mit subkulturellen, afroamerikanischen Stilistiken, Aerobic- und Fitness-Elementen. Religion und Mystik, Sexualität und Körperpolitik, Mode und Macht, beatnikhafte Provokation und bürgerliche Familienideologie: *Truth or Dare*? Das Singer-Songwriter-Image, das sie nach außen pflegt, hat sie längst verlassen: Ihre Firma *Maverick* hat Züge einer postmodernen Warhol-Factory, ihr

Musik-Mix ist ein faszinierendes Kontinuum kollektiver Kreativität. Der Verweis auf Warhol ist im Übrigen keineswegs äußerlich: Ihr Verhältnis zu Kunst wurde maßgeblich durch den genialen, früh verstorbenen Warhol-Mitarbeiter, dem Maler Jean-Michel Basquiat geprägt, mit dem sie liiert war. Und auch Keith Haring gehörte zu ihren engen Freunden. Ihre Fähigkeit zur Legendenbildung erinnert stark an den jungen Bob Dylan, ihre schon früh entwickelte, fast zwanghafte Identifikation mit afroamerikanischer Kultur, verbunden mit einer mittelschichtorientierten Aufstiegsmentalität, lässt an Janis Joplin denken.

»Music makes the bourgeoisie and the rebel!«, singt Madonna. Musik ist Medium und Botschaft zugleich. In der Diktion der feministischen Sprachphilosophin Judith Butler (1998: 18) heißt dies: »Sprache ist ein Name für unser Tun, das heißt zugleich das, was wir tun (der Name für die Handlung, die wir typischerweise vollziehen) und das, was wir bewirken; also die Handlung und ihre Folgen«. In »Music« agiert Madonna mit dem Mittel der mimetischen Aneignung von Rollen und Zeichensystemen, die sie jedoch nicht als »intakte« Referenzen oder Zitate verwendet. Sie gehen vielmehr facettenartig-»chromatisch« in der multiplen Identität ihrer künstlerischen Persönlichkeit auf. Attitüden, Codes, Sprache, musikalisches Idiom und Bilderwelt spiegeln ganz im Sinne Butlers die gesellschaftliche Konstruiertheit von Geschlecht und kultureller Identität wider: »Indem sie die konstituierende Wirkung des Performativen herausarbeitet, stellt sie die Natürlichkeit von Identitäten in Frage: die Natur der Frau, das anatomische Geschlecht (Sex), ist auch Teil der kulturellen Konstruktion« (Menrath 2001: 21).

Die Palette, aus der die chromatische Identität und audiovisuelle Präsenz Madonnas gemischt wird, ist vielschichtig und komplex bis zur Unübersichtlichkeit – beliebig und äußerlich ist sie unserer Auffassung nach jedoch nicht.

Literatur

- Bloss, Monika (2001). »Musik(fern)sehen und Geschlecht hören? Zu möglichen (und unmöglichen) Verhältnissen von Musik und Geschlecht. Oder: Geschlechterkonstruktionen im Videoclip.« In: *Rock- und Popmusik*. Hg. v. Peter Wicke (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 8). Laaber: Laaber, S. 187-225.
- Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin (1997). »Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte.« In: *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Hg. v. Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen. Tübingen: Stauffenburg, S. 1-29.
- Butler, Judith (1998). *Hass spricht – zur Politik des Performativen*. Berlin: Berlin Verlag.

- Certeau, Michel de (1988). *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1997). *Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag.
- Graw, Isabelle (2001). *Der Körper der Königin*. In: *die tageszeitung*, 10. Jan., S. 13.
- Gross, Thomas (2000). »Berühmtheit als Kunstform.« In: *Die Zeit*, Nr. 39 vom 21. September, S. 49.
- Hooks, Bell (1994). »Madonna. Sklavenhalterin oder Soul Sister.« In: *Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus*. Hg. v. ders. Berlin: Orlanda Frauenverlag, S. 194-203.
- Klein, Gabriele (2001). »Grenzen kultureller Legitimität. Zum Crossover von Kunst und Pop.« In: *Pop & Mythos. Pop-Kultur Pop-Ästhetik Pop-Musik*. Hg. v. Heinz Geuen und Michael Rappe. Schliengen: Edition Argus, S. 52-64.
- Krekow, Sebastian / Steiner, Jens / Taupitz Matthias (1999). »Drive-By.« In: *Hip-Hop-Lexikon*. Hg. v. dens. Berlin: Imprint, S. 111.
- Lipsitz, George (1999). *Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poese des Lokalen*. St. Andrä-Wördern: Hannibal [Englische Originalausgabe London: Versio Publishing 1994].
- Menrath, Stefanie (2001). *Represent What: Performativität von Identitäten im Hip-Hop*. Hamburg: Argument Verlag.
- Monaco, James (1980). *Film verstehen*. Reinbek: Rowohlt.
- Morton, Andrew (2001). *Madonna*. Frankfurt/M.: Krüger Verlag.
- Netzeitung*. <http://www.netzeitung.de>; Zugang: 19.03.2001.
- Rasta/Patois Wörterbuch* (2002). <http://www.in.tu-clausthal.de/~wallner/marley/patois.html>; Zugang: 05.10.2002.
- Sidran, Ben (1985). *Black Talk*. Frankfurt/Main: Wolke Verlag.
- Taraborrelli, Randy J. (2001). *Madonna – die Biographie*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Abstract

The importance of Madonna as a pop star is often reduced to her ability for showing breaches of (particularly sexual) taboos on stage and combining this with an effectively arranged musical and visual mix of styles. The authors take the production »Music« as proof of the idea that Madonna not only follows a successful strategy in pop economics. Much more she represents a »chromatic identity« generated from the audiovisual adaptation of subcultural scenes: the pop star Madonna as an imaginative »map of significations« (Umberto Eco), as a subtly and polysemantically varied figure of pop.

