

Faszination Fighter.

Uniform und Military-Look als ikonographisches Esperanto in der Popkultur am Beispiel von Madonnas Video zu American Life.

Alexander Ruhl

Uniformen oder Elemente davon, meist aus der klassischen Militär-Uniform, gehören zum Repertoire der Mode wie auch zu subkulturell geprägten Kleidungsstilen. Sie sind fest im Sortiment der Läden großer Bekleidungskaufhausketten genauso wie in eigenständig kreierten individuellen oder gruppenspezifischen Stilen verankert. Obwohl dieses Phänomen vom Parka der Mods über die Cargo-Hose bis zum „casual wear“ bereits eine gewisse Tradition hat, faszinieren die funktional oder militärisch geprägten Textilien oder Accessoires offensichtlich nach wie vor oder taugen zumindest gut als Inszenierungs-Strategie, sei es in kommerziellen Kontexten oder in informellen Bereichen, wie etwa in Jugendszenen.

Hier geht es um einen kommerziellen Kontext, ein mediales Produkt, das eine möglichst breite Öffentlichkeit ansprechen soll: Madonnas Video zu „American Life“, Titelstück des gleichnamigen Albums¹, genauer gesagt um die erste Fassung dieses Clips. Madonna ist inzwischen seit Jahrzehnten – für diesen schnelllebigen Bereich eine halbe Ewigkeit – dafür bekannt, dass sie ihre Aktionen stets perfekt und gezielt öffentlichkeitswirksam arrangiert. Eine gewisse Aufregung oder auch Skandale sind gewollt und der Grad der Provokation sorgfältig dosiert. Um so interessanter ist es, dass sie dieses Video, um das es hier gehen soll, bereits einen Tag, nachdem es auf den Kanälen ausschließlich deutscher und schweizerischer Musik-Sender lief, wieder zurückzog und im Folgenden die weitere öffentliche Aufführung untersagte. Die darin gezeigte Modenschau mit Models in Uniformen und dazwischen geschnittenen Bildern von US-Bombern, Kampfflugzeugen und Kriegsschiffen, aber auch Madonna selbst, die im Kampfanzug eine Granate gegen eine Figur wirft, die US-Präsident George W. Bush ähnlich sieht, erregten die Öffentlichkeit aufgrund des real beginnenden Krieges am Golf stärker als geplant. Anstelle der hier behandelten aufwändigen Produktion ist in der rasch nachgereichten Version des Videos jetzt nur noch die Sängerin selbst zu sehen, mit einer Reihe wechselnder National- und Fantasieflaggen als Hintergrund. Wen die ursprüngliche Fassung des Videos interessiert, dem bleibt nur, sich diese selbst zu besorgen, z.B. auf kurzlebigen Webseiten² o-

¹Madonna: American Life (Warner). Die CD erschien weltweit am 21. bzw. 22. April 2003.

²z.B. <http://www.mellesleg.hu/zene/clip.php?art=42> (10.6. 2004)

der bei unklarer Rechtslage über Tauschbörsen im Internet³. Madonna begründete den Rückzug nur knapp mit „Respekt vor den amerikanischen Soldaten“: „Ich möchte es nicht riskieren, jemand zu beleidigen, der die Bedeutung des Videos missverstehen könnte.“⁴ Es ließe sich sicher auch als Strategie unter Verkaufsgesichtspunkten interpretieren⁵, doch dieser Schritt, den mit Star-Regisseur Jonas Akerlund gedrehten Clip zurückzuziehen, illustriert bereits die Brisanz und damit die Stärke der Bilder. Dabei wurde der Clip bereits vor seiner Veröffentlichung noch einmal neu montiert und entschärft, besonders schockierende Sequenzen, etwa mit verwundeten Kindern oder Verletzten, denen Arme und Beine fehlen⁶, sollen dabei herausgeschnitten worden sein.

Bei der Analyse steht daher die bildliche Ebene im Mittelpunkt, in welcher sich die fokussierten Phänomene der Uniform und Uniformität naturgemäß manifestieren. Der Text des Liedes, der zunächst kaum zwingend mit den gezeigten Video-Sequenzen in unmittelbarem Bezug steht, sowie die Musik spielen hier eine untergeordnete Rolle. Sie bilden nur den Kontext der jeweils fokussierten visuellen Phänomene. Ziel der Analyse ist, sich mittels dieses auf Ästhetik und Gefallen oder auch auf Provokation hin ausgerichteten Materials der besonderen Erscheinung von Uniformen und ihren Derivaten zu nähern. Die leitende Frage ist somit, in welcher Kombination und Platzierung martialische Motive faszinieren, schockieren aber auch anmutig erscheinen können und wie sie mit den ihnen immanenten Elementen innerhalb der bildlichen Ebene des Videoclips arrangiert werden.

Bei den fokussierten Handlungen und Inszenierungen handelt es sich um einen hochgradig artifiziellen Kontext – warum soll also gerade hier nach Aussagen über die Qualität von Uniform und Uniformität als übergreifendes und verbreitetes gesellschaftliches Phänomen gesucht werden? Mit diesem durchgängig sorgfältig arrangierten Werk wird ein Feld in den Blick genommen, das durch die professionelle Zurschaustellung der Inhalte überzeichnete Formen der dargestellten Motive präsentiert. Es spiegelt uns damit wider, welche Dinge und Aspekte von den Produzenten auf eine bestimmte Weise konnotiert, arrangiert und damit als besonders prä-

³Peer to Peer-Netzwerke sind übrigens ebenfalls ein Medium, das Madonna aktiv bedient: mit Dateien, die zunächst wie ein Madonna-Song erscheinen, jedoch nach ein paar Takten ein gesprochenes Statement gegen Musik-Piraterie enthalten.

⁴Zitiert nach Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 02.04.2003, Nr. 78, Seite 37, Kommentar „Amerikas Stimme“.

⁵Vgl. zu diesem Aspekt Bernays, Ueli: Erwachen und träumen. Madonnas „American Life“: ein Videoclip und eine CD. Neue Zürcher Zeitung, 17. 4. 2003, <http://www.nzz.ch/2003/04/17/fe/page-article8SJX.html> (10.6. 2004) und Mertin, Andreas: Abgesang einer Madonna. In: Magazin für Theologie und Ästhetik 23/2003, <http://www.theomag.de/23/am92.htm> (10.6. 2004).

nant, als kennzeichnend eingeschätzt werden. Als kommerzielles Musikvideo ist der Clip für ein breites Publikum bestimmt, bei dem es seine Wirkung erzielen soll. Daher wird bei der Produktion von einem relativ allgemeingültigen, breit geteilten Geschmack der Rezipienten ausgegangen, der angemessen bedient werden soll. Ein Videoclip ist ein elementarer Bestandteil der Verkaufsstrategie für die dazugehörige Platte, darum soll er auf den Musiksendern möglichst häufig in der Tagesrotation präsent sein. Die Musiksender wiederum sind auf ansprechende Videos angewiesen, um ihre Einschaltquoten zu halten und damit für die Werbeauftraggeber attraktiv zu bleiben.⁷ Somit ist der antizipierte, also der vorweggenommene oder unterstellte Publikumsgeschmack stets als Kontext hinter der Präsentation des Materials wirksam. Das Interesse der Produzenten etwas besonderes darzubieten, etwas, das beim Publikum gut ankommt und gefällt, wird als Beobachtungskategorie für die Analyse herangezogen.

Hintergrund für diese Überlegung ist die Auffassung von gesellschaftlicher Wirklichkeit nicht als objektiv gegebenes Faktum, sondern als eine kommunikativ ausgehandelte Welt, die zu einem kollektiv geteilten Sinn-Horizont führt und damit auf kulturell vorbestimmten Erwartungen gründet⁸. Sie folgt der Tradition des symbolischen Interaktionismus, für den Blumer als erste Prämisse formuliert, „dass Menschen 'Dingen' gegenüber auf der Grundlage der Bedeutungen handeln, die diese Dinge für sie besitzen.“⁹ Mit Gegenständen verbundene Bedeutungen werden somit, ob intendiert oder nicht, gerade durch die Präsentation in Massenmedien transportiert: Bedeutungen, die wir mit der Analyse unter den gewählten Gesichtspunkten identifizieren und zugänglich machen können und die uns Anknüpfungspunkte liefern, aus denen wir alternative Deutungen eines vermeintlich schon lange und wohl bekannten Phänomens ableiten können.

Facetten des Militärischen und der Uniform

Um einen Eindruck des Materials zu vermitteln, um das es gehen soll, wird zunächst der Clip mit seinen Bildern und der darüber aufgebauten Handlung vorgestellt. Angesichts der massiven Flut an Eindrücken, die in viereinhalb Minuten dargeboten werden, scheint es sinnvoll,

bereits bei der Beschreibung einige strukturelle Zuordnungen vorzunehmen, die direkt an den entsprechenden Stellen eingeführt werden.

In der ersten Sequenz wird Madonna in Nahaufnahme gezeigt, bekleidet mit einer Art Offiziersuniform, besetzt mit rechteckigen, olivgrünen Abzeichen auf dem Revers. Die helle Jacke trägt sie ohne Hemd direkt auf der Haut, wie auch die schmale, ebenfalls olivgrüne Krawatte. Die große Schirmmütze mit goldenem Emblem hat sie leicht schräg aufgesetzt, sodass ihr rechtes Auge vom Schatten des Schirms verdeckt ist (Abb. 1).

*Do I have to change my Name? Will it get me Far?*¹⁰

Sofort wird diese Einstellung abgelöst durch Detailaufnahmen: Ein hoher Stiefel mit Absatz wird per Reißverschluss von unten nach oben geschlossen, dahinter baumeln metallene Erkennungsmarken an einer Kette, die im nächsten Bild klirrend über ein olives Doppelripp-Unterhemd fallen. Auch diese Ansicht wird rasch überblendet von einer Großaufnahme des leicht nach vorn geneigten Gesichts der Sängerin, das nach einer weiteren Nahaufnahme eines Reißverschlusses, diesmal einer olivgrünen Jacke, die geschlossen wird, erneut erscheint. Jetzt ist sie im oberen Teil einer Totale dreifach zu sehen, rechts und links im Profil und in der Mitte von vorn. In der Totale ist erkennbar, dass ihr Gesicht in einem dunklen Saal auf drei hohe Leinwände in projiziert wird. In den Saal hinein, in der Bildmitte von oben zu sehen, ragt der Laufsteg, der im Weiteren zentraler Ort der Handlungen des Clips sein wird. Denn um den Laufsteg herum lassen sich die unterschiedlichen bildlichen Erzählungen des Videos gliedern, die es vor der Analyse herauszuarbeiten gilt.



Should I lose some weight? Am I gonna be a star?

⁶Vgl. <http://www.heute.t-online.de/ZDFheute/artikel/7/0,1367,MAG-0-2033607,00.html> (10.6. 2004).

⁷ Vgl. dazu Wolff, Harry: Musikmarkt und Medien unter dem Aspekt des technologischen Wandels. Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft, Band 3, Hgg. v. Bernd Enders. Osnabrück 2002.

⁸ Berger, Peter L./Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main 1969.

⁹ Blumer, Herbert: Der methodische Standort des Symbolischen Interaktionismus. In: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hg.): Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit I, Symbolischer Interaktionismus und Ethnomethodologie. Reinbek bei Hamburg 1973.

¹⁰ Wortlaut des Liedtextes ist innerhalb der beschriebenen Szenen durch Kursivdruck gekennzeichnet.

In einem Moment der Stille holt, in Großaufnahme gezeigt, eine zur Faust geballte Hand aus und schlägt hörbar in die andere, offene Hand, die gleichfalls mit einem fingerlosen schwarzen Handschuh bekleidet ist. Die Bewegungsunschärfe dieses Bildes löst sich auf, sodass der mit einem BH bekleidete Oberkörper einer Frau mit dunkler Hautfarbe erkennbar wird. Erst dieser Schlag markiert den Auftakt für den Einsatz des Synthesizers, die ersten Zeilen sang Madonna ohne instrumentelle Begleitung.

Nach einer kurzen Dunkelpause beginnt mit der einsetzenden Musik die „Laufsteg-Narration“, zunächst mit Bildern von der Hinterbühne: Aus erhöhter Perspektive sieht man für einen Moment viele Menschen in hektischer Betriebsamkeit im Zeitlupeneffekt in einer weitläufigen Großraumgarderobe. Diese Ansicht wechselt in eine leichte Unterperspektive. Im Gedränge läuft ein Mann mit freiem Oberkörper durchs Bild. Ein anderer, langhaarig mit camouflagemustertem Stirnband, prüft bei einem Model ein luftiges Kleid mit Spagettiträgern im hellgrün-schwarzen Waldtarnmuster auf richtigen Sitz. Dem nächsten, im oliven T-Shirt mit abgewetzten US-Army-Parka darüber, woran eine kleine Munitionstasche befestigt ist, werden seine langen schwarzen Haare bis auf die nackte Kopfhaut abgeschoren. Der Stirnbandträger kümmert sich inzwischen um einen Dressman mit Waschbrettbauch, großer Halskette und aufgemalten schwarzen Streifen unter den Augen, den in einen Pelzmantel hinein geholfen wurde. Ein junger Mann mit dunkler Haut und Glatze sitzt, ebenfalls im Pelzmantel, den er über dem olivfarbenen, schlapperigen T-Shirt mit großer, aber unlesbarer Aufschrift trägt, vor dem Spiegel und wird sorgfältig von einer Visagistin gepudert. Im Vordergrund sind unscharf die Kosmetik-Utensilien zu sehen. Beim Geschorenen fallen die letzten Haare. Das Geräusch des Rasierers, das als Originalton aus der dargestellten Szene unter der Musik gerade noch zu hören ist, wird übertönt von einem entfernten Ruf „get ready, go! go! go!“ Die Kamera wechselt erneut in eine höhere Blickposition, aus der kurz das hektische Gedränge ein zweites Mal aus geringerer Entfernung zu sehen ist, bevor sie mit hartem Schnitt in den Außenbereich zur Vorderbühne mit noch stärker überhöhter Perspektive wechselt. Hier zeigt sich für eine Sekunde wieder der weit in den Saal hineinragende Laufsteg im gleißenden Licht der Scheinwerfer. Diese lange, hell strahlende Bahn ist von rings umlaufenden, in den Boden eingelassenen Scheinwerfern gesäumt und in der Mitte eckig verbreitert. So erscheint er wie ein strahlendes, liegendes Kreuz. Um den Steg herum ist im abgedunkelten Raum das Publikum zu erahnen; nur die erste Reihe wird durch das reflektierende Licht in Konturen sichtbar. Der Laufsteg mündet hinten in die Bühne, deren Kulisse durch drei symmetrisch angeordnete, aufragende

Filmprojektionsflächen gebildet wird, auf denen jetzt statt der Sängerin dreifach der gleiche Filmausschnitt in Schwarz-Weiß zu sehen ist: Ein Kampfflugzeug in Nahaufnahme, das am Boden rollt. Das Tryptichon der drei hochkant aufgestellten Leinwände wird durch zwei ebenso hohe und breite, leicht nach hinten versetzte Stellwände getrennt, die mit großflächigem, schmalgliedrigem Tarnmuster auf hellgrauem Hintergrund bemalt sind.

Auf der linken Seite dieser riesigen Bühne taucht nun, kaum ein fünftel von der Höhe der Kulisse einnehmend, der erste Dressman auf und schreitet mit einer schwingvollen Wende gen Laufsteg. Die Kamera erfasst dies wieder halbtotale, etwa auf Augenhöhe des Models, wechselt aber sofort wieder auf die Zuschauer, von denen man, abgesehen von drei Gesichtern, lediglich eine Front aus Kameras und Blitzlichtern sieht, um dann das Model erst bei zwei großen Schritten von der Seite und danach von vorne halbnahe zu zeigen.

I tried to be a boy, I tried to be a girl.

Der kurzhaarige, sportlich gebaute Mann trägt eine Sonnenbrille und eine Halskette aus faustgroßen schwarzen Päckchen. An seinen Armen hat er grün-braune Handschuhe aus dünnem, unregelmäßig gemustertem Stoff, die bis über die Ellenbogen reichen. Sie enden knapp oberhalb der Linie, die ein dunkelgrünes Tuch markiert, welches um seinen Bauch gewickelt ist, das sich nach unten hin verbreitert und in einer etwa zwei Meter langen Schleppe fortsetzt. Die Schleppe ist am Rand von einheitlich grünem Tüll gesäumt, der zu engen Rüschen gefaltet ist. Sein weites Beinkleid, ebenfalls olivgrün, trägt er als Überfallhose¹¹ über geschnürten Kampfstiefeln. Während er souverän den Laufsteg entlang auf die Kamera zuschreitet, startet auf den Leinwänden im Hintergrund das immer noch dreifach projizierte Kampfflugzeug. In raschen Schnitten werden vier Personen aus dem Publikum in Nahaufnahme gezeigt, die die Show wohlwollend und entspannt genießen, dann die imposante, pfauenartige Schleppe von hinten und erneut die hyperaktiven Fotografen, in deren Blitzlicht-Gewittern für Sekundenbruchteile Standbilder der Models in Schwarz-Weiß-Aufnahmen einfrieren. Am Ende des Laufstegs wirft der Dressman seine Schleppe mit Kraft und ausladender Geste herum, wodurch sie einen Moment das Bild verdunkelt. Sofort ist auf eine andere Kamera umgeschaltet,

¹¹ Die Hose fällt über den Schaft des Stiefels, womit in funktionalen Kontexten verhindert werden soll, dass Fremdkörper in den Stiefel fallen können. Den Begriff übernehme ich aus der Zentralen Dienstvorschrift (ZDv) 37/10, der Anzugordnung für die Soldaten der Bundeswehr: „Die Feldhose ist als Überfallhose zu tragen. Dazu werden die Hosenbeine hochgezogen, nach innen umgeschlagen und mit Gummiringen festgehalten, so daß die Hosenbeine

sodass er auf seinem Rückweg wieder von vorne zu sehen ist, wobei sich das Licht in seiner großen Pilotenbrille katzenaugenartig spiegelt, bevor er mit fliegender Schleppe auch diese Kameraposition passiert.

I tried to be a mess, I tried to be the best.

Inzwischen hat, in Totale aus erhöhter Perspektive zu sehen, der zweite Dressman den Laufsteg betreten. Den Hintergrund bilden nach wie vor die drei Vertikal-Leinwände, auf der die Düsenjäger nun am Himmel im Formationsflug zu sehen sind, wieder dreifach und in Schwarz-Weiß. Die Models begegnen sich in der Mitte des Laufstegs, aus dem Publikum werden weitere Personen gezeigt: Ein Mann flankiert von zwei Frauen, die Beine übereinander geschlagen. Er ist extravagant, konsequent in Schwarz und Weiß gekleidet, die schwarze Krawatte mit schrägen weißen Streifen, die Socken geringelt, die Sonnenbrille weiß gerahmt. Auf dem Laufsteg ist inzwischen der zweite Dressman, der bereits in der Garderobe mit dem Pelzmantel und der Bemalung unter dem linken Auge zu sehen war. Er trägt seine tarngemusterte Kampfhose hauteng. Am Ende seines Weges über den Laufsteg nimmt er in einer Rundumdrehung schwungvoll den Mantel ab. Wir sehen dies kurz auch aus der Vogelperspektive, dann wieder angeblitzt als schwarz-weißes Standbild. In dem Foto ist der Patronengurt gut zu sehen, der wie ein Schal auf dem bloßen Körper hängt und bis hinunter zu den Hüften reicht.

I guess I did it wrong, that's why I wrote this song.

Nach einem kurzen Blick auf die Fotografen – etliche stützen ihre Kameras auf dem Laufsteg auf – erscheint zum ersten Mal ein weibliches Model im dunklen Bikini. Auf den Leinwänden im Hintergrund starten Raketen, ihr breiter Feuerschweif dominiert bald das ganze dort projizierte Bild. Um die Hüften trägt das Mannequin ein dünnes, durchsichtiges, vorn am Bauch locker geknotetes Tuch. Ihre hochhackigen Schnürstiefel reichen bis weit über ihre Knie, ihr Gesicht und Kopf ist gänzlich von einer schwarzen Gasmasken verdeckt. Der dicke, vorne an der Maske befestigte Schlauch erscheint wie ein Rüssel, daran ist ein zylindrischer Luftfilter angeschlossen, den sie in ihrer linken Hand auf Schulterhöhe wie eine Handtasche trägt. Auch sie wird von den Blitzlichtern für einen Moment zum Foto eingefroren.

This type of modern life, Is it for me?

knapp über der Oberkante der Kampfschuhe/Seestiefel sitzen.“
<http://www.bundeswehrforum.de/download/zdv3710.pdf> (10.6. 2004).

Kaum hat das Model sich dem Publikum präsentiert, zeigt die Kamera noch einmal den Garderobenraum, in dem der Nächste auf seinen Auftritt vorbereitet und mit Schulterklopfen herausgeschickt wird. Schon wechselt wieder die Perspektive und wir sehen den drahtigen Mann auf dem Laufsteg, den Blick starr voraus. Seine Wangen sind seitlich leicht grau-grün bemalt, was seine hagere Erscheinung unterstreicht. Auf dem Kopf trägt er einen großen Stahlhelm, am Körper außer einer Unterhose im Camouflage-Look nur ein hauchdünnes, durchsichtiges, vor der Brust zusammengeknötetes Tuch als Umhang über seiner linken Schulter. Seine Schnürstiefel reichen bis fast zu den Knien. Ein zweites Paar trägt er pendelnd in der rechten Hand an den Schnürsenkeln (Abb. 2).



This type of modern life, Is it for free?

Für eine knappe Sekunde sehen wir die Sängerin, wie am Anfang, in ihrer hellen Uniformjacke und der Schirmmütze in Großaufnahme. Dann erscheint schon wieder der Laufsteg aus der Unterperspektive und gleich darauf die spitzen, goldenen und hochhackigen Stiefel eines Mannequins im Cowgirl-Look. Ihre komplette Kleidung ist, wie ihr breitrempiger Hut, den sie bis tief über die Augen herunter gezogen hat, komplett in Waldtarn gemustert. Sie schwingt das Megaphon, das sie in ihrer Linken trägt auf und ruft, breitbeinig stehend, durch die Musik unhörbar etwas in Richtung des Publikums, wovon die Blitzlichter der Fotografen wieder Standbilder festhalten. Die Leinwände zeigen dunkle, undefinierbare Grafiken mit leuchtenden Punkten, die entfernt an die Bilder eines Radarschirms erinnern. Die sporadisch als Vollbild eingeblendeten Bilder der Sängerin zeigen nun ihren ganzen Oberkörper und damit auch ihre weißen Handschuhe und Abzeichen auf den Oberarmen ihrer eng sitzenden Jacke. Obwohl die Aufnäher nicht gut erkennbar sind, wird doch deutlich, dass sich diese Embleme von Einstellung zu Einstellung etwas unterscheiden.

So, I went in to a Bar, Looking for sympathy, A little company, I tried to find a friend.

Auf dem Laufsteg zeigt sich inzwischen ein junger, breitschultriger Mann mit einem vor den Kopf geschnallten Nachtsichtgerät, das sein Gesicht bis zum Mund verdeckt. Mit den nach vorn herausragenden Linsen verleiht das Binokular seinem Träger zwei Stilaugen. Sein Sweatshirt ist direkt unter der Aufschrift „Fashion Victim“, die in großen Lettern darauf



prangt, einfach abgeschnitten, sodass seine angespannten Bauchmuskeln zu sehen sind. Seine Schultern werden durch einen Pelz noch verbreitert, sein Rock reicht bis zu den Knien, am Gürtel sind undefinierbare Utensilien befestigt (Abb. 3). Das Video-Bühnenbild zeigt schemenhaft vorbeiliegende Personen, teils einzeln, teils in Kompanien im Gleichschritt marschierend.

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.

Madonna rückt sich beim Singen mit beiden Händen die große Mütze zurecht, wobei die Handschuhe noch einmal besser zu sehen sind: sie reichen über den halben Unterarm und sind mit großen Knöpfen verschlossen, die Ärmel sind hineingesteckt. Der Stoff der Jacke spannt sich dabei und wirft enge kleine Falten, ähnlich einem Oberhemd, wäre da nicht der Kragen, der wie beim Jackett des klassischen Herrenanzuges ausgeführt ist. Auf dem Laufsteg werden in rasanter Folge weitere Stücke der Kollektion vorgeführt, darunter ein Mannequin, das Kopf, Oberkörper und Gesicht bis auf die Augen mit einem Tuch in Tarnmuster verschleiert hat und dazu den Bauch frei und einem Stringtanga trägt (Abb. 4).



Während des Refrains sind die Schnitte der Filmbilder durch langsamere Über-

blendungen etwas ruhiger. Im dunklen Hintergrund, vor dem Madonna singt, breiten sich Flammen um sie herum aus. Dieses Vollbild wird wie am Anfang im Wechsel mit den Bildern der Sängerin auf den drei Leinwänden im Saal gezeigt, ihr Gesicht einmal frontal und zweimal im Profil. Der Laufsteg unten im Bild ist derweil verwaist.

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

Um bereits an dieser Stelle den Wechsel zwischen der durch die Bilder des Films erzählte Handlung und der Darstellung der singenden Solistin einmal methodisch zu unterscheiden, bietet sich ein Klassifikationsmodell an, das Johannes Menge für Videoclips entwickelt hat, um das Bildmaterial zu strukturieren. Menge unterscheidet darin zwei Gruppen von Bildtypen: Erstens „Bilder, die den oder die Musiker bei der Ausübung ihres 'Berufes' zeigen, beim Singen und/oder beim Spielen von Instrumenten“ (Performance-Video) und zweitens „Bilder, die irgendetwas anderes zeigen“¹²(Konzept-Video).

Aufgrund der rein zeitlichen Dominanz der vom eigentlichen Musizieren unabhängigen Szenen, die in der Beschreibung deutlich gewordenen ist, lässt sich also in einem ersten Schritt der Grundtyp des Clips als Konzept-Video festlegen – die gebotenen Shows haben zu der eigentlichen Tätigkeit der Sängerin, also dem Singen, verhältnismäßig selten unmittelbaren Bezug. Auf der anderen Seite sind die genuinen Performance-Anteile auch bereits jetzt eindeutig auszumachen. Sie sind vor allem im Refrain zu verorten, dort, wo Madonna in dem Kostüm auftritt, dass an die repräsentative Uniform eines ranghohen Militäranghörigen angelehnt ist: Die helle Oberbekleidung mit Besatz auf dem Revers und die Stirnmütze mit goldenem Abzeichen, das an die Kopfbedeckung eines Admirals erinnert. Um die Art der Performance näher zu bestimmen, ist festzustellen, dass es sich um keine Live- oder Bühnenperformance handelt und im Umfeld der Sängerin kein weiterer Bezug zum Singen erkennbar ist. Menge spricht in diesem Fall von „Performance ohne Bezugsrahmen“, eine Performance, die sich sozusagen im leeren Raum abspielt, so, wie es am Anfang des Clips der Fall ist: vor schwarzem Hintergrund. Für den Refrain ist Menges Kategorie der „Computeranimierten Performance“ treffender, da hier kontinuierlich lodernde Flammen und Explosionen mit wallenden Feuerbällen als Hintergrund und Rahmung in das Bild und an seinen Rand montiert werden.

¹² Menge, Johannes: Videoclips: Ein Klassifikationsmodell. In: Wulff, Hans J. (Hg.): Zweites Film- und Fernseh-wissenschaftliches Kolloquium Berlin 1989, S. 191-200.

Die Trennung zwischen Performance und Konzept, zwischen der singenden Sängerin und den prinzipiell auch unabhängig davon möglichen Erzählungen des Clips, ist als strukturierendes Hilfsmittel zu verstehen, sie lässt sich nicht stringent in allen Szenen strikt einhalten. Zeitweise fallen sie sogar zusammen und lassen sich innerhalb einzelner Sequenzen und selbst in einzelnen Bildern nachzeichnen: Wenn Madonna singend (Performance) auf den Videoprojektionsflächen hinter der Bühne zu sehen ist, als Bild im Bild, bildet die Konzeptebene mit dem Laufsteg im Saal den Rahmen, in dem die Performance-Anteile als Bild im Bild auf jenen Kulissen erscheinen, die klar der Konzept-Ebene zuzurechnen sind. Und der Protagonistin steht es selbstverständlich frei, sich unabhängig davon durch das Werk zu bewegen.

So wird auch während dieses Refrains wird die zweite Ebene der Narration eingeführt, in der sich Madonna singend und darstellerisch aktiv an der filmisch erzählten Handlung beteiligt und die ich in Abgrenzung zur eingeführten Laufsteg-Narration im Folgenden „Guerilla-Narration“ nennen werde. Über kurze Dunkelheit werden zur beginnenden Guerilla-Narration Bilder von Frauen in Toiletten-Kabinen mit starkem Weitwinkel halbnahe eingblendet. Mit dieser Einstellung erscheinen die Bilder wie die aus einer Überwachungskamera. Die zuerst gezeigte Frau hat dunkle Hautfarbe und hält sich oben an der Trennwand fest. Sie trägt ein Barett, einen schwarzen BH und schwarze Handschuhe zur normal geschnittenen Tarnhose. Die Zweite ist nur mit weißer Feinripp-Herrenunterwäsche bekleidet, die Unterhose mit Eingriff, über dem ärmellosen Unterhemd baumeln die zwei „dogtags“, die armeetypischen Erkennungsmarken an einer Kette, die zu Anfang des Clips schon einmal kurz im Hintergrund zu sehen waren. Auch sie hat schwarze Handschuhe an. Die Dritte wird auf der Toilette sitzend aus der Vogelperspektive von der Kamera erfasst, als sie an ihrer Zigarette zieht. Sie hat einen Piraten-Totenkopf mit gekreuzten Knochen im Lendenbereich auf den Rücken tätowiert. Eine andere Frau dunkler Hautfarbe, lehnt sich im olivgrünen Unterhemd erschöpft an die Trennwand und atmet schwer, den Blick in die nahe Kamera gerichtet. Auch sie trägt Erkennungsmarken vor ihrer Brust. Zwischen diesen Bildern wird regelmäßig Madonna bei ihrem Refrain vor dem flammenden Hintergrund im Vollbild eingblendet, bevor plötzlich auch sie in einer der Kabinen der Gemeinschaftstoilette präsent ist. Aus schnell wechselnden Perspektiven sehen wir, wie sie in der mittleren der fünf Toiletten mit einem Taschenmesser schnell und kraftvoll die Trennwand bearbeitet. Dabei trägt sie keine Ausgehuniform mehr, sondern Tarnhosen, ein schwarzes Muscle-Shirt unter dem der Träger des BHs zu sehen ist, fingerlose schwarze Handschuhe, die bis zu den Oberarmen reichen und offene Haare. Auch die Frauen

in den anderen Toilettenkabinen fangen wie besessen an, in ihren Zellen zu toben, deren ehemals weiße Trennwände noch grauer erscheinen als die längst verblichene Farbe an den scharfartigen Mauern des großen Raums. Detailaufnahmen zeigen dabei Details ihrer Körper, die deutlich fülliger sind, als man es bei Frauen in Musikvideos kennt.

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? life, Is it for free?

Madonna steckt ihr Klappmesser ein, an der Wand sehen wir in ungelinken Buchstaben den Schriftzug „protect me“, dann tritt sie mit ganzem Körpereinsatz die Tür auf und stürmt entschlossenen Schrittes heraus. Auch die anderen Frauen stoßen die Türen mit Tritten auf und sammeln sich in dem düsteren Umkleideraum, der mit schmalen, niedrigen Sitzbänken in der Mitte und einer Reihe von Urinalen an der Wand ausgestattet ist. Die Frauen rempeln sich gegenseitig provozierend mit den Schultern an. Madonna wirft sich vor dem Spiegel ein kurzärmeliges Tarnhemd über.

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

Während des nun folgenden Refrains, den Madonna wieder von Flammen umgeben in ihrer hellen Uniform singt, sind keine Models mehr auf dem Laufsteg. Stattdessen Männer im Laufschrift, die nicht den Models, sondern mit ihrem Gepäck eher Soldaten einer kämpfenden Truppe gleichen. Ihnen kommt ein Junge entgegen, der ein traditionelles arabisches Gewand mit Sandalen und einen Patronengürtel trägt (Abb 5). Auch er wird von den fortwährend blitzenden Fotografen mehrfach als schwarz-weißes Standbild eingefangen. Auf den Leinwänden fahren Panzer der Kamera entgegen. Sie folgen in diesen projizierten Bildern bei der nächsten Einstellung scheinbar den beiden traditionell muslimisch in schwarz gekleideten Mädchen mit Kopftuch, die als nächste den Laufsteg betreten und die bei ihrem Rückweg auf einen anschließend projizierten Hubschrauber am blauen Himmel zugehen.



Die Kamera wechselt wieder zur Guerilla-Narration in den Umkleideraum, wo die Frauen ihre Kampfanzüge anlegen. Nur auf Madonnas Jacke sind dabei Insignien eines militärischen Ranges auf dem Oberarm zu sehen. Durch die Musik ist schwach eine aufheulende Sirene zu hören, als Vollbild wird ein fliegender Tarnkappenbomber eingeblendet, der durch eine Luke von oben, also von einem anderen Flugzeug aus, zu sehen ist.

Die Frauen haben den Umkleideraum verlassen und springen von einer Rampe mit Geländer herunter in einen langen, fensterlosen Gang. Die Szene mit den durch den Gang eilenden Frauen ist wieder begleitet von mehrmals eingeblendeten Vollbildern: Zwei Raketen, die auf einem Kriegsschiff automatisch nach oben ausgefahren, dann zur Seite gekippt und gleichzeitig

in synchroner Bewegung gedreht werden. In der Luft dreht ein Kampffjet ab, ein anderes Flugzeug wirft Bomben, weitere Flieger ziehen ihre Bahn in Formation vor dem leicht bewölkten, blau leuchtenden Himmel. Zeitgleich marschieren die wild agierenden Kameradinnen entschlossenen Schrittes



durch den Gang, unter Neonlicht entlang unter Versorgungsleitungen, vorbei an kahlen beschrifteten Betonwänden, an Brandschutz-Einrichtungen und anderen technischen Installationen, Rohren und elektrischen Leitungen. Ihre Kampfanzüge sind uneinheitlich geschnitten, doch alle weit und in dunkelgrün. Manche tragen an den Beinen zu den Kampfstiefeln nur durchsichtige Strumpfhosen. Ihnen voran marschiert singend Madonna in einem gut sitzenden Camouflage-Kampfanzug, mit mehreren glänzenden Lederriemen gegürtet (Abb. 6). Sie schreitet in Highheels, ihre ledernen Handschuhe reichen bis zu den Oberarmen. Sie feuert ihre Kameradinnen an und winkt ihnen, ihr schneller zu folgen. Sie trägt ein schwarzes Barett über dem wild wehenden, offenen Haar.



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

Eine Mitstreiterin ist nach einem wilden Sprung beim Tanzen zu Boden gestürzt. Einen Meter weit robbt sie bäuchlings, bevor sie schon wieder im Gehen aufspringt und sich in die Truppe eingliedert. Wie auf Kommando formiert sich plötzlich die eben noch so ungestüme Partisanengruppe um einen gemeinsamen kämpferischen Tanz aufzuführen.

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

Die weiterhin immer wieder eingeblendeten Vollbilder zeigen einmal die Gruppe von oben, wie von einer Überwachungskamera aufgenommen, ein anderes Mal einen orangen Flammenpilz vor blauem Himmel (Abb. 7), ein Bild, dessen Farben für einen Moment ins Negativ verkehrt werden. Dann Detailaufnahmen von einem startenden Automotor, einem aufleuchtendem Scheinwerfer, einem Schalthebel, eines Gaspedals und eines Drehzahlmessers in schneller Folge. Diese Bilder führen die Erzählung auf dieser Ebene weiter: Ein mit Tarnmuster und Piraten-Totenkopf bemalter Kleinwagen rast durch ein Parkdeck, die US-Amerikanische Flagge flattert hinten aufgepflanzt im Fahrtwind. Die viel zu breiten quietschenden Stollenreifen und das Röhren des hochdrehenden Motors übertönen die Musik für mehrere Sekunden.

Die Kamera wechselt wieder in den Saal, in dem man davon noch nichts hört, in dem dagegen eine unheimliche Ruhe herrscht. Auf den Projektionswänden salutiert Madonna wieder dreifach, als plötzlich mit ohrenbetäubendem Lärm der Wagen durch die mittlere Leinwand bricht und die letzte Person, die sich noch klein und verloren auf dem Laufsteg befand über seine Motorhaube hinunter fegt. Die Projektionsflächen zeigen Explosionen und ein Flammenmeer, Personen im Publikum zucken erschreckt zusammen. Madonna steigt aus dem Schiebedach des Minis hervor, um ihren Rap darzubieten, umgeben vom wilden Tanz ihrer Truppe.

I'm drinkin' a soy latte, I get a double shotie, It goes right through my body, And you know I'm satisfied, I drive my mini cooper, And I'm feeling super-duper, Yo they tell me 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 their bodies, And you know I'm satisfied, I'm diggin' on the isotopes, This metaphysics 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 a 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.

Nur für den letzten Satz erscheint sie außerhalb von der Laufsteg- und Tanz-Szene und singt ihn im Vollbild vor der Nationalflagge der USA.

Erst mit dieser Invasion fügen sich für die Betrachterinnen und Betrachter des Videos auf einmal die beiden Narrationsebenen zu einer zusammenhängenden Geschichte. Auf der Konzept-Ebene standen die Teile am Beginn des Videos, also die Laufsteg-Narration, die weitläufige, umfangreich ausgestattete Garderobe, die Models und die Präsentation der Kollektion, von der Performance zwar berührt, aber zunächst unabhängig. Ein zweiter Strang auf der Konzept-Ebene beginnt mit dem erwähnten Eintritt der Sängerin in die filmisch erzählte Handlung, läuft aber zunächst ebenfalls unabhängig von der anfangs eingeführten Laufsteg-Narration. Die Verknüpfung beider Stränge auf dieser Konzept-Ebene, vom Establishment einerseits und den Partisanen auf der anderen Seite, wird erst in diesem „Grande Finale“ hergestellt. Außer dem räumlichen Aspekt, dem Saal mit dem Laufsteg als Austragungsort, bildet erst das weitgehend passive Publikum, das um den Laufsteg herum sitzt, ein Glied, das die finalen Szenen an die Handlung zu Beginn des Videos zurückbindet. Von den eleganten Models und den smarten Dressmen mit ihren avantgardistischen Camouflage-Unikaten ist während der Invasion im abschließenden Teil nichts mehr zu sehen.

Im Publikum wird angesichts des krassen Wandels der Darbietung getuschelt, teils irritiert, teils amüsiert grinsend hinter vorgehaltener Hand. Madonna ist in den letzten Sekunden wieder auf ihrem Mini zu sehen, aus dessen Dach eine Wasserkanone herausgefahren wurde. Den Wasserstrahl richtet sie auf das Publikum (Abb. 8), sie trifft vor allem die Fotografen in der ersten Reihe, die auseinander getrieben werden. Oszillierend eingeblendete Vollbilder zeigen dazu fallende und explodierende Bomben, startende Raketen und in den Himmel schießende Kanonen, deren Lärm zeitweise die Musik übertönt. Der



Kampfwagen ist jetzt von hinten zu sehen. Über den Laufsteg fährt er langsam holpernd in den Zuschauerraum hinunter, wo sich eben noch die Kameramänner drängten. „Hell On Wheels“ steht auf dem Kennzeichen. Madonna ist hinter der Feuerwehr-Spritze auf dem Dach postiert und verteilt das Wasser genüsslich im hohen Bogen. Zuletzt greift sie nach einer Handgranate, die sie am Gürtel trägt, zieht mit den Zähnen den Sicherungsstift und wirft den Sprengkörper im hohen Bogen von sich weg. Die Kamera folgt dem ewig lang erscheinenden Flug der Splittergranate im Detail, bis sie von einer Hand aufgefangen wird. Ein Mann, der Präsident Bush zum Verwechseln ähnlich sieht, hat die Handgranate gefangen und entlarvt sie als Benzinfeuerzeug, indem er einen Blechdeckel aufklappt und sich eine Zigarre damit anzündet und zum Ende des Videos wohlwollend und anerkennend lächelnd mit dem Kopf nickt (Abb 9).

Kriegerisches als universelle Strukturkategorie

Ein gemeinsamer Kontext, ein vereinender Rahmen unabhängig von den einzelnen verschachtelten Erzählungen wird immer wieder über verschiedene unsystematisch eingestreute Koppelungen an unterschiedlichste militärische Kontexte generiert. Das geschieht erstens durch die Akteure, in der Art ihres Outfits mit



Patronengurt, Nachtsichtgerät oder Gasmaske und mit ihrer Kleidung, die sich im Armeestil durch das ganze Video zieht: Tarnmuster und -farbe, Uniformen und Kampfanzüge in unterschiedlichster Ausprägung. Zweiter Bezugspunkt zu Militär und Krieg ist die Darstellungsebene der collageartig über den ganzen Verlauf eingeblendeten Bilder, die auf Kampfhandlungen verweisen. Diese Bilder erscheinen in zwei Variationen: Als eingeblendete Vollbilder innerhalb oder zwischen Szenen sowie als Bild bzw. Filmausschnitt im Rahmen der Laufsteg-Narration auf den Kulissen der Bühne. An diese Eindrücke wird man sich auch halten, wenn man über die Rolle der überraschend auf dem Laufsteg auftauchenden Kinder mit der stereotyp erscheinenden Bekleidung muslimischer Ethnien räsoniert. Diese eingestreuten Bilder mit

dokumentarischem Charakter lassen sich überwiegend mit den Geschehnissen auf der Konzept-Ebene verbinden. In den Performance-Teilen ergibt sich die Koppelung zu diesen Bild-Einblendungen über den Hintergrund der Solistin, in welchem andauernde Explosionen zu sehen sind, wie man sie auch in dem verhältnismäßig lang eingeblendeten Bild mit aufsteigendem Rauch- und Flammenpilz sieht.

Diesem einenden Aspekt der immer wieder aufscheinenden Kriegsbildern auf der visuellen Ebene, die durch ihre ikonographische Nähe zu Kriegsfilmen und Bildern aus Nachrichtensendungen gezielt an ein kollektives Bildgedächtnis gerichtet sind, steht auf der inhaltlichen Seite mit der Art der Erzählungen zunächst eine gegenteilig wirkende, eine entfernende Konstruktion gegenüber. Die verschiedenen Erzählstränge sind mit ihrer anfänglichen Eigenständigkeit zunächst ihrer räumlichen Nähe enthoben, da etwa durch die reihenweise eingeblendeten Bilder von Raketen auf einem Schiff und dem Blick aus einem Flugzeug der Eindruck entsteht, die unmittelbar darauf gezeigte Szene in dem Gang könnte sich auch im Bauch eines Flugzeugträgers abspielen. Der Zusammenhang beider Narrationsebenen mit den Geschehnissen auf dem Laufsteg wird erst ex Post ersichtlich.

Das Militärische zeigt sich also im Video auf allen Ebenen. Jederzeit finden wir Camouflage-Muster, militärische oder kämpferische Symbolik, Handlungen oder Requisiten. Meist sind sie in ihrer Ausführung oder Verwendung gegenüber ihren originären Kontexten leicht abgewandelt. Durchgängig trifft das für die Bekleidung zu, mit Ausnahme des rahmenden Publikums tragen alle Beteiligten an Uniformen oder Kampfanzüge angelehnte Textilien. Bei den traditionell ethnisch bekleideten Personen findet die Rückbindung an den Krieg über die Assoziation mit Fernsehbildern aus Krisengebieten statt. Diese Kampfschauplätze treten im Video über die eingeblendeten Bilder in Erscheinung, wobei bei diesen dokumentarischen Eindrücken eindeutig die technische Dimension überwiegt. Kampfgeräte wie Hubschrauber, Panzer und Raketen sowie Explosionen sind häufig, daran beteiligte, besser gesagt, davon betroffene Dinge oder gar Menschen sind nicht zu sehen. Auch das kann als Zitat der Kriegsberichterstattung gelesen werden, bei der nur solche Aufnahmen für die Veröffentlichung freigegeben werden, die den tausendfachen Kampf auf Leben und Tod als technisch ausgereifte, präzise Operation darstellen. Verbal findet diese Darstellung ihre Entsprechung in der Rede vom Krieg als „chirurgischen Eingriff“. Im Video werden diese Praktiken überspitzt, indem die Bilder nur noch als mystische Illustration, zur grandiosen Rahmung des Events erscheinen.

Das Militärische kann sowohl einen wie auch klar trennen. Die einordnende Funktion übernimmt in der Armee, im Video aber auch in der Mode die Uniform, bzw. einzelne, ausgewählte Elemente der Uniform. So werden die Narrations-Ebenen über die damit verbundenen Kostüme klar markiert: Der schneidigen Admirals- oder Ausgehuniform steht der Kampfanzug der Untergrundkämpferinnen gegenüber. Die Uniform erfüllt somit auch hier ihre elementarste, klassische Funktion, indem sie Zugehörigkeit klar markiert. Madonna positioniert sich in beiden Uniformen gleichermaßen kraft der etablierten Insignien, der militärischen Rang-Abzeichen¹³, als Leiterin. Mit ihrem Auftritt als unbestreitbare Anführerin, die eine gehobene Position innerhalb einer Truppe innehat, ist klar, wer das Sagen hat, wer bestimmt, wo es langgeht. Sie inkorporiert mit dieser Symbolik elementare militärische Prinzipien: Ordnung, Disziplin, Kampfgeist, Kraft und Durchsetzungsvermögen gegen jeden Widerstand auf fast heroische Weise. Durch ihre Sprünge in jede der Narrationen verkörpert sie gleichzeitig die Anpassungsfähigkeit an unterschiedliche Einsatzgebiete.

Auf den unterschiedlichen Ebenen lassen sich diese Qualitäten in je spezifischer Form herauslesen, ich gehe daher auf die beiden Ebenen nach einander ein.

Der Kampfanzug

Als popkulturelles Idol mit eher jüngerem, oder zumindest jugendlich orientierten Rezipientenkreis ist die Rolle der Guerilla- Kämpferin eine plausible Inszenierungsstrategie. Armeebekleidung ist längst nicht mehr revolutionären Sappeuren, Anglern oder Outdoorfreunden bei der Pflege ihrer Landserrromantik vorbehalten. Tarnhosen kleiden Musikerinnen und Musiker von den Boy-Groups bis zur Punk-Band und durch Bezeichnungen wie Tank-Top für ärmellose T-Shirts könnte man den Eindruck gewinnen, kämpferisch aufgemachte Bekleidung wird häufiger für die Mode als für den Einsatz im Krieg entworfen und hergestellt. Ausrangierte Militaria gehören in Reinform, modifiziert oder nachempfunden zu den seit Jahrzehnten gerne eingesetzten Distinktionselementen in Subkulturen. Mit ihnen kann man sich von der vereinheitlichenden Massenmode abheben und etablierte Symbole entwerten¹⁴. Mit ihnen wird der Wille zum Überleben im „urban jungle“ dokumentiert. Der annektierte Parka ist die Uniform der Rebellen im Kampf gegen das Establishment, ein Zeichen des Hinterfragens tradierter

¹³Die Abzeichen sind denen des Militärs zum Verwechseln ähnlich, sie kennzeichnen in der verwendeten Form jedoch keinen in der US-Armee tatsächlich existierenden Rang.

¹⁴Richard, Birgit: Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. In: Dies. (Hg.): Die Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex, Kunstforum International Band 141, Juni-September 1998.

Werte¹⁵. Im Video finden die darauf rekurrierenden Motive in der Untergrundszenerie ihren Platz: in der heruntergekommenen, dunklen Gemeinschaftstoilette, dem klassischen geschlechtshomogenen Rückzugsort, über den man sich einer bestimmten Gesellschaft oder Institution zumindest ansatzweise oder kurzzeitig entziehen kann. Diese Funktionsräume bilden die Rahmung für die Aktionen der Models, die schon durch ihre bloßen Körperproportionen ein Affront im Musikbusiness sind. In den einzelnen Kabinen der Toiletten wirken sie wie sicherheitshalber verwahrt, die unordentliche Bekleidung mit Herrenunterwäsche und sonderbaren Lederriemen unterstreichen ihr ungebändigtes Auftreten. Die angenähten Laschen und Lederriemen illustrieren den auch im Alltagskontext beliebten funktionalen Aspekt der Militärbekleidung, der ein wichtiges Kriterium dafür ist, dass ursprünglich militärische Stücke auch als Alltagsbekleidung getragen bzw. Teile davon für zivile Kleidung übernommen werden. Mit ihren vielen großen Taschen und dem reißfesten Gewebe hat Armeebekleidung, entweder direkt übernommen oder in Stoff und Schnitt nachempfunden, einen festen Platz in der Mode. Bei Stücken aus dem Army-Surplus spielt weiter der verhältnismäßig günstige Preis eine Rolle, womit die ausrangierten Uniform-Teile ihren festen Platz in Jugendsubkulturen erhielten. Beliebter Treffpunkt für solche Gruppen sind Räume, die die Freiheit bieten, sie sich anzueignen, da sie bisher noch nicht oder nicht mehr von anderen Kräften okkupiert sind. Solche frei zugänglichen Räume zeichnet häufig etwas Trostloses aus, was in Filmen sorgsam mit einer gewissen „Ghettotonnen-Romantik“ inszeniert wird. Das Pendant im Video ist der kahle, mit Versorgungsleitungen durchzogene Gang, in dem die Guerilla-Tänzerinnen ihren ungestümen Tanz darbieten, in den Keller verbannt, aggressiv, randalierend, mit derangiertem Haar und in sackförmigen Kampfanzügen ganz im dunklen Oliv. Der Kleinwagen, mit dem sie anschließend durch das verödete Parkdeck zu ihrem Einsatz rasen, trägt als Projektionsobjekt juveniler Machbarkeitsphantasien und durch seine Umbauten ebenfalls jugendkulturelle Zitate: Überproportional breite Reifen sind ein gängiges Verfahren, einem standardisierten Serienfahrzeug die eigene Note zu geben¹⁶. Der „Hell on Wheels“ Schriftzug, der auf dem Nummernschild prangt, ist vor allem in der Rockmusik und bei Motorradfahrern beliebt¹⁷.

¹⁵Hebdige, Dick: Stil als absichtliche Kommunikation. In: Peter Kemper, Thomas Langhoff, Ulrich Sonnenschein (Hg.): "but I like it". Jugendkultur und Popmusik. Stuttgart 1998, S. 299-308.

¹⁶Zu den Fahrzeugmodifikationen vgl. auch den Beitrag von Heike Jenß in diesem Band, aber auch Porschard, Ulfr: Über Sportwagen. Berlin 2002, S. 127.

¹⁷Vgl. etwa die gleichnamige Platte von Manowar, die Namen von Motorradclubs und das Computerspiel Full Throttle, das diesen Untertitel trägt. Ein ebenfalls denkbarer Zusammenhang mit der 2nd Armored „Hell on Wheels“-Division der U.S. Army, die seit 1944 in aller Welt eingesetzt wird, bleibt allerdings unklar.

Die Ausgehuniform

Im Video beziehen sich die Symbole der Opposition nicht auf eine abstrakte, irgendwo vorhandene, irgendwie dekadente Gesellschaft – die Gegenkategorie zu den Rebellen im Untergrund wird auf der Laufsteg-Ebene klar vorgeführt. Dort herrscht perfekt inszeniert Glanz und Glamour. Nichts ist zu aufwändig, um die Show bis ins kleinste Detail in Szene zu setzen. Schlanke Models spazieren graziös über den Laufsteg, jeder Schritt sitzt und unterstreicht die kultivierte Eleganz. Madonna, in beiden Welten heimisch, trägt hier die andere Uniform: hell, gebügelt, perfekt sitzend, mit Krawatte, weißen Handschuhen und unter der Admiralsmütze sind die Haare streng zurückgekämmt kaum sichtbar. Abzeichen auf Kragenspiegel, Oberarm und Mütze verweisen auf Geleitetes und verleihen ordentlich Schneid. Gerahmt wird diese Narration von der um den Laufsteg herum anwesenden High-Society, der feinen Gesellschaft, die mit ihren gelassen zur Schau gestellten Habitus entspannt die Show konsumieren. Die respektable Uniform hat ihre Bezugspunkte nicht in oppositionellen Bewegungen. Sie zitiert den klassischen militärischen Kontext, die Welt der Generäle, der Herrschaft und der Macht. Diese Art der Uniform steht hier im Video stärker in der Tradition der kriegerischen Verwendung von Uniformen, da sie nicht in der Mode etabliert ist. Der Militärische Bezug schließt die Bedeutung innerhalb der Zivilgesellschaft keinesfalls aus. So galt im Kaiserreich der schneidige Offizier als der Inbegriff männlicher Schönheit schlechthin¹⁸ und an den Abzeichen der Uniform eines Mannes ließ sich sein Stellenwert innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung ablesen wie auf einer Tabelle. Dem Zivilist kam darin keine besondere Bedeutung zu, wer etwas auf sich hielt, kleidete sich standesgemäß in der ihm angemessenen Uniform. Mit der Uniform wurde die eigene Wichtigkeit unmissverständlich signalisiert und eine gewisse Nähe zur Aristokratie hergestellt. Die zeitgemäßen gesellschaftlichen Werte orientierten sich damals generell an den beim Militär geschätzten, tragenden Tugenden wie Pünktlichkeit, Ordnung und Disziplin.

Diese Uniformen haben somit ihre Funktion vor allem in der Repräsentation. Funktionalität im Sinne der Zweckdienlichkeit spielt keine entscheidende Rolle, genauso wie die avantgardistischen Stücke der Camo-Kollektion über ihre Tauglichkeit als Bekleidung erhaben sind. Nach dieser Versinnbildlichung von Werten qua Uniform, die traditionell natürlich ausschließlich Männern zustand, greift Madonna mit ihrem offiziersartigen Kostüm im Stil der mächtigen

Männer, wenn sie den Refrain singt. Das findet in der überdimensionalen dreifachen Projektion ihres Konterfeis auf den Leinwänden hoch über dem Laufsteg seine Entsprechung und in den dauerhaft lodernen Explosionen. Gigantische Explosionen markieren in Filmen oft das infernalische Ende einer langen Eskalation der Gewalt¹⁹, hier scheinen sie Madonna zu salutieren, womit sie mit ihrer Uniform wieder an den kriegerischen Ursprung zurückgebunden ist. Musikalisch ist der Refrain eher lieblich, denn aggressiv gestimmt, die Schnitte im Film verlaufen hier langsamer, sodass die Flammen wie ein romantisches Feuerwerk erscheinen.

Schönheit des Krieges

Diese Szene bietet damit eine eigene Ästhetik, die allerdings dem Krieg nicht fern ist. Die Lieblichkeit des Refrains scheint sich an einem Manifest des Schriftstellers und Begründer des italienischen Futurismus Filippo Tommaso Marinetti von 1936 zu orientieren: „Der Krieg ist schön, weil er dank der Gasmasken, der schreckenerregenden Megaphone, der Flammenwerfer und der kleinen Tanks die Herrschaft des Menschen über die unterjochte Maschine begründet.(...) Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kannonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgeräte zu einer Symphonie bereichert. Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft.“²⁰ Gasmaske und Megaphon erinnern an die Models auf dem Laufsteg, an jenen klassischen Ort, an dem die schönste, die neuste und teuerste Mode, kurz das Erstrebenswerte zur Schau getragen wird und wo bestimmt wird welcher Art die aktuelle Schönheit ist. Mit dem Zitat gelingt nun auch die Bindung an die zunächst irritierend erscheinenden, ins Video eingeblendeten oder in der Narration auf die Kulisse projizierten Bilder. Die Bilder von Düsenjägern in symmetrischer Formation, von Panzern und feuernenden Kanonen, startenden Raketen oder explodierenden Bomben dienen nun der harmonischen Bildkomposition.

Damit der Rausch der Macht, verkörpert durch die ekstatische Destruktion und die monströsen Kampfmaschinen in den begleitenden Bildern nicht überhand nimmt, dafür sorgen die sporadisch auftauchenden und an die Moral gemahnenden Kinder. So fügen sich die zunächst ei-

¹⁸Brändli, Sabina: Der herrlich biedere Mann. Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert. Zürich 1998, S. 150.

¹⁹Schwemer, Jeannine (2001): Kino der Explosionen. In: Kunstforum 153, Choreographie der Gewalt.

²⁰zitiert nach Witt-Stahl (2000, 20). Witt-Stahl, Susann: „Bis zur Begeisterung für den eigenen Untergang“. Zur Ästhetik des Krieges. In: Testcard – Beiträge zur Popgeschichte. Nr. 9, Pop und Krieg, November 2000. S. 20-30.

gentlich erschreckenden Aufnahmen wieder gefällig im Dienste der Schönheit harmonisch in das Werk ein.

Uniform-Unikate als Distinktionselemente

Ein vergleichbar platzierter Bruch mit dem stetig hergestellten Kriegs-Kontext ergibt sich aus der Art der Verwendung der Uniformen im Video, nämlich als Individualisierungs-Strategie, dem Gegensatz zur uniformierenden Gleichschaltung durch vorgeschriebene Uniform. Niemand trägt im Video eine Uniform in der Art, wie sie bei den großen Aufmärschen der Machthaber verwendet wird, bei der ihre Träger nur noch Marionetten, blind ausführende Ornamente sind, die einzig zum Zwecke der visuellen Inszenierung von militärischer Macht und Kampfkraft dienen. Diese Sonderrolle, die auch in Subkulturen bei der Verwendung der Uniform als modisches Accessoire immer hergestellt wird, bleibt nicht auf die futuristischen Stücke der auf dem Laufsteg präsentierten Kollektion beschränkt, die definitiv nicht dem für die klassische Uniform konstituierenden Muster der verordneten Einheitlichkeit folgen. Dies kennzeichnet ebenso Madonnas Parade-Uniform: Sie ist nicht einfach aus dem Militärbestand übernommen, sondern wurde für sie und dieses Video von Jean-Paul Gaultier speziell gestaltet und maßgeschneidert. Dieser Aspekt ist zentral für die Diskussion von Uniformen, sind es doch gerade jene Feinheiten, die graduelle, aber maßgebliche Unterschiede in der Erscheinung ausmachen. Mit der Einzigartigkeit wird die uniforme Erscheinung, die serielle Gleichförmigkeit der Uniform aufgehoben.

Madonna entzieht sich damit auch dem Vorwurf der platten Effekthascherei, wie sie mit Uniform-Kostümen vielfach praktiziert wurde. Durch differenzierte Verwendung von Stoff und Schnitt, trotz zunächst ganz ähnlicher Symbolik, entkommt sie der Nähe von meist zweitklassigen Filmen, die einfach Uniformen im Nazi-Look verwenden, um damit zu schockieren. Gemeint sind hier nicht solche, bei denen es um die möglichst authentische Darstellung von Charakteren geht, die mittels Uniform in der Handlung überzeugen und historische Plausibilität herstellen sollen²¹, sondern jene, die mit dem assoziativ verknüpften Holocaust lediglich die Fähigkeit zu besonders sadistischen und unmenschlichem Handeln marktschreierisch ausdrücken soll. Madonna begibt sich zwar optisch nah an diesen Bereich, vermeidet aber die

²¹Eine Aufstellung von Schauspielern in Nazi-Uniformen findet sich bei Kurbjuweit, Dirk: Wie sexy dürfen Nazis sein? In Spiegel Reporter, Februar 2000, Bd. 2, S. 119-125.

bloße Fetischisierung der Uniform²², wie sie durch die Exploitation-Filme der 70er Jahre als Klischee des Bösen in die Populärkultur einzog, in denen die Fähigkeit zu besonders abartigem Handeln mit SS-Uniformen illustriert wurde (Abb. 10)²³. Mit der feinen Einzigartigkeit ihrer Paradeuniform desavouiert Madonna dieses Bild und vermeidet bei ihrer Gradwanderung zur Parteigängerin des Genres der Trashfilme zu werden. Sie kann sich persönlich auch in dieser Uniform als Diva treu bleiben und lässt sich ihre Rolle nicht durch eine der zweiten Haut pauschal zugeschriebene Funktion diktieren. Der Härte und Strenge, die der Admirals-Uniform inhärent ist, stellt sie sich lächelnd, fast ätherisch, lieblich mit femininer Koketterie entgegen. In diesem Sinne demontiert sie die heroische Uniform und nutzt sie als harmonischen Zierrat weiblicher Insignien. So nimmt sie auf ihre Weise am Spiel mit der erotischen Konnotation der Uniform teil und stellt unter Beweis, dass sich beides nicht ausschließt, dass es nicht einfach die Faszination des Bösen ist, die der Uniform innewohnt. Vielmehr ist es Madonna selbst, die die Erotik selbstreferenziell verkörpert²⁴, sie inszeniert sich seit Jahrzehnten exzessiv, mal als Jungfrau, mal als Hure und wurde damit weltbekannt. Chamäleonartige Rollenübernahmen sind ihr in den Leib geschrieben²⁵. Mit diesem Video bereichert sie ihre nuancenreiche Sexualsprache durch das Spiel mit der geschlechtlichen Binarität. Die gewandelten Attribute von Weiblichkeit und Männlichkeit überschreiten eng definierte Geschlechtsdefinitionen.

Permanente Negation

Das irritierende Wechselverhältnis von Erotik und großflächig zelebrierter Kriegsgewalt als Kulisse erscheint klarer, sobald man sich vor Augen hält, dass damit genauso einem zentralen, in immer wieder neuer



²²Zur Ikonografie faschistischer Uniformen vgl. den Essay von Susan Sontag: Faszinierender Faschismus. In: dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays. München 1981.

²³Vgl. etwa die Softporno-Filme der Ilsa-Trilogie beginnend mit Ilsa - She Wolf of the SS, Kanada 1974, dazu: http://home.datacomm.ch/mpaa3/ilsa_trilogie.htm (10.6.2004).

²⁴Vgl. etwa Baudrillard (1994, 32). Baudrillard, Jean: Madonna Deconnection. In Michel Dion (Hg.): Madonna. Érotisme et Pouvoir. Éditions Kirmé, Paris 1994, S. 29-33 oder Andermahr, Sonya: Eine homoerotische Liebesaffäre? Madonna und die Lesben- und Schwulenkultur. In: Hamer, Diane; Budge, Belinda (Hg.): Von Madonna bis Martina. Die Romanze der Massenkultur mit dem Lesben. Berlin 1996, S. 37-50 und Paglia, Camille: Die Masken der Sexualität. München 1995.

²⁵Zum Phänomen Madonna vgl. Andreas Backmund: Madonna - Kultfigur und Fangemeinde. Soziologische Analyse zur Genese eines Stars der modernen Musikkultur. 2002 <http://www.popmodern.de> (10.6.2004).

Form erscheinenden Motiv des Videos gefolgt wird. Den Clip durchzieht eine permanente Negation seiner eigenen Aussagen wie auch etablierter Bedeutungen, er kann als ein einziges Paradoxon gelesen werden, das mit der permanenten Fabrikation von Widersprüchen und Verrätselung seine Betrachter bis zuletzt fast quälend in endloser Unsicherheit belässt.

Das betrifft zunächst die Narrationen insgesamt: Ist der Überfall, auf den die in der Bildebene erzählte Handlung hinausläuft, tatsächlich eine gelungene Rebellion der Ausgegrenzten? Ist es eine Revolte derer, denen der Laufsteg verwehrt bleibt, aufgrund ihres burschikosen Auftretens und Outfits, wegen ihrer „weiblichen Formen“, die nicht dem aktuell gültigen Hüfte-Taille Verhältnis von 1:0,7 entsprechen? Ist es ein Aufstand derer, die keinen Zutritt haben zum Territorium, das der offiziellen Schönheit zugewiesen ist? Wird mit der Usurpation des Laufstegs tatsächlich die Veranstaltung gesprengt oder ist es nur ein weiterer Teil der großen als provokant geplanten Show, bei der das gediegene Publikum im Saal vielleicht im Sinne einer Art experimentell-feministischer Didaktik mit den provokativ tanzenden molligen Models und deren obszönen Gesten aufgerüttelt werden soll? Ist die brutale Störung nur die Steigerung der gewagten Kollektion und der aggressiven Irritation durch die projizierten Kriegsbilder? Das bleibt für das Publikum im Saal, aber auch für die Betrachterinnen und Betrachter des Videos offen.

Diese Widersprüchlichkeit betrifft ebenso immer wieder einzelne denkbare Aussagen, die sich aus dem Bildmaterial oder auch aus üblicherweise zgedachten Kontexten ergeben. An erster Stelle ist nochmals die kriegsbezogene Kleidung zu nennen, die durchgängig als Individualisierungs-Strategie und damit gegen Uniformierung verwendet wird: Bei der Sängerin, bei der Kämpferin und erst recht bei den Models die die Camouflage-Kollektion zur Schau tragen. Einige dieser Models bekommen ganz am Anfang mit der Maschine radikal den Kopf geschnoren, ein brutaler, massiv entpersönlicher Ritus, den man bei der Armee oder im Gefängnis vermuten würde, positiv vielleicht noch als feierlicher Akt bei einer Novizin im Kloster, aber keinesfalls von den Coiffeuren in der Garderobe einer Modenschau. Weiter das Camouflage-Muster. Es hat seine Funktion in der unauffälligen Tarnung draußen in Wald und Feld. Hier im Video zielt es als unruhige Kulisse den Saal.

Die elementarste Orientierungskategorie Geschlecht darf bei den Brüchen mit Gewohntem natürlich nicht fehlen. Der Laufsteg wird mehrheitlich von Männern okkupiert, die Partisanen-

gruppe dagegen ist eine reines Frauenbataillon²⁶, die sich in einer Herrentoilette auf ihren Coup vorbereitet. Der aufgemotzte Mini-Cooper passt ebenfalls in diese Aufzählung, sind doch symbolträchtige oder gar umgebaute, „getunte“ und damit unbesiegbare, bedeutungsge-ladene Fahrzeuge eine der bis heute unangefochtenen Männerdomänen schlechthin. Dieser Kampfwagen, der erbarmungslos die Kulisse durchbricht, hat dann, um das Bild des Panzers wieder zu verkehren, keinen Flammenwerfer, sondern eine Feuerwehrspritze auf dem Dach. Der Strahl des Wasserwerfers – normalerweise gegen „politisch unbequeme“ Gruppen etwa bei Treffen der Mächtigen eingesetzt - wird auf das erlauchte Publikum gerichtet. Dieses per-manente Umdrehen und Negieren etablierter Bedeutungen kennzeichnet das Video bis zur letzten Sekunde: Die in Zeitlupe bedrohlich fliegende Handgranate, aus Kriegsfilmen als Ulti-ma Ratio-Waffe bekannt, lässt eine infernalische Katastrophe erahnen, führt aber dann doch nicht zur Explosion, sondern zum Genuss einer erlesenen Zigarre, die ein Doppelgänger des amerikanischen Präsidenten goutiert. Als Pointe entlässt das Video seine Zuschauerinnen und Zuschauer mit einer finalen Erwartungsenttäuschung. Zumindest besteht nach den Ausführungen zur kategorischen Oppositionsimmanenz an einem kein Zweifel: Diese Zigarre, die sich das Double des US-Präsidenten ansteckt, auch wenn im Bild nicht erkennbar, muss eine Cohi-ba²⁷ aus der antikapitalistischen Bastion Cuba sein.

Militärsymbolik als universelles Identifikationsobjekt

Madonna demonstriert mit diesem Musikvideo, wie Uniformen ein massiv wirksames und ü-bergreifend einsetzbares Inszenierungs-Instrument sind. Die stets mehrdeutige Kontextualisie-rung berücksichtigt dabei Rezeptionsmuster ganz unterschiedlicher Publikumsgruppen, denn für jede denkbare Provokation wird im Video Material für Gegenargumente mitgeliefert, die den zunächst naheliegenden Affront negieren oder relativierten. Madonna ist damit in ihrem Element, gleichzeitig berücksichtigt sie bei ihrer Verwendung der Militärsymboliken den Zeit-geist. Bei ihrer kulturindustriellen Reinhonisation als Popkulturelles Idol kann sie sich nicht automatisch, qua Uniform, auf stumpfen Kadavergehorsam²⁸ verlassen, wie er beim Haupt-

²⁶Zum Bild der kämpfenden Frau, der „Flintenweiber“, die Männer gleich Truppweise ins Verderben reißen kann und Kastrationsängste verkörpert aber auch zur Sexualisierung von Krieg und Gewalt insgesamt vgl. Theweleit, Klaus : Männerphantasien. Basel 1986.

²⁷ Die Cohiba gilt als die Havanna-Zigarre schlechthin, ihr geistiger Vater soll Che Guevara gewesen sein, der ihre Herstellung anregte.

²⁸Der Begriff findet sich erstmals in den Jesuiten-Vorschriften für diesen Orden. Der Gründer Ignatius von Loyola (1491 - 1556) verlangte in seinen „Constitutiones Societatis“ völligen, blinden Gehorsam der Brüder gegenüber ihren Oberen (die wiederum von der göttlichen Vorsehung geleitet wurden.): „...als wäre er ein Leichnam, der

mann von Köpenick²⁹ zwar schon komisch, aber in der damaligen Zeit doch realistisch er-scheint. An den beiden Rollen, der der klassischen Respektperson und der der energischen Rebellen-Kommandantin, zeigt sie, wie vorsichtig und differenziert mit den der Uniform im-manenten Symboliken hantiert werden muss, insbesondere, da sie den ohnehin vorhandenen Bezug von Camouflage und Uniform zu realen Kriegen in dem Video immer wieder aktuali-siert, und damit einen niemals konsensfähigen Schauplatz explizit einbezieht. In dieser Ver-wendung erlangt die unkonventionelle Uniformierung selbst bei hochgradig ausdifferenzierten Lebensmustern noch die Wirkung der klassischen Uniform, welche die Sehnsucht nach klaren Zeichen von Gemeinschaft und einer Ordnung bedient, innerhalb derer die eigene Individuali-tät aufgebaut werden kann. Die Martialischen Orientierungsangebote bieten den Halt, der in den klassischen Institutionen der Gesellschaft und in den zerfallenden tradierten Bindungen von immer weniger Menschen gefunden werden. Madonna offeriert trotz aller zunächst pro-vokanten Irritationen im breiten Varianzspektrum der Uniform universelle und übergreifende Identifikationsmöglichkeiten für ihre Fans, ganz gleich welcher Couleur.

sich auf jede Weise drehen und wenden läßt...“ Heute steht er für blinden, willenslosen Gehorsam unter völliger Aufgabe der eigenen Persönlichkeit, wie er etwa beim deutschen Militär im 2. Weltkrieg gefordert wurde.

²⁹Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick, Frankfurt / M 1939. In dem Theaterstück mit teilweise authenti-schen Hintergrund geht es um den Schuster Wilhelm Voigt, der einige Zeit im Gefängnis saß und sich wieder eine Existenz aufbauen möchte. Die nötigen Papiere werden ihm von der wilhelminischen Bürokratie mit den unsinnigsten Begründungen verweigert. Um sich aus den undurchdringlichen Vorschriften zu befreien, nimmt er die einzige Identität an, die ohne Hinterfragen anerkannt wird: er findet beim Trödler eine preussische Hauptmannsuniform und nimmt kraft Amtes einen Trupp Garde-Füsiliere unter sein Kommando, die ihn unterstützen, an seinen Pass zu kommen.