

Michaela Krützen

Material Girls: Madonna und Evita

Zum Verhältnis von Zitat und Image

Eine Einführung in die

Analyse und Interpretation von Musikclips



In: **Machtgefunkel. Wie Frauen Einfluß nehmen/** hg. von Johanna Regnath und Verena Wodtke-Werner. Ostfildern: Schwabenverlag, S. 139-181

(erscheint im Oktober 1999)

Zwei mächtige Frauen: Eva Perón, die glamouröse Politikerin, und Madonna Ciccone, die einflussreichste Entertainerin der achtziger und neunziger Jahre. Berührungspunkt zwischen diesen beiden Stars ist der Spielfilm EVITA aus dem Jahre 1996.

Michaela Krützen

Material Girls: Madonna und Evita

Zum Verhältnis von Zitat und Image

„She's fantastic. I knew she'd be a star.“ Im Projektionsraum eines Filmstudios sieht sich ein Produzent die Muster an, die noch ungeschnittenen Filmaufnahmen des gestrigen Tages: Eine sehr blonde Frau tanzt in einem engen, rosafarbenen Kleid durch eine rote Studiodekoration. Die Aufnahmen werden stumm vorgeführt, nur das Surren des Vorführgeräts ist zu hören. Während der Produzent reingungslos das Geschehen auf der Leinwand beobachtet, redet ein aufgeregter Mann, der neben ihm sitzt, wortreich auf ihn ein. Die Tänzerin sei fantastisch, großartig und der kommende Star - so marktschreierisch kann nur ein Agent seine Klientin anpreisen. Der Produzent schaut den Agenten noch nicht einmal an, als er antwortet: „I want to meet her.“ Eifertig wird ihm versichert, daß er die junge Frau jederzeit treffen könne, wirklich jederzeit. Der mächtige Mann zieht ruhig an seiner Zigarre und macht mit einem Wort seinen Terminwunsch klar „Now.“



Abbildung 1: MATERIAL GIRL, 1985

Nach diesem 32 Sekunden langen Prolog setzt das Lied *MATERIAL GIRL* ein. Das Stück veröffentlichte Madonna 1984 auf *LIKE A VIRGIN*, ihrer zweiten LP, die ihr weltweiten Starruhm einbrachte. In dem dazugehörigen Clip, den die Regisseurin Mary Lambert in Januar 1985 drehte und der am 1.2.1985 auf MTV Premiere hatte, wird Madonna als eine umschwärmte Filmschauspielerin in Szene gesetzt. Der Star Madonna spielt einen Star.

Nun war *MATERIAL GIRL* sicherlich von großer Bedeutung für die Karriere der Sängerin. Aber was hat dieser Clip mit dem elf Jahre später gedrehten Spielfilm *EVITA* zu tun, um den es hier laut Titel gehen soll? Gibt es eine Verbindungslinie zwischen den Produktionen, die über die Besetzung der Hauptfigur mit Madonna hinausgeht? Diesen Fragen geht die folgende Untersuchung nach. Sie wird - das sei gleich zu Beginn angemerkt - diejenigen Leserinnen und Leser enttäuschen, die sich für die Darstellung der Eva Perón in der Hollywoodproduktion interessieren. Hier geht es nicht darum, was *EVITA* über *Evita* aussagt, auch wenn derartige Vergleiche zwischen historischen Persönlichkeiten und Filmfiguren immer wieder angestellt werden. Häufig wird diese Gegenüberstellung mit der Frage nach der Authentizität verknüpft: War Eva Perón 'wirklich' so, wie der Spielfilm sie zeigt? Eine solche Frage läßt sich nur verneinen und ich möchte ihr im folgenden nicht nachgehen, da ich sie für unproduktiv, für geradezu irreführend halte. Filme erzählen nicht Lebensgeschichten, sondern Geschichten.

Mein Interesse an *EVITA* gilt also nicht *Evita*, sondern Madonna, genauer gesagt: dem Bild Madonnas in der Öffentlichkeit. Wie läßt sich das Verhältnis ihres Images zu der Figur *Evita* beschreiben? In welcher Relation steht die Rolle zum Star? Madonnas Auftritte greifen - so meine These - schon zu Beginn ihrer Karriere auf eine für sie typische imagebildende Technik zurück, die am Beispiel von *MATERIAL GIRL* dargestellt werden kann. In ihren Musikclips nutzt sie das Image

berühmter Frauen und kombiniert es mit ihrem eigenen. Der Star Madonna verweist auf andere Stars ohne deren Image jedoch vollständig zu übernehmen. Diese Technik der partiellen Aneignung und ihre Auswirkungen auf Madonnas Bild in der Öffentlichkeit sind Gegenstand meiner Überlegungen. Zu klären ist das Verhältnis von Zitat und Image.

Dabei ist es für die Analyse von Madonnas Arbeiten ohne Belang, ob es sich um eine bewußt eingesetzte Methode handelt, oder ob sich dieses Verfahren zufällig ergeben hat. Über die Intention oder das Kalkül der Künstlerin und ihrer Produzent(inn)en lassen sich ohnehin nur Mutmaßungen anstellen. Für die Argumentation ist allein entscheidend, daß sich die erstmals in *MATERIAL GIRL* zu beobachtende, imagebildende Technik in zahlreichen Videoclips und schließlich auch in *EVITA* wiederfinden läßt.

Material Girl

Sie ist zweifellos eine mächtige Frau, womöglich die einflußreichste Frau der Unterhaltungsindustrie - Madonna Louise Veronica Ciccone, die erfolgreichste Entertainerin der achtziger und neunziger Jahre. Wer glaubt, daß ihr Stern nach ihrem 40. Geburtstag sinken könnte, irrt: Bei den *MTV Video Awards* im Oktober 1998 hat sie sechs Preise erhalten, darunter auch den Hauptpreis für das beste Video überhaupt, den Clip zu *RAY OF LIGHT*. Bei den *European Music Awards* im November wurden ihr die Awards für *Best Female Artist* und *Best Album* überreicht, die beiden Hauptpreise. Angekündigt wurde sie bei dieser Veranstaltung mit dem Satz „the biggest star in the universe“.

„The biggest star in the universe“ - so beschreibt der Agent seinen Schützling zu Beginn des Musikclips *MATERIAL GIRL*. Nachdem der Produzent den Wunsch geäußert hat, die junge Frau kennenzulernen, sehen wir sie auf dem Set. Offenbar sind die Aufnahmen been-

det, denn ein Verehrer überreicht ihr ein rotes Päckchen, das sie achtlos entgegennimmt. Gleichgültig spricht sie in der nächsten Sequenz von diesem Geschenk, einer wertvollen Kette, die mitten im Popcorn liegt. „He thinks he can impress me by giving me expensive gifts,“ erzählt sie einer Freundin am Telefon: „It’s nice stuff. You want it?“ Zufällig hat der Produzent das Telefonat mitangenhört, denn er steht mit einem rot eingepackten Geschenk an der Tür zu ihrer Garderobe. Kurz entschlossen wirft er sein Päckchen in einen Papierkorb. Offenbar wird er diese junge Frau nicht mit materiellen Gütern beeindrucken können.

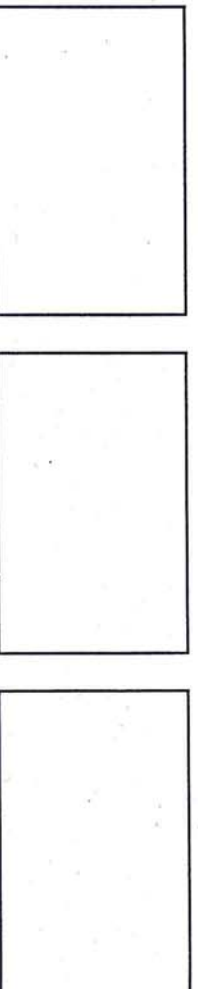


Abbildung 2: MATERIAL GIRL, 1985

Direkt nach der Erkenntnis des Produzenten setzt der Gesang ein. Der Star, den Madonna verkörpert, steht mit zahlreichen Herren im Frack auf einer Bühne; sie singt und tanzt. Somit machen die ersten 60 Sekunden des Clips - mehr Zeit ist noch nicht vergangen - bereits deutlich, daß das Geschehen auf zwei Ebenen anzusetzen ist. MATERIAL GIRL ist ein Film im Film, ein Clip im Clip. Diese Dopplung bedarf der begrifflichen Klärung: Musikclips werden oftmals auch als Videoclips bezeichnet, ein Begriff, der im Rahmen dieser Analyse zu Mißverständnissen führen würde. Technisch gesehen handelt es sich bei MATERIAL GIRL nicht um einen Videoclip, da auf Zelluloid produziert wurde. Im Clip selber wird die Verwendung von Zelluloid durch die Mustervorführung, die bei der Arbeit mit Videomaterial nicht notwendig ist, regelrecht ausgestellt. Von den Produktionsbedingungen ausgehend ist daher die Bezeichnung 'Film im Film' korrekt. Nun können beide Ebenen aber auch als Clips bezeichnet werden, sofern das Genre angesprochen werden soll. Die 'Nummer', die

in den Clip integriert wurde, die gefilmte Bühnenshow, müßte im Rahmen der Handlung zwar Teil eines längeren Spielfilms sein, ist es aber de facto nicht. Es gibt kein Musical, in dem dieser Auftritt vorkommen würde. Daher kann der Gesangsauftritt als Clip bezeichnet werden. Somit hat auch die Bezeichnung 'Clip im Clip' ihre Berechtigung. Clip oder Film - in beiden Fällen gilt: Madonna spielt in *MATERIAL GIRL* einen Star, der zum einen als Sängerin in einem Film zu sehen ist, zum anderen in ihrer Freizeit.

Die Differenzierung von zwei Ebenen ist entscheidend für die in Madonnas Arbeiten verwendete imagebildende Technik und muß daher genauer untersucht werden. Voraussetzung für die Interpretation ist eine exakte Beschreibung der beiden Erzählebenen, wie sie ein Sequenzprotokoll leisten kann (siehe Tabelle 1).

Das Sequenzprotokoll unterteilt die fünfminütige Handlung in kleinere narrative Einheiten. Insgesamt besteht der Clip aus 14 Sequenzen. Davon zeigen acht das Geschehen vor, respektive nach Drehluß (Ebene 1). Fünf sind eindeutig als Auftritte des Stars im Film zu identifizieren, als Film im Film (Ebene 2). Die erste, bereits ausführlich beschriebene Sequenz, der Prolog, stellt sozusagen eine Mischform dar: Auf der Leinwand ist der Star in seiner Rolle zu sehen, im Parkett sitzt der Produzent mit dem Agenten. Das bedeutet: Gleich zu Beginn, in den ersten Einstellungen des Clips, werden beide Ebenen der Erzählung eingeführt.

Tabelle 1: Sequenzprotokoll zu MATERIAL GIRL

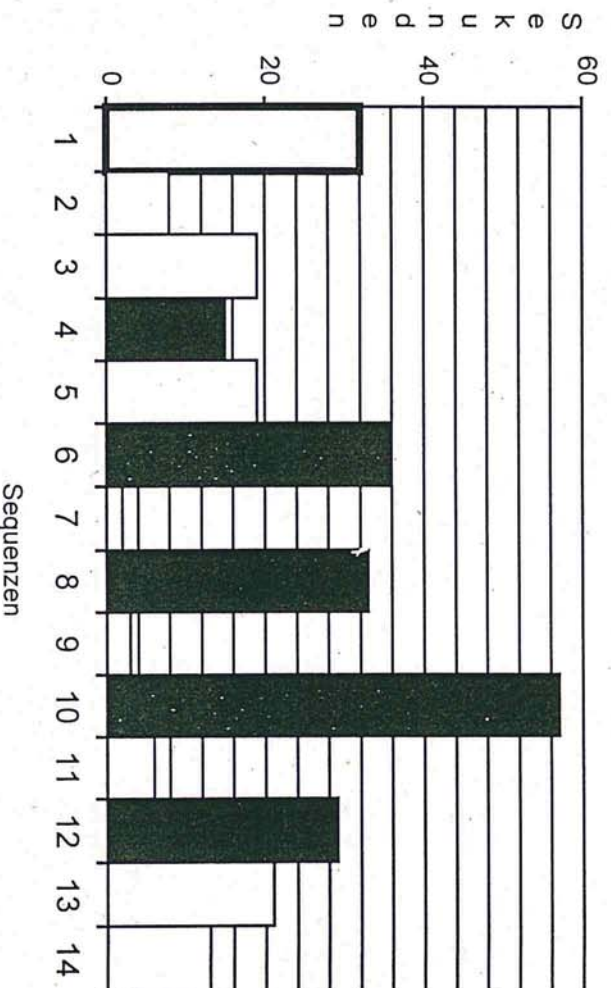
	Zeit	Ort	Stichworte zur Handlung
1.	0:00	Vorführraum (Prolog)	Bei einer Mustervorführung preist ein Agent seinen weiblichen Star (Madonna) an. Daraufhin möchte der Produzent (Keith Carradine) sie sofort kennenlernen.
2.	0:32	am Set (nach der Show)	<i>Musikeinsatz:</i> Nach Drehschluß übergibt ein Verehrer dem Star ein Geschenk, das sie kaum beachtet.
3.	0:40	in der Garderobe des Stars	Der Star erzählt am Telefon, daß ihr das Geschenk wenig bedeutet. Der Produzent, der im Türrahmen steht, hört das zufällig mit an und wirft sein Geschenk in einen Papierkorb.
4.	0:59	Set (Show)	<i>Beginn des Gesangs</i> Der Star tritt auf.
5.	1:14	vor dem Studio	Der Star streitet sich mit einem Verehrer in dessen luxuriösem Sportwagen. Sie steigt aus und läuft am Eingang zum Studio fast gegen den Produzenten. Der Verehrer, der ihr folgt, hält den Produzenten für einen Laufburschen und wirft ihm seinen Autoschlüssel zu.
6.	1:30	Set (Show)	Der Star tritt auf.
7.	2:06	in der Garderobe des Stars	Der Star spielt Karten mit einem jungen Mann.
8.	2:08	Set (Show)	Der Star tritt auf.
9.	2:41	hinter den Kulissen	Der Produzent steht hinter den Kulissen und beobachtet den Star bei der Arbeit auf dem Set.
10.	2:44	Set (Show)	Der Star tritt auf.
11.	3:41	in der Garderobe des Stars	Der Produzent schenkt dem Star einen kleinen Strauß Margeriten. Sie lächelt gerührt.
12.	3:47	Set (Show)	Der Star tritt auf.
13.	4:16	vor dem Studio	Der Produzent kauft einem Mann mit einem Bündel Geldscheine dessen alten Pick-up Truck ab. Der Star setzt sich in das Auto.
14.	4:37	im Auto	Der Produzent und der Star küssen sich im Auto.

helle Spalten =
dunkle Spalten =

Ebene 1 (außerhalb der Filmaufnahmen/ der Film)
Ebene 2 (die Filmaufnahmen/ der Film im Film)

Die Differenzierung ergibt erstens, daß diejenigen Sequenzen, in denen der Star singt, zusammengekommen fast doppelt so lang sind wie diejenigen, die außerhalb der Filmaufnahmen spielen. Der 'Film im Film' dominiert zeitlich. Es zeigt sich zweitens, daß Ebene 2 die Mitte des Clips bestimmt (Sequenz 4, 6, 8, 10, 12). Sie könnte daher auch als Binnenhandlung bezeichnet werden. Ebene 1 wäre dementsprechend die Rahmenhandlung (Sequenz 2,3 sowie 13, 14).

Abbildung 3: Länge der Sequenzen in MATERIAL GIRL



graue Spalten = Ebene 1 (außerhalb der Filmaufnahmen/ der Film)
schwarze Spalten = Ebene 2 (die Filmaufnahmen/ der Film im Film)

Die folgende Interpretation wird auf der formalen Unterscheidung der beiden Ebenen aufbauen. Es stellt sich zunächst die Frage, was die Rahmenhandlung (Ebene 1) und die Binnenhandlung

(Ebene 2) jeweils für eine Geschichte erzählen.¹ Ebene 2 setzt den Text des Lieds in Szene: Eine Frau - das *material girl* - wendet sich nur den Männern zu, die sie verwöhnen. Die Papierherzen, die ihr als Symbole der Liebe entgegengehalten werden, interessieren die junge Frau nicht. Statt dessen greift sie gierig nach den Diamantarmbändern, zert regelrecht an ihnen. Sie singt von teuren Geschenken, die jeder Liebeserklärung vorzuziehen seien:

Strophe 1

Some boys kiss me, some boys hug me,
I think they're o.k.

If they don't give me proper credit - I just walk away

Strophe 2

They can beg and they can plead
But they can't see the light (that's right)
'Cause the boy with the cold hard cash
Is always Mister Right

Refrain 1

'Cause we're living in a material world
And I am a material girl
You know that we are living in a material world
And I am a material girl

Strophe 3

Some boys romance, some boys slow dance
That's all right with me
If they can't raise my interest - then I have to let them be

Strophe 4

Some boys try and some boys lie
but I don't let them play (no way)
Only boys that save their pennies - Make my rainy day.

Refrain 2

'Cause we're living...

Strophe 5

Boys may come and boys may go
And that's all right you see
Experience has made me rich - and now they're after me
Refrain 3
'Cause we're living...

¹ Vgl. Grigat, Nicolăa: Madonnabilder. Dekonstruktive Ästhetik in den Videobildern Madonnas. Frankfurt a.M., Bern u.a. 1996. S. 17-26

Ebene 1 erzählt das genaue Gegenteil dieses Liedtextes: Die Schauspielerin interessiert sich privat nicht für teure Geschenke, auch wenn sie gelegentlich diesen Eindruck erweckt. Der Verehrer, der ihr Diamanten überreicht, scheitert. Ihn weist sie trotz seines teuren Sportwagens ab. Der Produzent hingegen, der sich als armer Mann ausgibt, erweckt ihr Interesse mit einem kleinen, scheinbar selbstgepflückten Blumenstrauß. Lächelnd akzeptiert sie die Margeriten. Der Millionär kauft daraufhin ein schäbiges Auto und holt sie damit von der Arbeit ab. Mit Erfolg: Im Schlußbild küßt der Produzent den Star.



Abbildung 4: MATERIAL GIRL, 1985

Die Differenzierung der beiden Ebenen wird durch eine einfache Farbdramaturgie unterstützt: Dem *material girl* wurde rot zugewiesen, den reichen Männern, die sie umgeben, schwarz. Der dunkelhaarige Verehrer hat eine schwarze Lederjacke an, die Tänzer in der Musiknummer bewegen sich im Frack. Die romantische Frau, der Geld gleichgültig ist, trägt ein weißes Spitzenkleid. Der vermeintlich arme Produzent ist erdfarben gekleidet. Bis in Details wurde diese Aufteilung beibehalten: Der Sportwagen des vermögenden Verheirats, mit dem er sie zum Studio fährt, ist feuerrot, der Pick-up Truck, den der Produzent sich eigens kauft, ist braun. Teure Geschenke sind in rotes Papier gewickelt, aber die Margeriten, die der Produzent der jungen Frau am Ende schenkt, sind weiß.

Madonna	
romantische Frau	<i>material girl</i>
will Liebe	will Geld
weiß	rot
Männer	
Produzent	Verehrer
Liebe (angeblich) arm Margeriten, Laster	Geld reich Diamanten, Sportwagen
Kuß im Auto	Streit im Auto
braun	schwarz

Tabelle 2: Farbdramaturgie in *MATERIAL GIRL*

Sieht man die Ebenen getrennt, so läßt sich der Bühnenauftritt (Ebene 2) einfach zusammenfassen: Nicht die Liebe zählt, sondern materielle Werte - „cold hard cash“. Überspitzt könnte man sogar sagen: Frauen suchen sich Männer nach deren finanziellem Status aus; sie wollen vor allem Geld. So weit, so eindeutig. Was aber erzählt die andere Ebene? Hier wird eine erfolgreiche Schauspielerin gezeigt, für die Romantik Priorität hat. Frauen - so ließe sich wieder verallgemeinern - hoffen auf die große Liebe.

Zwischen den Aussagen der beiden Erzählebenen ergibt sich ein Widerspruch, der zunächst nicht auflösbar scheint: Was ist entscheidend - Geld oder Liebe? Diese Frage läßt sich durch einen Rückgriff auf die Struktur des Clips beantworten, die bereits als Film im Film

gekennzeichnet wurde.² In MATERIAL GIRL stellt Madonna eine romantische Frau dar, die eine geldgierige Frau spielt.

Ähnliche Konstellationen lassen sich im sogenannten *backstage musical* ausmachen.³ In DU SOLLST MEIN GLÜCKSSTERN SEIN (SINGIN' IN THE RAIN) mimi die Stummfilmschauspielerin Lina Lamont auf der Leinwand einen eleganten Star. Im Privatleben aber ist sie eine ordinäre Person, die nicht einen Satz korrekt aussprechen kann. Sieht man das Musical im Ganzen, so wird das, was die Filmebene im Film erzählt, als unwahr eingestuft: Lina Lamont gibt nur vor, eine Dame zu sein. Die private Seite gilt bei einem Film im Film als authentisch für die Figur.

Dementsprechend könnte der Clip MATERIAL GIRL bedeuten: Frauen mögen zwar behaupten, Geld sei ihnen wichtig, in Wahrheit aber sehnen sie sich nach Liebe. Diese Interpretation von MATERIAL GIRL scheint eindeutig, doch berücksichtigt sie nicht die Besetzung des Clips mit Madonna. Welchen Einfluß hat es auf die Aussage des Clips, daß sie die Hauptrolle spielt? In welchem Verhältnis steht ihr Image zu dem Clip MATERIAL GIRL?

Material Girl Madonna

Das Image eines Stars ist die "Gesamtheit aller Vorstellungen, Erwartungen, Ideen und Gefühle"⁴ die mit ihm verbunden werden. Madonnas Image ist die Summe aller über sie (öffentlich) zirkulierenden Informationen. Dabei ist ohne Bedeutung, ob die dem Star zugeschriebenen Eigenschaften tatsächlich der 'Person' Madonna Louise

2 Vgl. Schäfer, Horst: Film im Film: Selbstportraits der Traumfabrik. Frankfurt a.M. 1985

3 Vgl. Feuer, Jane: The Hollywood Musical. London 1982. S. 42-47

4 Silbermann, Alphons: Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung. Berlin (BRD) 1982. S. 175

Veronica Ciccone entsprechen. In die Untersuchung eingebracht werden kann nicht die Person, sondern nur das Image. Warum?

Ein Star kann nicht außerhalb seines Images betrachtet werden: Jede neue, womöglich als einzigartig angekündigte 'Aufdeckung' bezieht ihren Sensationswert aus dem bislang zirkulierenden Wissen und geht nach der Veröffentlichung in dieses ein. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Star offenbart nichts über die private Person, sondern strukturiert und interpretiert das Bild des Stars in der Öffentlichkeit, und wird - sofern rezipiert - schließlich selber Teil des Images.

Das Wissen, aus dem sich das Image zusammensetzt, umfaßt filmische und außerfilmische Elemente: Zum öffentlichen Bild von Madonna gehören ihre Musikclips und ihre Filmrollen sowie die gesamte sie betreffende Berichterstattung in Wort und Bild, zum Beispiel Kritiken, Biographien, Fotos aller Art oder Aussagen in Interviews.⁵ Dabei spielt es keine Rolle, ob Madonnas Antworten korrekt wiedergegeben werden oder ob die Anekdoten wahr sind. Entscheidend für die Analyse des Images ist nur, daß bestimmte Elemente immer wieder aufgegriffen werden. Um *MATERIAL GIRL* deuten zu können, muß herausgearbeitet werden, welche zentralen Stareigenschaften Madonna zugeschrieben werden.⁶

⁵ Vgl. Dyer, Richard: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London 1987. S. 3; Dyer, Richard: *Stars*. London 1986

⁶ Vgl. Krützen, Michaela: Hans Albers. Eine deutsche Karriere. Weinheim 1995, 98-111



Abbildung 5: Madonna 1985

Schon Mitte der achtziger Jahre war die Sängerin bekannt für ihren Geschäftssinn und galt als ausgesprochen ehrgeizig. Es kursierten eine Vielzahl von Äußerungen, die sie über die Bedeutung von Erfolg und Geld gemacht haben soll:

Ich bin sehr karrierebezogen. Man fühlt sich zu Leuten hingezogen, die genauso ehrgeizig sind, wie in dem Song MATERIAL GIRL. Man fühlt sich zu Männern hingezogen, die materiellen Besitz haben, denn das bezahlt die Miete und die Pelze für einen selbst. Das ist Sicherheit. Das hält länger als Gefühle.⁷

Madonna galt als *material girl*. Das Image des Stars Madonna entsprach demnach Mitte der achtziger Jahre dem expliziten Text ihres Songs und damit der Bildebene des verfilmten Bühnenauftritts im Clip. Ihr Image stand in genauem Widerspruch zu der Gesamtaussage von MATERIAL GIRL, die sich aus der Verknüpfung beider Bildbeinen ergibt.

Die gleichzeitige Übereinstimmung und Abweichung der Aussage des Clips vom Image des Stars eröffnet weitere Möglichkeiten der Interpretation. Auf der einen Seite könnte der Clip eine Absage an das bisherige Bild Madonnas sein, das in der Öffentlichkeit kursierte.

⁷ Bella Madonna: The Hot New Look of Female Rock. In: Company (UK), Juni 1985. Zitiert nach Bego, Mark: Madonna. Who's That Girl. St. Andrä-Wörtern 1992. S. 118

Träumt die 'berechnende Madonna' in Wahrheit von großen Gefühlen? Sucht sie die wahre Liebe? Auf der anderen Seite läßt sich MATERIAL GIRL aber auch als eine Bestätigung ihres Images deuten: Könnte der Star im Clip das Spiel des Produzenten nicht durchschaut haben? Immerhin spielt sie, der Logik des Clips zufolge, die Hauptrolle in einem Film, für den der Produzent verantwortlich ist. Weiß sie nicht schon von vornherein, wer er ist? Tatsächlich ist ihr Lächeln am Ende der Geschichte ausgesprochen triumphierend und sie nimmt eine betont damenhafte Pose ein, als sie sich in den alten Laster setzt. Vielleicht hat sie die Rolle der Romantikerin ja nur gespielt? Ist sie nicht Schauspielerin von Beruf? Der Clip wäre dann ein doppeltes Spiel: Die geldgierige Frau gibt vor, nicht zu wissen, daß der Millionär nur vorgibt, ein armer Mann zu sein. Sie verbirgt ihre wahren Interessen und erreicht genau deshalb ihr Ziel.

Dieses doppelte Spiel würde mit dem damaligen Image Madonnas übereinstimmen, die mit einem Gürtel posierte, auf dem *boy toy* stand:

Eines Tages dachte ich mir [als Spitznamen, MK] *boy toy* aus, und als ich es an die Wand schrieb, hielt es jeder für sehr witzig. Sie verstanden die Komik, die darin lag. Wahrscheinlich meinen die Leute, daß ich damit so etwas wie 'spiel mit mir' sagen will, oder 'ich bin für jeden zu haben'. Dabei ist es doch eine ironische Aussage, die genau das Gegenteil meint.⁸

Ist dementsprechend auch der Clip MATERIAL GIRL eine 'ironische Aussage, die genau das Gegenteil meint'? Diese Frage kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Mit Sicherheit läßt sich nur sagen, daß die Einbeziehung des Images von Madonna zu zwei weiteren, einander widersprechenden Lesarten führt.

8 Madonna Superstar. Photographien. München 1988. S. 18
[Schirmer's Visuelle Bibliothek 3]

Doch ist die Vielfalt möglicher Bedeutungen mit Bezug auf das Images Madonnas noch nicht ausgeschöpft. Eine weitere Interpretation ergibt sich aus der Tatsache, daß die Bühnenebene des Clips eine Musicalnummer variiert. Die Ausstattung, das Kostüm und die Choreographie von MATERIAL GIRL ahmen fast perfekt die Inszenierung von DIAMONDS ARE A GIRL'S BEST FRIEND nach.

Material Girl Lorelei Lee

In der 1953 produzierten Komödie BLONDINEN BEVORZUGT spielt Marilyn Monroe die ebenso blonde wie einfältige Sängerin Lorelei Lee, die einen Mann tatsächlich nur nach seinem Bankkonto beurteilt. Lorelei singt von teuren Geschenken, die jeder Liebeserklärung vorzuziehen seien:

The french are glad to die for love.
Their delight is fighting duels.
But I prefer a man who lives - and gives expensive jewels.
A kiss on the hand may be quite continental,
but diamonds are a girl's best friend...

DIAMONDS ARE A GIRL'S BEST FRIEND entspricht somit nicht nur in seiner Gestaltung, sondern auch inhaltlich der Ebene 2 des Madonna-Clips, dem 'Film im Film'. Lorelei Lee ist die perfekte Verkörperung des *material girls*, das Madonna besingt.

Dies gilt nicht nur für ihren Auftritt mit DIAMONDS ARE A GIRL'S BEST FRIEND, sondern für den gesamten Film. Lorelei formuliert ihre LebensEinstellung noch einmal ausdrücklich am Ende des Musicals. Als der gestrenge Vater ihres Auserwählten anrückt, um seinen näiven Sohn vor ihr zu retten, kann Lorelei sogar ihn von ihren Prinzipien überzeugen:

Wissen Sie denn nicht, daß ein reicher Mann und ein hübsches Mädchen vieles gemeinsam haben? Gewiß heiratet man ein Mädchen nicht nur, weil es hübsch ist. Aber man würde es doch als sehr angenehm empfinden. Und wenn Sie eine Tochter hätten, wäre es ihnen dann nicht lieber, sie würde einen rei-

chen Mann heiraten? Sie wünschten ihr doch bestimmt ein Leben ohne Sorgen und daß sie viele kostbare Dinge besitzt. Und warum nehmen Sie mir übel, wenn ich das auch will?

Fassungslos lauscht der Vater dieser Erklärung: „Sagen Sie, man hat mir doch erzählt, Sie sollen dumm sein. Wie ich sehe, haben Sie sogar Verstand.“ Lorelei Lee weiß auch darauf zu kontern: „Ja, aber nur, wenn es brenzlich wird. Die meisten Männer mögen das nicht.“ Die kluge Frau gibt sich als naives Dummchen aus, um den reichen Mann zu erobern. Lorelei Lee wäre durchaus zuzutruauen, daß sie einen Millionär, der sich als arm ausgibt, durchschaut. Sie würde sich auf sein Spiel einlassen, um Zugriff auf sein Geld zu bekommen. Es steht auch außer Frage, daß sie mit dieser Taktik erfolgreich wäre, denn die ungebildete Revuetänzerin ist raffiniert. Als der Vater ihres Verlobten behauptet, sie könne ihn nicht einen Augenblick täuschen, entgegnet Lorelei kühl: „Das ist auch gar nicht meine Absicht. Aber wenn ich wollte, könnte ich es doch.“



Abbildung 6: BLONDINEN BEVORZUGT, 1953

Lorelei Lees Gewitztheit und ihre Unbeirbarkeit sind Besonderheiten von BLONDINEN BEVORZUGT. Die Komödie steht im Gegensatz zu den sogenannten *gold digger*-Filmen, in denen die geschäftstüchtige Frau am Ende doch ihrem Herzen folgt.⁹ Marilyn Monroe selbst hat 1953, direkt nach BLONDINEN BEVORZUGT, eine solche Figur gespielt: In WIE ANGELT MAN SICH EINEN MILLIONÄR sucht das (kurzsichtige) Fotomodell Pola einen gutaussehenden, reichen Mann. Sie heiratet aber schließlich aus Liebe einen hochverschuldeten Brillenträger, der sich vor der Steuervermeidung verbergen muß.

Marilyn Monroes Rollen aus dem Jahre 1953 - Lorelei und Pola - entsprechen somit den beiden einander widersprechenden Interpretationslinien von MATERIAL GIRL. Lorelei will wirklich nur Geld und Pola sucht insgeheim doch die große Liebe. Sieht man Madonnas Rolle im Kontext der Figur Lorelei, so erzählt der Clip von einem raffinierten *material girl*. Sieht man sie im Kontext der Figur Pola, so spielt Madonna eine Frau, die nur vorgibt, ein *material girl* zu sein. Zum dritten Mal zeigt sich, daß der Clip auf zwei verschiedene Arten gelesen werden kann. Die Rollen eröffnen aber noch einen weiteren Kontext, der für die Interpretation nutzbringend ist: Sie verweisen auf den Star, der sie spielte. MATERIAL GIRL kann - so zeigt ein letzter Schritt der Interpretation - auch in Zusammenhang mit dem Mythos 'Marilyn' gedeutet werden.

Material Girl, Madonna und Marilyn

Das Image des Stars Marilyn Monroe hat sich nach ihrem Tod verändert. Galt sie zu Lebzeiten als Sexsymbol, so verkörpert sie heute darüber hinaus das Star-Sein an sich, ist gewissermaßen zum Inbegriff des Filmstars geworden. Eine solche Verallgemeinerung ist ein Charakteristikum des modernen Mythos - Monroe ist nach ihrem Tod

9 Vgl. GOLDBÄBER VON 1933/ THE GREEKS HAD A WORD FOR THEM/ PAINTING THE CLOUDS WITH SUNSHINE/ RICH MEN, SINGLE WOMEN

zu einer mythischen Figur geworden. Ein Mythos ist kein Objekt, sondern eine Aussage.¹⁰ Daher kann alles,

wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann, Mythos werden. Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht.¹¹

Stars wie Marilyn Monroe, James Dean oder Elvis Presley sind Mythen durch die Art und Weise, wie über sie gesprochen wird. Für sie gilt auch ein weiteres Charakteristikum des modernen Mythos - die Vieldeutigkeit. Ein Mythos bietet die Möglichkeit zu verschiedenen Interpretationen. Er zeigt, wie Joseph Campbell formuliert, "jedem Interpreten, je nach dessen Standort ein anderes Gesicht."¹² Diese Offenheit läßt sich vor allem am Mythos Marilyn zeigen: Sie "erwies sich als ein nützlicher Prüfstein in fast jeder Art von Auseinandersetzung"¹³, etwa über

Wert oder Unwert des kommerziellen Hollywood, des intellektuellen New York, der Presse, der Psychiatrie, der Religion, des kultivierten Europas, des barbarischen Amerika, der Emanzipation, des männlichen Chauvinismus.¹⁴

Für die Interpretation von MATERIAL GIRL ist entscheidend, daß Marilyn in zahlreichen Lesarten als Opfer gesehen wird. Sie sei zwar reich und erfolgreich gewesen, aber unglücklich. Es heißt, daß alle ihre Liebesbeziehungen scheiterten und daß ihre Arbeit fremdbestimmt war. In der heutigen Rezeption wird außerdem die Tatsache hervorgehoben, daß sie zum Objekt männlicher Begierde wurde, ohne sich dagegen wehren zu können. Sie habe zwar Karriere ge-

¹⁰ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M. 1964. S. 85

¹¹ a.a.O., S.85

¹² Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*. - Frankfurt a.M. 1978. S. 366

¹³ Hembus, Joe: *Marilyn Monroe: Die Frau des Jahrhunderts*. München 1973. S. 11

¹⁴ a.a.O., S.11

macht, aber immer nur nach der wahren Liebe gesucht.¹⁵ Damit ist 'Marilyn' alles andere als ein *material girl*.

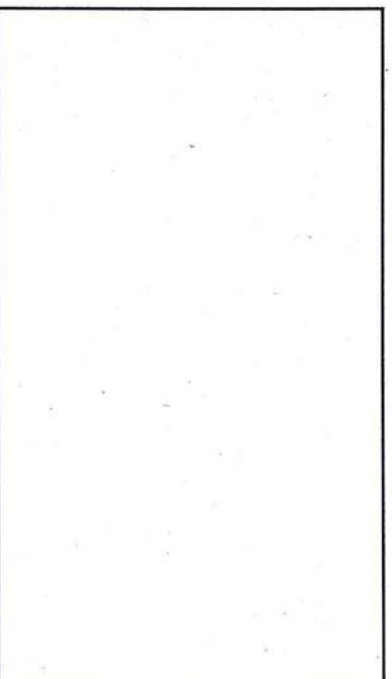


Abbildung 7: Marilyn Monroe, 1954

Ausgehend von dieser Interpretation kann das Image Marilyn als das Gegenteil der Figur Lorelei Lee gelesen werden, die das Begehren der Männer für ihre Zwecke einsetzt. Lorelei ist ganz sicher kein Opfer. Auch das Image Madonnas unterscheidet sich in diesem Punkt radikal vom Mythos Marilyn: Sie gilt als selbstbestimmt und stark.¹⁶

Monroe [war] unsicher, depressiv und von passiver Aggressivität und [stand] mit ihren Angewohnheiten der eigenen Karriere im Weg. Madonna ist manisch, perfektionistisch, arbeitssüchtig. Monroe schluckte Alkohol und Drogen, wohingegen Madonna beidem aus dem Weg geht.¹⁷

Zum Zeitpunkt ihres Todes sei Marilyn verzweifelt gewesen. Ihre Karriere neigte sich dem Ende zu. Gerade war sie aus einer laufenden Filmproduktion entlassen worden. Ihr Alter hätte ihr auch keine

¹⁵ Mailer, Norman: Marilyn Monroe. Eine Biographie. München 1973. S. 299-352; vgl. Mailer, Norman: Ich, Marilyn M. Meine Autobiographie. München 1981

¹⁶ Vgl. Voller, Debbi: Madonna. Die illustrierte Biographie. Rastatt 1990. S. 58

¹⁷ Madonna Megastar. Photographien 1988 - 1993. München, 1994. S. 10

weiteren Auftritte mehr als 'Sexbombe' im Stil der 50er und 60er Jahre erlaubt. Madonna hingegen hat 1998 ihren vierzigsten Geburtstag gefeiert und kann auf eines der erfolgreichsten Jahre ihrer langen Karriere zurückblicken.

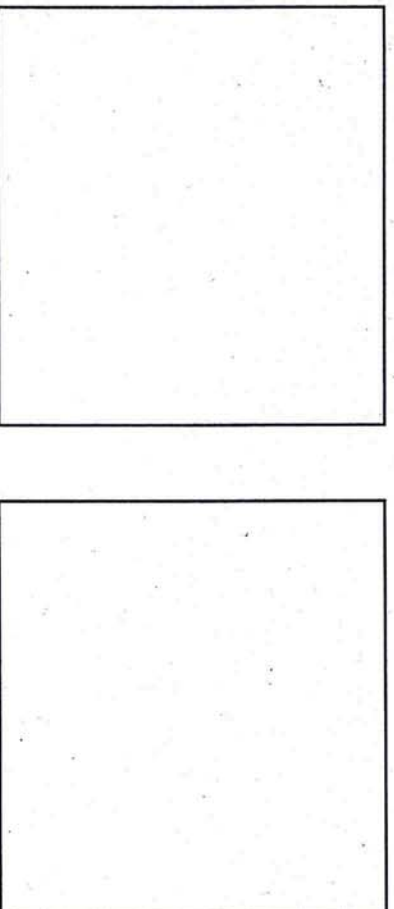


Abbildung 8: Marilyn Monroe (1954) und Madonna (1988)

Marilyn, so heißt es weiter, wurde finanziell ausgebeutet, Madonna hingegen geht selbstbewußt mit ihrem Geld um und gilt als hervorragende Geschäftsfrau. Der Filmstar habe unter ihren Liebhabern gelitten, die sie nur ausgenutzt hätten. Der Sängerin wird hingegen nachgesagt, sie benutze Männer für ihre Karriere, zu ihrem Amusement oder als Samenspender.¹⁸

Madonna [wird] als Marilyn der achtziger gefeiert: Im Gegensatz zu ihrem Vorbild aus Hollywood spielt Madonna nur das Sexobjekt und behält ansonsten die Fäden fest in der Hand.¹⁹

In Interviews grenzt Madonna sich immer wieder von Marilyn Monroe ab: Sie „war ein Opfer. Das bin ich nicht. Deshalb kann man uns nicht miteinander vergleichen.“²⁰ Offenbar sind die Images von Ma-

¹⁸ Vgl. Andersen, Christopher: Madonna - unverhüllt. München 1991. S. 262

¹⁹ Esquire 11/85. S. 42

²⁰ St. Michael, Mick: Madonna. Selbstbekenntnisse. München, 1991. S. 126

rilyn und Madonna in genau diesem Punkt diametral entgegengesetzt.

Damit ergibt sich eine widersprüchliche Situation: Madonna erklärt, ganz anders als Marilyn zu sein, läßt sich aber 1986, im Jahr nach *MATERIAL GIRL*, für das *LIFE*-Magazine in deren berühmtesten Posen ablichten. Welchen Punkt ihres Images spricht sie mit diesen Fotos und mit dem Video zu *MATERIAL GIRL* an? Die Anleihe, die Madonna bei Marilyn macht, bezieht sich ausschließlich auf deren erotische Ausstrahlung. Sie posiert Mitte der achtziger Jahre mit (wasserstoff-blondem Haar, halbgeschlossenen Augen und rot geschminktem, leicht geöffnetem Mund. Noch sind ihre Formen weich und ihr Körper ist - um es in der Sprache der Bodybuilder auszudrücken - noch keineswegs trocken. Madonna übernimmt in dieser Phase ihrer Karriere Marylins Erscheinungsbild, grenzt sich aber ansonsten von deren Image ab.²¹

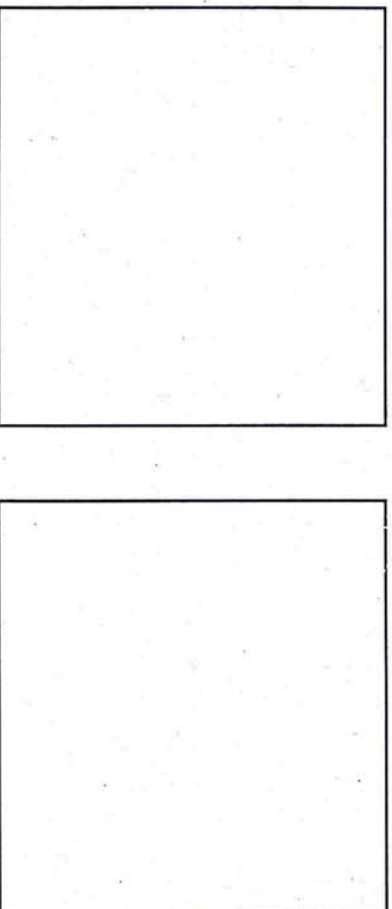


Abbildung 9: Madonna (1989) und Madonna (1994)

Daß Madonna ihren Körper Ende der achtziger Jahre konsequent umgestaltete und ihn durch hartes Training in den einer muskulösen Sportlerin verwandelte, kommt nicht von ungefähr. Schlüsselbegriff

²¹ Vgl. Rustemeyer, Ruth: Geschlechtsspezifische Rollen bei Medienstars. In: Faulstich, Werner; Korte, Helmut: *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*. München, 1997. S. 110f.

ihrer Abgrenzung von Marilyn ist Stärke. „Stärke und Weiblichkeit schließen sich nicht aus. Das ist meine Botschaft. Ich bin keine Feministin, aber meine Kunst ist feministisch.“²² Madonna mag ein Objekt sexueller Phantasien sein, aber ihr Image ist nicht das eines Sexobjekts. Ihr gelingt eine Kombination von Erotik und Emanzipation - damit wird das Bild der begehrten Frau neu gezeichnet. Kulturkritikerin Camille Paglia feiert sie als neofeministischen Star:

Madonna hat sich meine unsterbliche Treue damit erworben, daß sie den spröden Glamour der Filmdiven aus der Zeit der Hollywoodstudios, jener Gestalten von geradezu mythologischer Größe, wiederbelebt und neu hervorgebracht hat. Mit seinem kindischen paranoiden Phantasma von den männlichen Unterdrückern und den zu Sexualobjekten degradierten weiblichen Opfern hat sich der heutige Feminismus höchstselbst von aller Geschichte abgeschnitten und in den Ruin getrieben. Die Frau ist das überlegene Geschlecht. (...) Madonna, die für Millionen von Mädchen überall auf der Welt ein Rollenvorbild verkörpert, hat durch die Wiederherstellung der weiblichen Herrschaft über das Reich der Sexualität die Gebrechen des Feminismus geheilt.²³

Der Journalist Siegfried Schober hingegen hält das Zitieren Marylins für ein Kalkül, das nicht aufgeht:

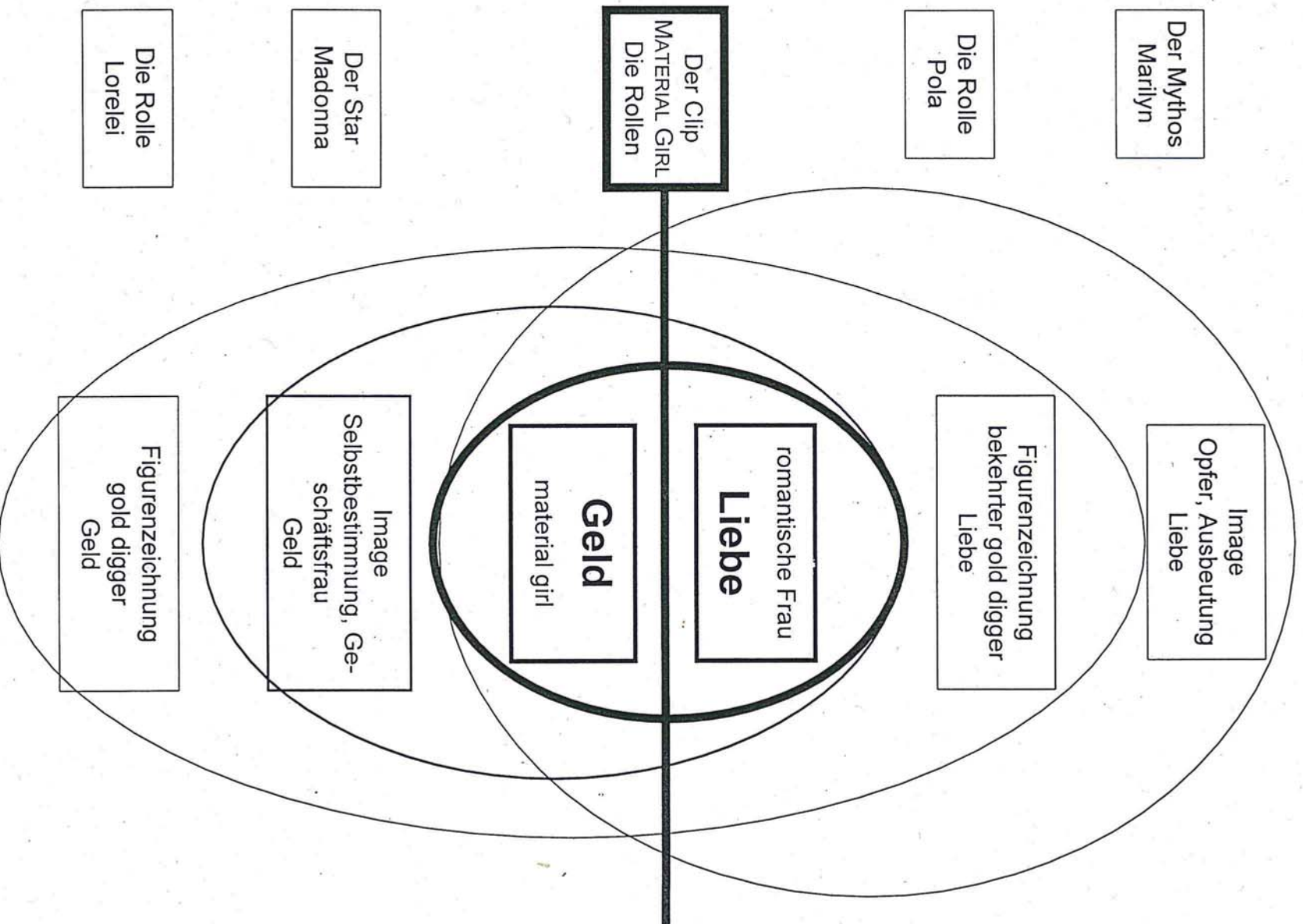
Madonna als Monroe. Das ist eine hübsche, satte Ohrfeige, die einem das romantische Glotzen wegputzt. Eine Sex-Madonna, die wie von einem Eishauch überzogen ist. Die heizt nicht auf, die lehnt einen das erotische Frösteln. Eine scharfe Eishellei in wasserstoffblond, aber gar nicht explosiv wie Monroe, sondern eher Lustgefühle hervorruhend wie ein erfrorener Zeh.²⁴

22 Esquire 11/85. S. 45

23 Paglia, Camille: Venus der Ätherwellen. In: Madonna Megastar. a.a.O., S. 11

24 Stern, 15.1.1987

Abbildung 10: Bedeutungsebenen in MATERIAL GIRL



Paglias und Schobers Deutungen zeigen: Der Rückgriff auf Marilyn hat Madonnas Image nicht verengt, sondern anschlussfähig für vielfältige Interpretationen gemacht. Gerade die Spannung zwischen Hymnen und Verrissen ist produktiv für ein Image, das nur dadurch zerstört werden kann, daß nicht mehr über den Star gesprochen wird. Nicht die Aufdeckung, sondern das Schweigen ist die Destruktion eines Images.

Das Zitat ist eine Möglichkeit, den Diskurs über einen Star immer wieder neu zu beleben, denn es provoziert Stellungnahmen. Ausgehend von MATERIAL GIRL wird somit ein Prinzip in Madonnas Arbeiten erkennbar, das Spiel mit einzelnen Elementen eines bereits bestehenden Images. Der Star zitiert berühmte Frauen und erweitert so ihr Image um deren zentrale Stareigenschaften: Madonna ist Marilyn. Gleichzeitig grenzt sie sich von einigen Komponenten des Images ab: Madonna ist das genaue Gegenteil von Marilyn. Die imagebildende Technik ist demnach ein Spiel mit Zitaten und Abgrenzungen.

Zitate und Abgrenzungen: Von Marilyn zu Diana

In den vergangenen 17 Jahren hat Madonna hunderte von Outfits getragen und hunderte von Rollen gespielt. Madonna in einer Peepshow als Tänzerin. Madonna in Frack und Zylinder. Madonna als Girle, Blumenkind oder Disco-Queen. Madonna im Clockwork-Orange-Outfit. Madonna als Domina, Flamencotänzerin oder Marie Antoinette. Im Oktober 1998 kostümierte sie sich beim MTV Video Award als Shiva und im Februar 1999 trat sie bei der Grammy Verleihung als Geisha auf.

Madonna maskiert sich nicht nur, sie zitiert. Diese Vorgehensweise gilt als typisch für Musikclips. Ulrike Bergemann ist bei ihren Recherchen zum Thema FOTOGRAFIE UND BEWEGUNG IM MUSIKVIDEO auf

Begriffe wie 'gegenseitiges Sichaufessen', 'cultural bricolage', 'Megalöschblatt' oder 'appropriation' gestoßen.²⁵ Musikclips sind, so formuliert es Jody Berland, „a particular mode of cultural cannibalization“²⁶. Nicoläa Grigat spricht sogar von visuellen Plünderungen.²⁷ Musikclips vereinnahmen Elemente aus allen Kulturen und aus allen Bildmedien. Sie greifen auf die Malerei, die Fotografie, den Film und das Fernsehen zurück. Madonnas Arbeiten bieten vielfältige Belege für diese Beobachtung. Drei Rollen, die sie in Videoclips spielte, seien als Beispiele herausgegriffen.²⁸



Abbildung 11: Express Yourself, 1989

EXPRESS YOURSELF, 1989. Eine elegante Dame lebt in einem exklusiven Appartement mit großen Fenstern. Sie scheint dennoch kein *material girl* zu sein:

You don't need diamond rings or eighteen carat gold.
Fancy cars that go very fast you know they never last no, no.
What you need is a big strong hand
to lift you to the higher ground.
Make You feel like a queen on a throne
Make him love you like you can't come down.
You'll never come down.

25 Bergermann, Ulrike: Vogue. Fotografie und Bewegung im Musikvideo. 1992. S. 46

26 Berland, Jody: Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction. In: SoundAndVision. The Music Video Reader/ hg. v. Simon Frith u.a. London, New York 1993. S. 37

27 Grigat a.a.O., 62

28 Vgl. <http://members.tripod.com/~kcaulfield/madvid3.html>

Während sie in luxuriöser Umgebung posiert, arbeiten halbnackte und överschmierte Männer in einer düsteren Unterwelt. Bei ständigem Regen bedienen sie schwere Maschinen. Mit dieser Dekoration zitiert das Video zu EXPRESS YOURSELF Fritz Langs Stummfilm METROPOLIS:

Zu Beginn des Clips erscheinen in kurzen Nahaufnahmen sich drehende, eiserne Maschinenräder und rauchende Schlote. Diese Bilder und ein flüchtiger Blick auf die Stadt, in der ein Flugzeug von rechts nach links gleitet, lehnen sich²⁹ detailliert an das Filmoriginal an.

Madonna hat in dem Clip aber nicht, wie man vermuten könnte, die Rolle der Maria übernommen, die im Original von Brigitte Helm gespielt wurde. Statt dessen wird eine mit ihr besetzte neue Figur eingeführt, die Geliebte eines reichen Mannes, der eine Art Herrscher in der Stadt ist. Sie wird von ihm als Sklavin gehalten, hat aber ein heimliches Verhältnis mit einem Arbeiter. Ihre Rolle verbindet demnach Unterwerfung und Selbstbestimmtheit.

Madonna erscheint in zahlreichen Kostümen: im Abendkleid, mit Monokel und Hosenanzug, in durchsichtiger Spitzenbluse und nackt in Ketten. Sie steht in Räumen, die an die Bilder von Tamara de Lempicka erinnern. Sie kriecht auf allen Vieren und trinkt Milch aus einer am Boden stehenden Schüssel. Sie tanzt im Nadelstreifenanzug und greift sich zwischen die Beine, wie Michael Jackson es bei seinen Choreographien tut. Zitate über Zitate - doch stehen diese in keinem Bezug zu METROPOLIS. Wie ist das Verhältnis des Stummfilms zu Madonnas Clip? Was ist das Besondere an Madonnas METROPOLIS?

EXPRESS YOURSELF greift die Idee einer Unterwelt der Arbeiter auf. Der Clip zeigt außerdem Elemente des Dekors und der Ausstattung von METROPOLIS, stellt diese aber in einen völlig neuen Kontext. Zwar handelt auch EXPRESS YOURSELF, wie der Spielfilm, von Unter-

²⁹ Grigat a.a.O.

drückung, doch wird die Ausbeutung der Männer und die Gefängenschaft der Frau erotisiert. Die schweren Ketten, die sie trägt, erscheinen wie sadomasochistisches Spielzeug. Diese erotische Aufladung der filmischen Situation fügt sich in Madonnas Image Ende der achtziger Jahre ein, das stark von der Komponente Sexualität geprägt war. Auch in anderen Videos spielt sie auf sadomasochistische Praktiken an, setzt Peitschen, Fesseln, Lack und Leder in Szene.³⁰ In zahlreichen Interviews spricht sie vom Recht auf sexuelle Selbstbestimmung. EXPRESS YOURSELF ist also, wie MATERIAL GIRL, ein partielles Zitat, ein Spiel mit Imageelementen des Originals, die in den Kontext von Madonnas Image gestellt werden können. Diese Elemente werden außerdem mit anderen Zitaten kombiniert, so daß sich von eine De- und Rekontextualisierung historischer Bilder und Stile sprechen läßt.³¹



Abbildung 12: Vogue, 1990

VOGUE, 1990. Eine schwarzweiße Welt, eine Welt der Posen und der Hochglanzfotografie. Das Video „handelt davon, wie ein 'Image' entsteht, das heißt, wie ein Portrait, ein Modefoto oder ein Filmstill arrangiert wird“³². Zu sehen ist Madonna mit langem blonden Haar, auf einen Spiegel aufgestützt - nachgestellt wird ein Portrait des Filmstars Veronika Lake. Madonnas Rücken in einem Mainbocher-Korsett - nachgestellt wird Horst P. Horsts Modefotografie aus dem Jahre 1939. Madonna erscheint als Göttin der Leinwand, in Posen

³⁰ vgl. insbesondere HUMAN NATURE

³¹ Bergermann a.a.O., S. 46

³² a.a.O., S. 46

von Marlene Dietrich, Rita Hayworth oder Carol Lombard.³³ Die Bilder und das Lied zitieren den Glamour der Stars:

Greta Garbo and Monroe, Dietrich and DiMaggio,
Marlon Brando, Jimmy Dean - on a cover of a magazine.
Grace Kelly; Harlow, Jean - picture of a beauty queen
Gene Kelly, Fred Astaire - Ginger Rogers, dance on air
They had style, they had grace. Rita Hayworth gave good face.
Laureen, Katherine, Lana, too - Bette Davis, we love you
Ladies with an attitude, fellows that were in the mood,
don't just stand there - let's get to it
strike a pose - there's nothing to it.
Vogue.

Auch VOGUE ist eine Zusammenstellung von Zitaten, die Madonna in ihr Image einbringt. Ging es in MATERIAL GIRL um die Alternative Geld oder Liebe, in EXPRESS YOURSELF um sexuelle Selbstbestimmung, so handelt VOGUE vom Glamour. Die Aneignung ist offensichtlich: Madonna setzt über das Mittel des Zitats ihre eigene Glamourösität in Szene. Aber worin liegt die Abgrenzung? Der Clip könnte als Annäherung verstanden werden, da Madonna sich in eine Linie mit den bedeutendsten Hollywoodstars zu stellen scheint. Doch ein weiteres, den Clip bestimmendes Zitat steht dieser Deutung entgegen. *Vogueing* ist eine New Yorker Subkultur, die durch Jenny Livingstons Dokumentation PARIS IS BURNING (1991) international bekannt wurde. Homosexuelle Männer - zumeist Afroamerikaner - haben in den achtziger Jahren eine Kunstform des Posierens entwickelt. Gekleidet wie (weibliche) Stars oder Fotomodelle besuchen sie Nachtclubs und bewegen sich dort wie auf einem Laufsteg. Dementsprechend singt Madonna in VOGUE mit Blick in die Kamera:

It makes no difference if you're black or white,
If you're a boy or a girl
If the music's pumping it will give you new life
You're a superstar, yes, that's what you are - you know it.

Jede und jeder kann ein Star werden - dies ist die spezifische Aneignung des Glamours, die das *Vogueing* anbietet: "Come on, Vogue,

33 Eine ausführliche Auflistung fast aller im Clip verwendeten Zitate

let your body move to the music!" Somit kann VOGUE sogar als Aufruf zur Aneignung historischer Bilder verstanden werden. Wenn alle Mittel versagen, so heißt es im Lied, helfe dem Verzweifelten das *Vogueing*. Die Verkleidung und der Tanz seien eine Therapie, die es jedem erlaube, sich schön zu fühlen: „Beauty's where you find it."

Damit ähneln die Zitate in VOGUE nur auf den ersten Blick dem Rückgriff auf Marilyn in MATERIAL GIRL. VOGUE geht einen Schritt weiter: Der Clip zitiert zwar das Aussehen von Filmstars, stellt dieses aber dann in den Kontext des *Vogueings*, das als theatrale Darbietung wiederum auf Zitaten basiert. VOGUE ist also zugleich Zitat und das Zitat eines Zitats.



Abbildung 13: SUBSTITUTE FOR LOVE, 1998

SUBSTITUTE FOR LOVE, 1998. Eine Frau verläßt ihr Haus und wird sofort von Fotografen umringt. Sie flieht in einem Wagen, der von Parazzi verfolgt wird. Mit Motorrädern fahren sie neben dem Auto her und schießen Fotos von dem Star. Gehetzt steigt sie aus dem Auto und flüchtet durch eine Drehtür in ein vornehmes Hotel. Die Hinweise sind unübersehbar: Madonna spielt in diesem Clip auf den Tod der Princess of Wales an.

I traded fame for Love - without a second thought
It all became a silly game - some things cannot be bought
Got exactly what I asked for - wanted it so badly
Running, rushing, back for more - I suffered fools so gladly.
And now I find - I changed my mind.

In der Schlußsequenz betritt die berühmte Frau, die von Fans und Reportern gejagt wurde, wieder ihre Wohnung. Ein kleines, dunkelhaariges Mädchen läuft auf sie zu: „The face of you, my substitute for love.“ Der Star hebt das Kind hoch: „And now I find - I changed my mind.“ Den Schlußsatz spricht sie in Großaufnahme mit direktem Blick in die Kamera, die Tochter in den Armen: „This is my religion.“ Madonna Diana und Mama Madonna.

Nach Marilyn und METROPOLIS, den Göttinnen der Leinwand und den Queens der Nachtclubs spielt Madonna nun also eine tödlich verunglückte Prinzessin und eine liebende Mutter. Welchen Beitrag leistet SUBSTITUTE FOR LOVE zu Madonnas Image? Um diese Frage zu beantworten, müssen erneut zwei Ebenen des Clips getrennt werden. Diese Ebenen werden diesmal jedoch nicht parallel erzählt, sondern konsekutiv.

Das Image Dianas, an das der Clip zunächst anknüpft, ist von Elementen der Tragik und des Unverstandenseins geprägt und läßt sich nicht ohne weiteres mit Madonnas Image kombinieren. Würde Madonna nur die Frau spielen, die gegen ihren Willen von Fotografen gehetzt wird, müßte sie sich den Vorwurf gefallen lassen, daß sie ja selbst alles getan hat, um die Aufmerksamkeit der Medien auf sich zu lenken. Die Aneignung des Diana-Mythos wird nur durch die zweite Rolle schlüssig, die der Mutter.

Auch dieses Image fügt sich nicht problemlos in das öffentlich zirkulierende Bild Madonnas ein, da das Muttersein auch heute noch mit Elementen wie Reinheit und Enthaltsamkeit in Verbindung gebracht wird. Jahrelang galt es als Skandalon, daß ausgerechnet „the icon for sex“³⁴ den Namen der jungfräulichen Mutter Gottes trägt. Daß sich Mutterschaft schließlich doch in das durch Skandale geprägte Image Madonnas einfügen ließ, hängt mit der Geburt ihrer Tochter Lourdes Maria im Jahr 1996 zusammen. Madonna ist Mutter gewor-

34 Madonna: Superstar of the Century. New York 1996. S.85

den. SUBSTITUTE FOR LOVE greift dieses neue Imageelement auf. Das kleine Mädchen, das der Star am Ende des Clips in den Armen hält, entspricht im Alter und im Aussehen Lourdes Maria. Inwiefern erlaubt nun die Umarmung des Kindes die Aneignung der Geschichte Dianas?

Die Aneignung gelingt durch die im Clip behauptete Läuterung des Stars, der ja im Text und in der Schlußsequenz dem Leben als VIP abschwört. Der Clip erzählt, daß eine Frau, die die Öffentlichkeit suchte, ihre Haltung geändert hat. Statt nach Ruhm strebt sie nun nur noch nach der Liebe ihres Kindes. Diesem Prozeß entsprechend lautet der vollständige Titel des Stück DROWNED WORLD/ SUBSTITUTE FOR LOVE - für den Star ist eine Welt untergegangen. Der Clip setzt das Leben einer von Fotografen gehetzten Frau in Szene, die genau dieses Leben zu beenden wünscht. Somit ist SUBSTITUTE FOR LOVE zugleich Zitat des Diana-Mythos und Distanzierung von ihm.

In den ausgewählten Clips wird ein Prinzip deutlich: Madonna zitiert Filme, Modetrends, Bilder und Figuren, ordnet diese aber in einen neuen Kontext ein, ihren Kontext. Diese Anleihen erweitern das Image Madonnas und halten ihr Bild in der Öffentlichkeit sozusagen in Bewegung, machen es virulent.

Nun eignet sich aber nicht jedes populäre Bild, nicht jeder Star für ein derartiges Zitat. Madonnas Image läßt sich nicht beliebig kombinieren. Auch wenn die Analyse Aufschluß über die bisherigen Zitate geben kann, ist nicht voraussagbar, welcher Bezug gelingt und welcher möglicherweise als Selbstüberschätzung, Karikatur, Anmaßung oder gar als Blasphemie eingestuft wird. Im Spannungsfeld dieser Beurteilungen liegt die Rolle der Evita, um die Madonna lange kämpfen mußte.



Abbildung 14: TAKE A BOW, 1994

1994 hat Madonna einen Clip veröffentlicht, der gewissermaßen eine Überführung ihres damaligen Images zur Figur der Evita darstellt. Zu diesem Zeitpunkt war der Skandal über ihr 1992 veröffentlichtes Buch SEX zwar abgeklungen, dennoch war Sexualität noch immer die ihr Image bestimmende Stareigenschaft. Auch TAKE A BOW zeigt diese Madonna, eine Frau, die sich kaum bekleidet auf einem Bett räkelt. Der Clip führt zugleich aber eine neue Figur ein: eine Dame der Gesellschaft, die Zuschauerin bei einem Stierkampf ist. Damit wird dem Image - obschon Madonna italienischer Abstammung ist - ein spanisch-lateinamerikanisches Element hinzugefügt, das bislang nur einmal in LA ISLA BONITA (1987) angesprochen wurde. Außerdem trägt sie Kostüme, die an die Gesellschaftskleidung Evita Peróns denken ließ. Madonna war offenbar bereit für EVITA - aber waren die Macher von EVITA auch bereit für Madonna?

Madonna wird Evita

Madonna war keineswegs die erste Wahl für EVITA. Die Figur hatte schon eine lange Geschichte aufzuweisen, bevor die Filmbesetzung endgültig entschieden wurde. Bereits 1976 war die Schallplatte aufgenommen worden; Julie Covington sang den Titelsong DON'T CRY FOR ME ARGENTINA, der ein weltweiter Hit wurde. Auf die Bühne kam EVITA erst nach diesem Erfolg: 1978 fand die Premiere in London mit Elaine Page in der Titelrolle statt. Im Jahr darauf wurde Patti LuPone

am Broadway als Evita verpflichtet. Die Verhandlungen um eine Verfilmung begannen schon damals, scheiterten aber immer wieder. Mehr als 15 Jahre lang wurde um die Produktion gerungen.³⁵

In den achtziger Jahren fand ein regelrechter Besetzungskrieg um die Rolle der Evita statt. Neben Patti LuPone und Elaine Page waren Barbra Streisand, Meryl Streep und Michelle Pfeiffer vorgesehen. Madonna hat sich schon 1990 um den Part bemüht, galt aber lange Zeit als chancenlos.³⁶ Angeblich konnte sie Regisseur Alan Parker erst durch einen flehentlichen Brief überzeugen. In der Pressearbeit wird Madonnas Kampf um die Rolle deutlich herausgestellt:

I don't think anyone, not anyone, could have prayed as hard as I did for EVITA to go ahead. I put on amulets and crosses, lit candles and even consulte fortune-tellers who told me that I was going to get the role of Evita.³⁷

Diese Aussagen sind außergewöhnlich, denn in der Regel werden Besetzungskämpfe nicht öffentlich gemacht. Stattdessen behaupten alle an einer Produktion Beteiligten nach Drehbeginn, daß die verpflichteten Schauspieler die erste, einzige und natürlich beste Wahl für die Rolle gewesen seien. Im Fall Evita wurde eine genau entgegengesetzte Strategie verfolgt: Es wird publik gemacht, daß die berühmteste Sängerin der Welt um die Rolle bangen mußte. Ihr Kampf wird nicht als Demütigung verstanden, sondern als Garant ihrer Hingabe zu dem Projekt. Madonna bekräftigt dies 1995 in nahezu jedem Interview: „It was my destiny. That is the simple truth.“³⁸

Madonna mußte Evita spielen, so läßt sich die Kampagne im Vorfeld zu Evita zusammenfassen. Welche Berechtigung hat diese in Anbetracht des Besetzungskrieges doch geradezu unglaubliche Be-

³⁵ Vgl. auch <http://www.evita-themovie.com>

³⁶ Bego a.a.O. S. 267f.

³⁷ Madonna: *Superstar of the Century*. a.a.O. S.6

³⁸ a.a.O. S.5

hauptung? Schon 1991 schrieb Madonnas Biograph Christopher P.

Anderson:

Madonna und die Ehefrau des argentinischen Diktators Juan Perón, die unersättlich nach Macht hungernde Eva Perón, scheinen ihrem Charakter nach sehr ähnlich zu sein. Beide Frauen sind ehrgeizig, clever und sexy und werden - nachdem sie ihr Image mit Hilfe von Superoxid aufgepoliert hatten - von Millionen Menschen verehrt.³⁹

Madonna - so der Biograph - muß Evita spielen, da sie über vergleichbare Stareigenschaften verfügt.

Madonna ist Evita

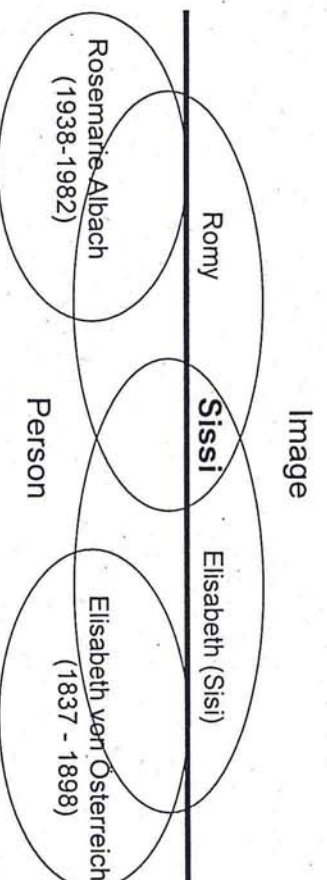
Wenn eine Schauspielerin eine Rolle übernimmt, so ist die Figur dem Publikum in der Regel nicht bekannt. Vivian, die von Julia Roberts gespielte Prostituierte aus *PRETTY WOMAN*, wurde erst durch diesen Film 'geschaffen'. Anders ist die Ausgangssituation jedoch, wenn die Rolle auf der Lebensgeschichte einer populären, historischen Persönlichkeit aufbaut, wie zum Beispiel bei den Spielfilmen *AMADEUS*, *GANDHI*, *CHAPLIN* oder *MALCOLM X*. Im sogenannten *biopic* - dem *biographical picture* - geht die Figur dem Film also gleichsam voraus.

Bei der Interpretation eines *biopics* muß die historisch verbrieft Person, deren Analyse nicht Gegenstand der Medienwissenschaft sein kann, von deren Image unterschieden werden. W.A. Mozart hatte ein Image bevor *AMADEUS* in die Kinos kam. Wird die Hauptfigur eines *biopics* darüberhinaus von einem Star gespielt, treffen im Film zwei Images aufeinander.

So läßt sich zum Beispiel das Image des Stars Romy Schneider in Beziehung zu dem der Kaiserin Elisabeth von Österreich setzen. Das über beide in der Öffentlichkeit zirkulierende Wissen weist Ge-

meinsamkeiten auf, die als Schnittmenge verstanden werden können. Von besonderer Bedeutung ist dabei stets das Aussehen. In diesem speziellen Fall ist 'Romy' durch die Sissi-Filme zur Verkörperung der 'Elisabeth' geworden, zu ihrem Gesicht. Im Gegenzug haben die Filme das Image Romy Schneiders nachhaltig geprägt. Sissi ist Romy. Romy ist Sissi - auch wenn sich die Schauspielerin jahrzehntelang gegen diese Gleichsetzung gewehrt hat.

Abbildung 15: Zur Figur der Sissi



Die Konstellationen, die in *biopics* wie Sissi entstehen, erinnern an die Zitate in den Musikclips Madonnas. Der Star müßte sich dementsprechend gut für die Verfilmung einer Biographie eignen. Schließlich hat sie schon eine ganze Reihe berühmter Frauen verkörpert. Möglicherweise ist EVITA ja nur die konsequente Fortführung von MATERIAL GIRL. Daher gilt es zu untersuchen, inwieweit das am Beispiel von Sissi entwickelte Modell auf den Film EVITA übertragen werden kann. Ist Madonna Evita? Ist Evita Madonna?

Zunächst einmal gibt es zahlreiche Übereinstimmungen im Image beider Frauen.⁴⁰ Beide stammen aus einfachen Verhältnisse und

⁴⁰ Vgl. Ortiz, Alicia Dujovne: *Evita Perón. Die Biographie* Berlin 1996; Barnes, John: *Evita Perón. Macht und Mythos*. München 1984

wuchsen als Halbwaisen auf. Sie verließen früh das Elternhaus um in die kulturelle Metropole ihres Heimatlandes zu ziehen - Madonna ging nach New York, Evita nach Buenos Aires, den, wie es im Film heißt, *Big Apple* Südamerikas. Ziel beider Frauen war eine Karriere als Sängerin, Tänzerin oder Schauspielerin. Vor ihrem Durchbruch schlugen sie sich mit gelegentlichen Auftritten durch; Madonna posiert unter anderem für Nacktfotos, Evita soll sich prostituiert haben. Beide mußten sich hocharbeiten und beide Frauen haben das Image, in dieser Zeit ihre Liebhaber im Hinblick auf ihre Karriere ausgewählt zu haben. Mit 25 Jahren wurden sie innerhalb kürzester Zeit berühmt: Madonna Ciccone veröffentlichte ihre erste Nummer 1 Single und Evita Duarte heiratete Juan Perón. Eine weitere Parallele: Seitdem sie Stars sind, werden beide Frauen mit ihrem Vornamen identifiziert.

Sowohl Evita, als auch Madonna sind glamourös und modische Trendsetter. Ihr Image beinhaltet Skandale und ihnen wird nachgesagt, daß ihr Ehrgeiz keine Grenzen kennt. Eine weitere Parallele ist, daß sich sowohl Madonna, als auch Evita ihre ursprünglich dunklen Haare blond färbten. Faßt man die Übereinstimmungen zusammen, so läßt sich die Schnittmenge zwischen den Images mit *Blonde Ambition* bezeichnen - einen Titel, den Madonna für ihre Welttournee im Jahre 1990 wählte.

Die Parallelen scheinen überwältigend zu sein. Dennoch kam es während der Dreharbeiten zu Protesten. Nicht jeder hielt Madonna für die ideale Verkörperung Evas. Insbesondere in den argentinischen Medien wurde Kritik laut: Die Verehrer von Eva Perón wollten 'ihre' Evita nicht von einer Frau verkörpert sehen, die sich in nahezu pornographischen Posen ablichten läßt. Deren Gegner warfen Madonna vor, daß sie Evas Wirken als Politikerin verharmlose. Ihre Verschwendungssucht werde im Film sogar als Glamour verherrlicht. Beide Gruppierungen beurteilen Evita verschieden und haben auch einen unterschiedlichen Blick auf Madonna. Das verdeutlicht: Ein

Image - sei es das von Madonna oder von Evita - ist keine festgeschriebene Größe, sondern ermöglicht verschiedene Lesarten.



Abbildung 16: Madonna singt DON'T CRY FOR ME ARGENTINA

Wie läßt sich nun die Wechselwirkung zwischen Madonnas und Evitas Image beschreiben? Madonna hat Evitas Image gefestigt, dank des Films noch einmal in der gesamten Weltpresse über die Argentinierin berichtet wurde. Für Evitas Image ist EVITA ein Erfolg. Was bringt im Gegenzug die Verkörperung Evitas in Madonnas Image ein?

Um diese Frage beantworten zu können, muß Madonnas Interpretation mit der bisherigen Darstellung der Evita verglichen werden. Die berühmteste Szene des Musicals ist der Auftritt auf dem Balkon, bei dem Evita den Hit DON'T CRY FOR ME ARGENTINA singt. Madonna hat für dieses Lied Gesangsunterricht genommen, um es wie ihre Vorgängerinnen darbieten zu können. Das Stück wurde auf der Bühne mit einer ganz bestimmten Körperhaltung inszeniert, die auch Madonna einnimmt. Auch sie breitet in der Balkonszene die Arme aus,

wie alle Evitas zuvor es getan haben. Ihre Mimik, ihre Frisur und ihr Kostüm entsprechen ebenfalls der Bühnenfassung. Das Beispiel zeigt: Madonna spielt keine andere, keine neue Evita. Ihre Interpretation entspricht exakt der des Bühnenmusicals, das imagebildend war.

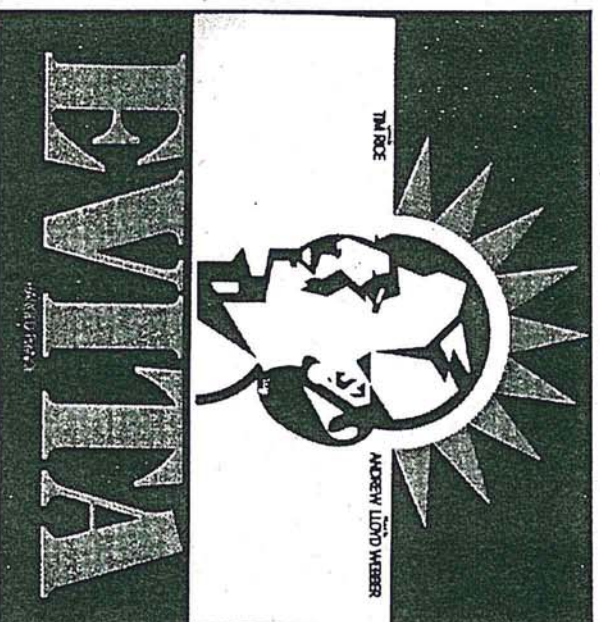


Abbildung 17: Das Logo zu EVITA (SCHALLPLATTENCOVER 1976)

Daraus lassen sich zwei Schlüsse ziehen: Erstens konnte Madonna durch die große Bedeutung der Bühnenfassung nicht die Verkörperung Evitas werden. Sissi ist Romy, aber Evita ist ganz sicher nicht Madonna. Nun ist aber - zweitens - Madonna in EVITA tatsächlich Evita. Diese Vereinnahmung gelingt, weil sie das Image der Figur vollständig übernimmt. Ihre Evita ist demnach eine Aneignung ohne Distanzierung.

Die ungebrochene, widerspruchsfreie Übernahme unterscheidet EVITA von MATERIAL GIRL und anderen Musikclips. Madonna ist in MATERIAL GIRL mehr als Marilyn, denn das Zitat erlaubt unterschiedliche Lesarten. Madonnas Evita läßt hingegen nur eine Lesart zu: die der Bühnenfassung. Da dieses Bild dominant ist, kann Madonna Evitas Image nicht partiell zitieren, sondern muß es kopieren.

Zwischen Kopie und Zitat besteht nun aber ein entscheidender Unterschied: Da das Zitat die partielle Aneignung zuläßt, kann es das Image derjenigen, die zitiert, erweitern. Die Kopie hingegen verbietet Distanzierung und ist insofern unproduktiv für die Arbeit an einem Image. Bei EVITA ist der Rückgriff auf das öffentlich zirkulierende Bild einer berühmten Frau unergiebig für Madonna, denn die im direkten Vergleich nicht übereinstimmenden Imageelemente zwischen beiden Frauen - Verschwendungssucht, Politik, Krankheit, Tod - stellen keine sinnvollen Ergänzungen zu ihrem Image dar. Von Evitas Image kann Madonna keine Elemente übernehmen. Muß der Film demnach als ein Fehlschlag für Madonna gesehen werden?

Madonnas Image hat auf einer Ebene von EVITA profitiert, die nicht mit der Figur Evita zusammenhängt. Interessanterweise hat die Sängerin in ihren Clips zahlreiche Filmstars gespielt, ist aber bislang kein Filmstar geworden. Madonna haftet trotz mehrerer Hauptrollen in Hollywoodproduktionen der Ruf an, keine gute Schauspielerin zu sein. Kassenerfolge wie *SHANGHAI SURPRISE* (1986), *WHO'S THAT GIRL* (1987) oder *BODY OF EVIDENCE* (1993) wurden geradezu hämisch kommentiert.⁴¹ Madonna könne bestenfalls sich selbst spielen, urteilen die Kritiker. Entsprechend niedrig waren die Erwartungen an EVITA.

Doch der erwartete Flop blieb aus, auch wenn die Einnahmen nur zufriedenstellend waren. Madonnas Auftritt wurde wohlwollend, zum Teil sogar enthusiastisch kommentiert: „You must love her,“ schrieb das *TIME* Magazine.⁴² Erstmals wurde Madonna in einer Hauptrolle als Schauspielerin akzeptiert. Diese Akzeptanz, um die Madonna lange gerungen hat, ist eine neue Komponente im Image des Stars. EVITA hat bewirkt, daß sie nicht länger als Kassengift gilt und daß ihr

⁴¹ vgl. die Kritiken Sammlungen der Internet Movie Database zu diesen Produktionen (<http://www.imdb.uk/>)

⁴² Corliss, Richard: You Must Love Her. In: *TIME* Magazine 16.12.1996

zumindest schauspielerisches Potential zugesprochen wird. Madonna hat in den vergangenen 17 Jahren hunderte von Rollen verkörpert und ihr Image durch die Zitatechnik immer wieder neu definiert. Trotz dieser Rollenvielfalt blieb ihr der Erfolg als Schauspielerin versagt. Anerkennung erhält sie ausgerechnet für ein Nachahmung ohne Abgrenzung, für eine perfekte Kopie, die für ihr eigenes Image unproduktiv bleibt.⁴³

⁴³ Ich danke Paul Ludwig und Jessica Eisermann für ihre Unterstützung.

Verzeichnis der zitierten Filme

- Amadeus (Amadeus)/ USA 1984/ REGIE: MILOŠ FORMAN
Blondinen bevorzugt (Gentlemen Prefer Blondes)/ USA 1953/ Regie:
Howard Hawks
Body of Evidence (Body of Evidence)/ USA 1993/ REGIE: ULI EDEL
Chaplin / USA 1992/ REGIE: RICHARD ATTENBOROUGH
Du sollst mein Glückstern sein (Singin' in the Rain)/ USA 1952/
REGIE: GENE KELLY, STANLEY DONEN
Evita (Evita)/ USA 1996/ REGIE: ALAN PARKER
Gandhi (Gandhi)/ / USA 1982/ REGIE: RICHARD ATTENBOROUGH
Goldgräber von 1933 (Gold Diggers of 1933)/ USA 1933/ REGIE:
MERVYN LEROY
Greeks Had a Word for Them, The/ USA 1932/ REGIE: LOWELL
SHERMAN
Malcolm X (Malcolm X)/ USA 1992/ REGIE: SPEKE LEE
Metropolis/ D 1926/ REGIE: FRITZ LANG
Painting the Clouds with Sunshine/ USA 1951/ REGIE: DAVID BUTLER
Paris is Burning (Paris is Burning)/ USA 1991/ REGIE: JENNY LI-
VINGSTON
Pretty Woman (Pretty Woman)/ USA 1987/ REGIE: GARRY MARSHALL
Rich Men, Single Women/ USA 1990/ REGIE: ELLIOT SILVERSTEIN
Shanghai Surprise (Shanghai Surprise)/USA 1986/ REGIE: JIM
GODDARD
Sissi/ ÖSTERREICH 1955/ REGIE: ERNST MARISCHKA
Who's That Girl (Who's That Girl)/ USA 1987/ REGIE: JAMES FOLEY
Wie angelt man sich einen Millionär? (How to Marry a Millionaire)/
USA 1953/ REGIE: JEAN NEGULESCO

Verzeichnis der zitierten Musikclips

Don't cry for me Argentina/ USA 1996/ REGIE: ALAN PARKER⁴⁴
 Drowned World/ Substitute for Love/ USA 1998/ REGIE: WALTER STERN

Express Yourself/ USA 1989/ REGIE: DAVID FINCHER

Human Nature/ USA 1995/ REGIE: JEAN BAPTISTE MONDINO

Material Girl/ USA 1985/ REGIE: MARY LAMBERT

Take a Bow/ USA 1994/ REGIE: MICHAEL HAUSSMANN

Vogue/ USA 1990/ REGIE: DAVID FINCHER

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: MATERIAL GIRL, 1985	139
Abbildung 2: MATERIAL GIRL, 1985	142
Abbildung 3: Länge der Sequenzen in MATERIAL GIRL	145
Abbildung 4: MATERIAL GIRL, 1985	147
Abbildung 5: Madonna 1985	151
Abbildung 6: BLONDINEN BEVORZUGT, 1953	154
Abbildung 7: Marilyn Monroe, 1954	157
Abbildung 8: Marilyn Monroe (1958) und Madonna (1988)	158
Abbildung 9: Madonna (1989) und Madonna (1994)	159
Abbildung 10: Bedeutungsebenen in MATERIAL GIRL	161
Abbildung 11: Express Yourself, 1989	163
Abbildung 12: Vogue, 1990	165
Abbildung 13: SUBSTITUTE FOR LOVE, 1998	167
Abbildung 14: TAKE A BOW, 1994	170
Abbildung 15: Zur Figur der Sissi	173
Abbildung 16: Madonna singt DON'T CRY FOR ME ARGENTINA	175
Abbildung 17: Das Logo zu EVITA (SCHALLPLATTENCover 1976)	176

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Sequenzprotokoll zu MATERIAL GIRL	144
Tabelle 2: Farbdramaturgie in MATERIAL GIRL	148

Literaturverzeichnis

- Andersen, Christopher: Madonna - unverhüllt. München 1991
- Barnes, John: Evita Perón. Macht und Mythos. München 1984
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1964
- Bella Madonna: The Hot New Look of Female Rock. In: Company (UK), Juni 1985.
- Bergemann, Ulrike: Vogue. Fotografie und Bewegung im Musikvideo. 1992
- Berland, Jody: Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction. In: SoundAndVision. The Music Video Reader/ hg. v. Simon Frith u.a. London, New York 1993
- Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten.- Frankfurt a.M. 1978
- Corliss, Richard: You Must Love Her. In: TIME Magazine 16.12.1996
- Dyer, Richard: Heavenly Bodies: Film Stars and Society. London 1987
- Dyer, Richard: Stars. London 1986
- Feuer, Jane: The Hollywood Musical. London 1982. S. 42-47
- Grigat, Nicoläa: Madonnabilder. Dekonstruktive Ästhetik in den Videobildern Madonnas. Frankfurt a.M., Bern u.a. 1996. S. 17-26
- Hembus, Joe: Marilyn Monroe: Die Frau des Jahrhunderts. München 1973.
- Krützen, Michaela: Hans Albers. Eine deutsche Karriere. Weinheim 1995
- Madonna Megastar. Photographien 1988 - 1993. München, 1994
- Madonna Superstar. Photographien. München 1988. S. 18 [Schimmer's Visuelle Bibliothek 3]
- Madonna: SEX. Mit Fotografien von Stephen Meisel. München 1992
- Madonna: Superstar of the Century. New York 1996
- Mailer, Norman: Ich, Marilyn M. Meine Autobiographie. München 1981
- Mailer, Norman: Marilyn Monroe. Eine Biographie. München 1973
- Ortiz, Alicia Dujovne: Evita Perón. Die Biographie Berlin 1996
- Rustemeyer, Ruth: Geschlechtsspezifische Rollen bei Medienstars. In: Faulstich, Werner; Korte, Helmut: Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung. München, 1997
- Schäfer, Horst: Film im Film: Selbstportraits der Traumfabrik. Frankfurt a.M. 1985
- Silbermann, Alphons: Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung. Berlin (BRD) 1982. S. 175
- St. Michael, Mick: Madonna. Selbstbekenntnisse. München, 1991
- Voller, Debbi: Madonna. Die illustrierte Biographie. Rastatt 1990

<http://members.tripod.com/~kcaulfield/madvid3.html>

<http://www.evita-themovie.com>

Register

Amadeus 172; 179	Malcolm X 172; 179
Blondinen bevorzugt 153; 154; 155; 179	Material Girl 138; 139; 140; 141; 142; 144; 145; 147; 148; 149; 150; 151; 152; 153; 155; 156; 159; 161; 162; 165; 166; 167; 173; 176; 180
Body of Evidence 177; 179	Metropolis 164; 168; 179
Chaplin 172; 179	Painting the Clouds with Sunshine 155; 179
Don't cry for me Argentina 170; 175; 180	Paris is Burning 166; 179
Drowned World 169; 180	Pretty Woman 172; 179
Du sollst mein Glücksstern sein 149; 179	Rich Men, Single Women 155; 179
EVITA 138; 139; 140; 141; 169; 170; 171; 172; 173; 174; 175; 176; 177; 179; 181	Shanghai Surprise 177; 179
Express Yourself 163; 164; 166; 180	Sissi 173; 176; 179
Gandhi 172; 179	Take a Bow 170; 180
Goldgräber von 1933 155; 179	Vogue 163; 165; 166; 167; 180; 181
Greeks Had a Word for Them, The 155; 179	Who's That Girl 151; 177; 179
Human Nature 165; 180	Wie angelt man sich einen Millionär? 179