

Matthias Weiß

Frauen am Steuer. Zur Rekursivität des Videoclips am Beispiel von Madonnas WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14513>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Weiß, Matthias: Frauen am Steuer. Zur Rekursivität des Videoclips am Beispiel von Madonnas WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL. In: Daniela Wentz, André Wendler (Hg.): *Die Medien und das Neue*. Marburg: Schüren 2009 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 21), S. 29–40. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14513>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Frauen am Steuer

Zur Rekursivität des Videoclips am Beispiel von
Madonnas WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL

von Matthias Weiß

Der Videoclip ist ein vergleichsweise junges Medienphänomen. Seine Ausbildung zu einem eigenständigen Genre ist untrennbar mit dem im Jahre 1981 erfolgten Sendestart des Musikspartenkanals MTV (Music Television) verbunden.¹ Eine rege, auch in akademischen Kreisen geführte Debatte um das Musikvideo setzte recht unmittelbar nach seinem Aufkommen ein und wird bis heute fortgesetzt.² Aus kunst- oder medienwissenschaftlicher Perspektive kann ein Großteil des bisher Veröffentlichten allerdings nur bedingt überzeugen. Schwierigkeiten im Umgang mit dem Videoclip scheint nach wie vor zu bereiten, dass er Ausdrucksformen zu einer ästhetischen Einheit synthetisiert, die in den Zuständigkeitsbereich verschiedener Disziplinen fallen. Liest man entsprechende Untersuchungen, so drängt sich bisweilen der Eindruck auf, dass sich der eine Teil der Verfasser die Ohren verstopft wie einst die Mannschaft des Odysseus aus Furcht vor dem Sirenengesang,³ während der andere Teil den Blick vom Gegenstand abwendet wie weiland Perseus vom Antlitz der Medusa.⁴ Begreift man den Videoclip zudem nicht als Interaktion von Musik und Film, sondern als televisuell vermitteltes Musiktheater,⁵ so

1 Als erster Videoclip gilt *BOHEMIAN RHAPSODY* (1975. Regie: Jon Roseman/Bruce Gowers) der Gruppe Queen. Zur Geschichte des Senders MTV und seines Einflusses auf die Gestalt des Videoclips siehe Jack Banks: *Monopoly Television. MTV's Quest to Control the Music*. Boulder, CO u. a. 1996; Axel Schmidt: *Sound and Vision go MTV – die Geschichte des Musiksenders bis heute*. In: Klaus Neumann-Braun (Hg.): *VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt am Main 1999, S. 93–131.

2 Eine Übersicht über den Forschungsstand liefert Klaus Neumann-Braun in der gemeinsam mit Axel Schmidt verfassten Einführung in *VIVA MTV!*. Siehe außerdem Klaus Neumann-Braun, Michael Barth, Axel Schmidt: *Kunsthalle und Supermarkt – Videoclips und Musikfernsehen. Eine forschungsorientierte Literatursicht*. In: *Rundfunk und Fernsehen* 45/1, 1997, S. 69–86; Klaus Neumann-Braun: *Videoclips und Musikfernsehen. Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur*. Berlin 2006.

3 Die Ignoranz gegenüber dem musikalischen Anteil eines Clips in filmwissenschaftlich fundierten Beiträgen beklagten bereits: Simon Frith: *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*. New York, NY 1988, S. 207; Andrew James Goodwin: *Dancing in the Distraction Factory*. London 1992, S. 3–7.

4 So zum Beispiel Nicholas Cook, der zwar Madonnas *MATERIAL GIRL* (1985. Regie: Mary Lambert) einer vorbildlichen Analyse hinsichtlich der Interaktion von Musik, Bild und intoniertem Text unterzieht, die von ihm selbst als offensichtlich bezeichneten Verweise auf den Spielfilm *GENTLEMEN PREFER BLONDES* (*BLONDINEN BEVORZUGT*, USA 1953. Regie: Howard Hawks) allerdings explizit aus seinem Argument ausklammert und damit eine – wenn nicht die entscheidende – Sinnenebene des Clips übergeht. Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia*. Oxford 2000, S. 147–173, hier: S. 147. Zur notwendigen Einbindung der Verweise siehe Matthias Weiß: *Madonna revidiert. Rekursivität im Videoclip*. Berlin 2007, S. 159f.

5 So vor allem Allan Blaine: *Musical, Cinema, Music Video, Music Television*. In: *Film Quarterly* 43/3,

läuft man Gefahr, das Augenmerk zu stark auf die im Clip gezeigte Performance zu richten und dabei das medial Vermittelte eben dieser Performance, das sich seinerseits als Aufführung beschreiben lässt, nicht angemessen zu berücksichtigen.⁶ Interdisziplinäre Anstrengungen, die neben musik-, film-, theater- und medienwissenschaftlichen Perspektiven auch kunsthistorische Positionen mit einbeziehen, wurden erst in jüngerer Zeit unternommen.⁷

Komplizierter werden solche Analysen noch, wenn ein Videoclip Zitate oder weniger konkrete Formen der Bezugnahme aufweist – was als eines seiner charakteristischen Gestaltungsmerkmale gilt. Hieran ist zunächst einmal problematisch, dass eine Bezugnahme als solche erkannt werden muss. Gelingt dies, fangen die Probleme jedoch recht eigentlich erst an. Nicht ausreichend geklärt ist beispielsweise, wie Bezugnahmen begrifflich zu fassen sind. Ein äußerst differenziertes Vokabular stellt die Rhetorik zur Verfügung, die verschiedene Übereinstimmungsgrade von Vor- und Nachbild unterscheidet und die Stoßrichtung einer Bezugnahme oder eines Verweises zu benennen hilft. Zentrale Kategorie ist die *imitatio auctorum*, mit deren Hilfe, ausgehend von der Annahme, dass alle Kunst lehr- und lernbar sei, die Nachahmung kanonisch gewordener Werke bezeichnet wird.⁸ Die im Laufe des 18. Jahrhunderts formulierte Idee der Genieästhetik allerdings, der zufolge Kunst gleichsam voraussetzungslos aus der Einbildungskraft des Künstlers entsteht, hat das Konzept der *imitatio auctorum* für obsolet erklärt, weshalb sein ungebrochener Übertrag auf einen medialen Zusammenhang des 20. und 21. Jahrhunderts kaum angemessen scheint.⁹

Angestoßen von der Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva, setzt die Debatte um die Interdependenz künstlerischer Entäußerungen erst wieder in den Jahren um 1960 ein. Ein radikales Konzept von »Intertextualität«, wie es Kristeva damals vorschlug, begreift Texte als ein mosaikartiges Gefüge, das aus der Absorption und

1990, S. 2–14; John Mundy: *Popular Music on Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester, New York, NY 1999.

6 Zu dieser Problematik siehe Matthias Weiß: *Bilder von Performance – Bilder als Performance. Zur (Un-)Unterscheidbarkeit von Musikvideos und Visual Music*. In: Cornelia Lund, Holger Lund (Hg.): *Audio. Visual – on Visual Music and Related Media*. Stuttgart 2009, S. 291–294.

7 Solch eine Zusammenarbeit praktizieren beispielsweise der Kunsthistoriker Henry Keazor und der Medienwissenschaftler Thorsten Wübbena, die gemeinsam eine Einführung in den Themenbereich Videoclip veröffentlichten. Henry Keazor, Thorsten Wübbena: *Video Thrills The Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld 2005. Musikwissenschaftliche Positionen bleiben hier allerdings einmal mehr ausgeschlossen. Kunsthistorische, filmwissenschaftliche, theaterwissenschaftliche und musikwissenschaftliche Positionen zum Videoclip und anderen Formen des Miteinanders von Musik und Film versammelt die von Klaus Krüger und Matthias Weiß herausgegebene Aufsatzsammlung *Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film*. München 2008.

8 Nicola Kaminski: *Imitatio auctorum*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 4. Tübingen 1998, Sp. 235–285.

9 Der Zusammenhang zwischen der Ausbildung der Genieästhetik und der gleichzeitigen Durchsetzung des Urheberrechts ist noch nicht ausreichend untersucht. Erste Überlegungen hierzu finden sich in Weiß 2007, S. 23–25.

Transformation anderer, bereits existierender Texte hervorgeht.¹⁰ Problematisch scheint an dieser Konzeption zum einen, dass Texte eigenproduktiv und damit autorlos gedacht werden, was allerdings gerade in einem kommerziellen Kontext wie dem des Musikfernsehens, in dem Autorschaft allein schon aus ökonomischen Gründen eine wichtige Rolle spielt, kaum hilfreich ist. Als problematisch erweisen sich außerdem die im Anschluss an Kristeva vorgenommenen Aufweitungen des Textbegriffs sowie die uneinheitliche Vorstellung davon, wie genau intertextuelle Beziehungen hergestellt oder wirksam werden und wie Gattungs- oder gar Medienwechsel zu konzeptualisieren sind. Wie der in diesem Zusammenhang ins Spiel gebrachte Begriff »Intermedialität« ist »Intertextualität« heute am ehesten als Hyperonym zu verstehen, das eine Vielzahl von Ansätzen und Konzepten subsumiert, als operativer Begriff aber kaum mehr einsetzbar ist.¹¹

Vor diesem Hintergrund soll für die folgende Analyse, ohne die Leistungen von Rhetorik und Intertextualitätsdebatte aus dem Auge zu verlieren, der Arbeitsbegriff »Rekursivität« vorgeschlagen werden. Klarer Vorteil dieses als heuristisches Instrument eingesetzten Begriffes ist es, dass er theoretisch unbefrachtet ist: »Rekursivität« meint zunächst einmal nichts anderes, als dass sich ein Kunstwerk in noch zu bestimmender Weise auf ein anderes, ihm vorgängiges bezieht. Dieses methodische Vorgehen dient nicht dazu, den oben knapp skizzierten Diskussionen auszuweichen. Es soll vielmehr dafür Sorge tragen, dass sich das Argument nicht in einem Eigendiskurs verliert, der den Blick auf die Verweispragmatik des Videoclips eher verstellt als freigibt. Ziel des vorliegenden Beitrages ist es, Zitate und andere Formen der Bezugnahme nicht nur zu identifizieren, zu klassifizieren und mit dem jeweiligen Vorbild ins Verhältnis zu setzen, sondern sie in das Interferenzgefüge aus Musik, Text und Bild einzubinden, um sie als konstitutiven, Sinn stiftenden Bestandteil des Videoclips kenntlich zu machen.

Videoclips können sich in verschiedener Weise rekursiv verhalten. Eines der offenkundigeren Verfahren ist das Sampling – ein Begriff, mit dem vor allem die Wiederverwendung und elektronische Weiterverarbeitung von musikalischem Material, aber auch von Bildern bezeichnet wird. Bezüglich des zum Einsatz gebrachten Verfahrens gehört das Sampling in den Bereich der Arbeit mit Found Footage, in den Bereich von Arbeitsweisen also, bei denen Fremdes, bereits Existierendes in seiner Materialität übernommen und bearbeitet wird. Bezogen auf

10 Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Band 3. *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft* 2. Frankfurt am Main 1972, S. 345–375.

11 Eine verbindliche Theorie der Intermedialität oder Intertextualität gibt es nach wie vor nicht. Dies hat seine Ursache unter anderem darin, dass auch die Begriffe »Text« und »Medium« nicht allgemeingültig definiert sind. Zur Einführung in die Diskussion siehe Thomas Pekar: Intertextualität. In: Ueding 1998, Sp. 526–533.

Musikvideos im Allgemeinen ist zu sagen, dass der Einsatz von Found Footage ein durchaus übliches Verfahren war und ist. Vor allem in den Achtzigerjahren hat es sich einiger Beliebtheit erfreut, findet aber auch heute noch Verwendung.¹² In solchen Videos wird in der Regel fremdes Filmmaterial von seiner Tonspur, soweit vorhanden, befreit und in Abstimmung auf den mit Bildern zu versiehenden Song neu geschnitten.¹³

In WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL von Madonna (2001. Regie: Guy Ritchie)¹⁴ wird dieses sonst übliche Verfahren in sein Gegenteil verkehrt, das heißt fremdes Filmmaterial wird nicht seiner auditiven, sondern seiner visuellen Anteile entledigt. Unmittelbar nach dem Einsatz von Bild und pulsierendem Beat wird ein kurzer Monolog gesprochen: »Girls can wear jeans / And cut their hair short / Wear shirts and boots / 'Cause it's OK to be a boy / But for a boy to look like a girl is degrading / 'Cause you think that being a girl is degrading / But secretly you'd love to know what it's like / Wouldn't you / What it feels like for a girl«. Bei der Mädchenstimme, die eben diesen Monolog einspricht, handelt es sich nicht um die Stimme von Madonna, sondern um die Stimme von Charlotte Gainsbourg.¹⁵ Die eingesprochenen Worte stammen aus dem Spielfilm THE CEMENT GARDEN (DER ZEMENTGARTEN, D/GB/F 1992. Regie: Andrew Birkin), in dem Charlotte Gainsbourg die weibliche Hauptrolle spielt.¹⁶

Thema dieses Monologs sind die Unterschiede zwischen den Geschlechtern: Mädchen, so die Frauenstimme, sei es erlaubt, Hemden, Jeans und Stiefel zu tragen oder sich das Haar kurz zu schneiden. Für Jungs hingegen sei es erniedrigend, wie ein Mädchen auszusehen, weil Jungs es grundsätzlich für erniedrigend hielten, ein Mädchen zu sein. Im Geheimen allerdings, so die Frauenstimme weiter, hegten sie durchaus den Wunsch zu wissen, wie es sich anfühlt, ein Mädchen zu sein. Unterstrichen durch das beinahe Verheißungsvolle, das der leisen, leicht heiseren Stimme von Charlotte Gainsbourg zu eigen ist, vermitteln diese Worte den Eindruck, dass der von ihr beschriebene Unterschied zwischen den Geschlechtern als Restriktion und Potential zugleich zu verstehen ist: Zwar *meinen* die Jungs nach

12 So zum Beispiel UNDER PRESSURE von Queen & David Bowie (1981. Regie: David Mallet) aus dem Gründungsjahr von MTV oder, vergleichsweise aktuell, WHAT U GON' DO von Lil' Jon (2005. Regie: Gil Green).

13 Anfang 2000 kamen sogenannte *Bootleg-* oder *Mashup-*Clips auf, in denen die Ton- und Bildebene meist zweier Videos miteinander verschnitten wurden. In der Londoner Club-Szene ersonnen und zunächst live ausgeführt, haben *Mashups* ihr ursprüngliches Umfeld relativ schnell verlassen und wurden auch auf MTV gezeigt.

14 Der Clip wurde unter dem Titel MADONNA. WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL als DVD-Single veröffentlicht.

15 Ähnlich verfuhr Madonna auch bei der Produktion des Songs WHITE HEAT (aus dem 1986 erschienenen Album TRUE BLUE, Sire Records Company, LC 3228, Track 3). Er enthält einen Monolog aus einem Film gleichen Titels (SPRUNG IN DEN TOD, auch: MASCHINENPISTOLEN, USA 1949. Regie: Raoul Walsh), den James Cagney in der Rolle des Gangsters Arthur Cody Jarrett spricht. Zu Madonnas WHITE HEAT gibt es keinen Clip.

16 Dies weisen die dem Album MUSIC (Maverick Records Company, LC 01485) beigegebenen Credits nach.

Auskunft der Sprechenden, ein Mädchen zu sein sei entwürdigend. Die Tatsache allerdings, dass sie nur allzu gern wüssten, was in einem Mädchen vorgeht, deutet darauf hin, dass sie in der Gefühlswelt des anderen Geschlechts Dimensionen vermuten, die ihnen trotz ihrer vermeintlichen Überlegenheit verborgen bleiben.

Dass sich der Monolog von Charlotte Gainsbourg in diesem Sinne begreifen lässt, bestätigen die in *THE CEMENT GARDEN* zu ihm gehörigen Bilder. In der Spielfilmsequenz staffieren die beiden Schwestern Julie (Charlotte Gainsbourg) und Sue (Alice Coulthard) ihren im Grundschulalter befindlichen Bruder Tom (Ned Birkin) mit Kleid und blonder Perücke aus, weil der Kleine unbedingt ein Mädchen sein möchte. Der schroffen Ablehnung, die dies Verhalten der drei vonseiten des pubertierenden Bruders Jack (Andrew Robertson) erfährt, begegnet Julie, indem sie eine in Schuss-Gegenschuss-Konstellationen aufgelöste Situation von hoher Intimität heraufbeschwört. Ganz nah tritt Julie an ihren Bruder heran, und raunt ihm, während sie ihm mit zärtlichen Handbewegungen eine hellblaue Schleife um den Hals bindet, die in *WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL* wiederholten Worte zu, woraufhin sich Jack zunächst verunsichert zeigt, dann aber auf das Spiel mit der geschlechtlichen Identität des kleinen Tom eingeht. Die Intimität zwischen Julie und Jack und das ihr anhaftende Skandalon, das in der deutlich inzestuöse Züge tragenden Vertrautheit der Geschwister gründet, sind freilich kaum das, was vermittels des Textausschnitts in das Musikvideo transportiert wird. Durch die Beschränkung auf das Auditive wird das Augenmerk vielmehr auf das Spannungsverhältnis gelenkt, das zwischen der Unerhörtheit des Vorwurfs, den Julie formuliert, und der Unaufgeregtheit, mit der sie eben diesen Vorwurf zum Ausdruck bringt, besteht.¹⁷

Eine zweite, in ihrer formalen Qualität von der gerade aufgezeigten zu unterscheidende und in den Arbeiten von Madonna weitaus häufiger zum Einsatz gebrachte Form der Wiederholung findet sich in den wenigen, mit zarter Kopfstimme eingesungenen Versen, die den letzten Satz der fremden Rede – »What it feels like for a girl« – nachformulieren. Hierbei handelt es sich um ein Verfahren, das mit Blick auf die Kongruenz von Wiederholtem und Wiederholendem einerseits und die Nichtidentität der Stimmen andererseits im Sinne der *imitatio auctorum* als Zitat zu fassen ist. Zugleich aber bleibt dieses Nachformulierte nicht isoliert oder unverändert stehen, sondern wird um andere Satzteile ergänzt oder fragmentiert, mit den zuvor ergänzten Satzteilen wieder neu kombiniert und ein ums and-

17 Der im Clip zu hörende Song entspricht nicht der Albumversion. Verwendet wurde vielmehr ein Remix, der den Untertitel *ABOVE & BEYOND 12" CLUB* (Maverick Recording Company, LC 01485, Track 2) trägt und auf den Strophen text komplett verzichtet. Besagte Strophen handeln davon, dass Mädchen zwar stark sind, man sie aber durch die Reglementierung ihrer äußeren Erscheinung, ihres Sprechens usw. dazu anhält, schwach und verletzlich zu wirken. Der Songtext findet sich im Internet, siehe zum Beispiel <http://www.azlyrics.com/lyrics/madonna/whatitfeelslikeforagirl.html> (12.06.2008).

re Mal wiederholt: »Do you know what it feels like for a girl / In this world«. Oder: »Do you know what it feels like in this world / For a girl«.

Dieses beständige Wiederholen, dieses immer wieder Neuformulieren der immer gleichen Worte lässt die von Julie in *THE CEMENT GARDEN* gestellte Frage zum Epizentrum einer eigenständigen Reflexion über das Verhältnis der Geschlechter werden, die auf der Bildebene des Musikvideos Gestalt annimmt. Diese Reflexion aber könnte unterschiedlicher nicht ausfallen. Denn während die vorhin beschriebene Szene aus dem Spielfilm nicht nur vom Wunsch, sondern auch von der Möglichkeit handelt, eindeutige Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern aufzulösen, so scheinen im Clip die Fronten zwischen Mann und Frau mehr als verhärtet. Und lautet die Antwort Julies auf die einige Sequenzen zuvor von Tom gestellte Frage, wie es eigentlich sei, ein Mädchen zu sein: es sei gar nicht schlecht, ganz schön sogar, so legt die Bildebene des Musikvideos nahe, dass es fürchterliche und nicht länger zu bremsende Wut sein muss, die ein Mädchen fühlt.

Auf der Bildebene packt eine Frau mit blondem Pagenkopf (Madonna) ihren Koffer und verlässt ein Motel. Sie schließt einen gelben Chevrolet Camaro kurz, fährt zu einem Altenheim und holt dort eine der Bewohnerinnen ab. Die beiden Frauen fahren, bis es Nacht wird. An einer roten Ampel halten sie neben einem Wagen mit drei jungen Männern. Der Fahrer bemüht sich um die Aufmerksamkeit der Blondes und wirft ihr einen Kuss zu. Zunächst scheint die Frau auf den Flirt einzugehen, denn sie zwinkert ihn an. Doch dann fährt sie bei Rot über die Ampel, holt zu einer weiten Volte aus und rammt den Wagen der Männer. In der nächsten Sequenz hält die Frau in der Nähe eines Geldautomaten, steigt aus, lässt einen Elektroschocker aufblitzen und raubt einem kräftigen Mann im Trenchcoat ein dickes Bündel Dollar. Bei einer Rast in einem Drive In stopft sie einen Großteil der geraubten Scheine in die Taschen einer verdutzt dreinschauenden Serviererin. Dann demoliert sie mit ihrem Wagen das Auto zweier Polizisten, die ebenfalls in dem Drive In pausieren. Sie bedroht die Beamten mit einem Revolver, der sich als Wasserpistole erweist. Als die Polizisten sie verfolgen wollen, provoziert sie einen Auffahrunfall, der die Airbags des Polizeiwagens auslöst und so die Verfolgung verhindert. Die Frau rast davon, rammt weitere Autos und Motorräder, fährt über ein Rollhockeyfeld und jagt die Spieler, ohne vor Kollisionen zurückzuschrecken. An einer Tankstelle wechselt sie den Wagen – das heißt sie stiehlt ein weiteres Gefährt. Als der Besitzer des roten Pontiac Firebird sich ihr in den Weg stellen will, überfährt sie ihn ungerührt. Sie zertrümmert eine der Zapfsäulen und sprengt die gesamte Tankstelle mit Hilfe des ausströmenden Kraftstoffs in die Luft. Gegen Ende des Clips sehen wir noch einmal die Frau im Motel, und zwar beim Ankleiden. Mit Tätowierungen und Hämatomen übersät, wählt sie aus einer Hand voll gefälschter Führerscheine. Dann sehen wir noch einmal die alte Frau im Heim, die

sich Beinschienen anlegt und im Fernsehen eine Verfolgungsjagd betrachtet, und schließlich das Ende der wilden Fahrt, bei dem das rote Auto mit hoher Geschwindigkeit gegen einen Strom- oder Laternenmast rast und an ihm zerschellt.

Wie bereits angedeutet, entwickelt sich die Bildebene von *WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL* völlig losgelöst von der des Spielfilms *THE CEMENT GARDEN*.¹⁸ Gleichwohl ist die Bildebene des Clips, die sich zusammenfassend als tödlich endende Amokfahrt einer schönen Frau beschreiben ließe, geradezu durchweht mit Wiederholungen, die einer Reihe anderer Spielfilme entstammen – deren Kategorisierung allerdings weitaus schwerer fällt als im Falle der Textbezüge. Diverse Anspielungen finden sich beispielsweise auf die Rahmenhandlung von *FRIED GREEN TOMATOES AT THE WHISTLESTOP CAFÉ* (*GRÜNE TOMATEN*, USA 1991. Regie: Jon Avnet), in der die biedere und unter ihrem geringen Selbstwertgefühl leidende Hausfrau Evelyn Couch (Cathy Bates) auf eine alte Dame (Jessica Tandy) trifft und aus deren Erzählungen den Mut und die Kraft schöpft, sich von den Diskriminierungen und Demütigungen, die ihren Alltag bestimmen, zu emanzipieren. Genannt seien von den zahlreichen Gemeinsamkeiten zwischen Clip und Film die Figurenkonstellation, sprich: die Bildung einer Solidargemeinschaft zwischen einer alten und einer jüngeren Frau, der Umstand, dass die greise Dame in einem Altenheim lebt sowie die Tatsache, dass die jüngere Frau die ältere im Verlauf der Handlung mit sich nimmt. Als weitere, recht konkrete Bezugnahme erweist sich der ganz gezielt herbeigeführte Auffahrunfall, der als Reaktion auf das demütigende Verhalten der Geschädigten zu verstehen ist. Wie bereits erwähnt, quittiert die von Madonna dargestellte Autofahrerin mit ihrem Tun die selbstgefälligen Avancen, die ihr der junge Mann aus dem anderen Wagen macht. Evelyn wiederum rächt sich auf dem Parkplatz eines Supermarkts an zwei jungen Frauen in einem roten Käfer Cabriolet, die ihr erst eine Parklücke vor der Nase wegschnappen und sie dann auch noch verhöhnen.¹⁹

18 Einziger vager Anknüpfungspunkt auf der visuellen Ebene ist der wirtschaftliche wie sexuelle Potenz symbolisierende, rote Sportwagen des Mittdreißigers Derek (Jochen Horst), der als Liebhaber Julius in die hermetische Welt der Geschwister eindringt und so für Unstimmigkeiten sorgt.

19 Sicher zu Recht weist Anne Söll darauf hin, dass sich hinter dem recht prominent ins Bild gesetzten Namen des Altenheims – Ol Kuntz Guest Home – ein Wortspiel verbirgt, mit dessen Hilfe seine Bewohnerinnen als *old cunts*, als »alte Fotzen« verunglimpft werden. Anne Söll: »Gewalt als natürliche chemische Reaktion von Östrogenüberschwemmung der Synapsen«. Transgression und Geschlecht in Rists ›Ever is over All‹ und Madonnas ›What it feels like for a girl‹. In: Hanno Ehrlicher, Hania Siebenpfeiffer (Hg.): *Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert*. Köln u. a. 2002, S. 85–105, hier: S. 104, Anm. 34. Hinzuzufügen ist, dass dies ein weiterer Verweis auf *FRIED GREEN TOMATOES AT THE WHISTLESTOP CAFÉ* sein könnte. Auch im Film zeigt eine Einstellung den Eingang des Altenheims, den hier ein Dreiecksgiebel mit der Aufschrift Rose Hill krönt. Aufgrund der topischen Analogisierung von Frauen mit der Königin der Blumen suggeriert dies einen wertschätzenden Umgang mit den betagten Damen. Im weiteren Verlauf des Films erweist sich die Namensgebung allerdings als euphemistisch.

Mindestens ebenso grundsätzliche Bezugnahmen gibt es auf das im gleichen Jahr wie FRIED GREEN TOMATOES AT THE WHISTLESTOP CAFÉ in die Kinos gelangten Roadmovie THELMA & LOUISE (USA 1991. Regie: Ridley Scott). Zu benennen ist auch hier die Figurenkonstellation, in diesem Fall zwei miteinander solidarische Frauen etwa gleichen Alters,²⁰ die sich auf eine wilde Fahrt mit tödlichem Ende begeben, sowie das die Handlung bestimmende Motiv des Autofahrens, das in Einklang mit der Tradition des Roadmovies als Metapher für das Streben nach persönlicher Freiheit zu verstehen ist – eine Metapher allerdings, die bis zur Ausstrahlung von THELMA & LOUISE für die Umschreibung des Selbstbehauptungswillens von Männern reserviert war.²¹ Grundsätzliche Übereinstimmungen lassen sich überdies in der gesamten Dramaturgie des Clips ausmachen, allerdings ohne dass sich dies in der Wiederholung greifbarer Bildfindungen manifestieren würde. Als Beispiel genannt seien die etappenartig angelegten Begegnungen mit klischierten Männerfiguren wie dem tumben, von den Frauen bloßgestellten Cop oder dem aufdringlichen Fahrer eines Trucks, der die Frauen mit seinem Oralverkehr imitierenden Zungenschlag gegen sich aufbringt und sein obszönes Gebaren, nachdem die Frauen zum Schein auf sein eindeutiges Angebot eingegangen sind, mit dem Verlust seines Fahrzeugs büßt.

Eine weitaus konkreter fassbare Bildwiederholung wiederum reiht den Clip nicht in die hier vorgenommene Aufzählung von Emanzipationsfilmen der anbrechenden Neunzigerjahre ein, sondern weist weiter zurück in die Filmgeschichte, und zwar auf das Schaffen von Alfred Hitchcock. Bei der bereits erwähnten Einstellung, in der die von Madonna Dargestellte aus einer Hand voll Führerscheine wählt, handelt es sich um ein, wenn auch spiegelverkehrtes, Zitat aus Hitchcocks Thriller MARNIE (USA 1964), in dem sich die Titelfigur für eine von mehreren verschiedenen Versicherungskarten entscheidet. Darauf, dass diese Wiederholung mehr ist als ein Zufall oder ein filmhistorisches Aperçu, weisen abermalige Parallelen in der Konzeption der Figur Marnie und der namenlosen Frauengestalt aus dem Clip hin.²² Wie die von Madonna Dargestellte begehrt auch Margaret Edgar

20 Die Frage nach der Rolle der alten Frau aus dem Clip und ihrem Verhältnis zu der von Madonna Dargestellten lässt sich nicht eindeutig klären. Söll argumentiert über das Moment der Komplizinnen-schaft. Ihr zufolge legitimiert das Beisein der älteren das Verhalten der jüngeren Frau. Söll, S. 97 f. Auch möglich wäre es, die Konzeption der Alten als abermaligen Rekurs auf THELMA & LOUISE zu werten: Während Thelma ohne das Wissen ihrer Freundin einen Lebensmittelladen ausraubt, wartet Louise im Wagen und bemerkt zwei alte Frauen, die sie durch ein Fenster beobachten. Die Vordere lächelt Louise zaghaft an. Diese Szene ist voller Melancholie und lässt sich so lesen, dass die ältere Frau der jüngeren zu verstehen gibt, dass sie – die jüngeren Frauen – etwas wagen, das die älteren verabsäumt haben.

21 Siehe hierzu zum Beispiel Shari Roberts: Western meets Eastwood. Genre and gender on the road. In: Steven Cohan, Ina Rae Hark (Hg.): *The Road Movie Book*. London, New York, NY 1997, S. 45–69. Amelie Soyka: *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt am Main 2002. Zum Road-movie allgemein siehe außerdem David Laderman: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin, TX 2002.

22 Wie in allen anderen Clips ist die in WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL von Madonna gespielte Figur

alias Marnie (Tippi Hedren) gegen eine ihr von Männern unerträglich gemachte Welt auf, indem sie zur Kriminellen wird: Ihre durch Verkleidung und das Benutzen falscher Versicherungspapiere vollzogenen Identitätswechsel dienen der Verschleierung von Diebstählen beträchtlicher Summen Geldes, die sie in immer anderen Betrieben und Unternehmen begeht.

Ein augenfälliger Unterschied zwischen Marnie und der Frau aus dem Clip ist allerdings, dass Hitchcocks Figur ganz ausdrücklich *keine* Autofahrerin ist. Sie fährt mit dem Zug oder mit dem Taxi und reitet einen ungestümen Rapphengst namens Forio. Doch hinter dem Steuer eines Autos sieht man sie zu keiner Zeit. Dennoch gibt es in Marnie eine zentrale Szene, in der das Autofahren zum Indikator für persönliche Freiheit einerseits sowie das Verhältnis – oder besser: das Missverhältnis – zwischen den Geschlechtern andererseits wird. In dieser Szene sitzt Marnie auf dem Beifahrersitz neben dem Verlegersohn Mark Rutland (Sean Connery), der sie gerade der Veruntreuung überführt hat, ihr aber dennoch in einer eigenwilligen Mischung aus aufrichtigem Gefühl und rücksichtsloser Inbesitznahme seine Liebe gesteht und ihr die Ehe mit ihm eher aufzwingt als anträgt, was Marnie sichtlich in die Enge treibt. Dramaturgischer Höhepunkt der verbalen Auseinandersetzung zwischen Mark und Marnie ist, dass die Frau sich und ihre Lage einem wilden Tier vergleicht, das in eine Falle geraten ist – ein Vergleich, den Mark bereitwillig und mit stolzem Unterton nicht nur bejaht, sondern fortführt, und der in der Beengtheit und Unausweichlichkeit der Konfliktsituation im Wageninneren sichtbaren Ausdruck findet. Anders als in *THELMA & LOUISE* oder in *FRIED GREEN TOMATOES AT THE WHISTLESTOP CAFÉ* wird in *MARNIE* das Automobil demnach nicht zum Vehikel weiblicher Selbstbehauptung, sondern mutiert zu einem Käfig, in dem die gesellschaftliche Konventionen gezielt überschreitende Frau ihrer Freiheit beraubt und im weiteren Fortgang der Handlung ihrer ›Domestizierung‹ zugeführt wird. Aufschlussreich scheint an dieser Sequenz überdies, dass Hitchcock den zumindest als einen Motor der Handlung wirksamen Geschlechterkonflikt nicht nur in Form einer Autofahrt umsetzt, sondern die gesamte Szene explizit mit dem Motiv der Jagd verbindet. Hitchcock bemüht hier einen topischen Vergleich, mit dessen Hilfe das wenig friedvolle Verhältnis zwischen Mann und Frau seit der Antike variantenreich umschrieben wird.²³

nicht zufällig namenlos. Anders als auf der Theaterbühne oder im Spielfilm üblich, sind Darsteller und Figur im Videoclip selten eindeutig zu trennen, das heißt die Figur aus dem Clip ist zwar einerseits eine fiktive Figur, soll aber andererseits auch immer als Madonna identifiziert werden (womit nicht die Privatperson, sondern das medial vermittelte Image Madonnas gemeint ist). Diese Ununterscheidbarkeit von Figur und Darsteller scheint ein wesentliches Merkmal des Populären zu sein. Parallelen ließen sich beispielsweise zu den Filmfiguren Rocky Balboa und Rambo ziehen, die nicht von ihrem Darsteller Sylvester Stallone zu trennen sind.

23 Hierzu ausführlich: C. Joachim Classen: *Untersuchungen zu Platons Jagdbildern*. Berlin 1960; Werner von Koppenfels: *Esca et Hamus. Beitrag zu einer historischen Liebesmetaphorik*. München 1973.

Bezogen auf die Frage nach dem Rekursiven ist außerdem anzumerken, dass die in *MARNIE* erfolgte Verquickung zweier Grundmotive, nämlich die Umschreibung des Miteinanders der Geschlechter als grausame Jagd einerseits und die Autofahrt als Indikator zugestandener oder verwehrter Freiheit andererseits, sich noch in einem weiteren Film Alfred Hitchcocks findet, der zeitlich in unmittelbarer Nähe zu *MARNIE* entstanden ist. Gemeint ist der ein Jahr zuvor in die Kinos gelangte Film *THE BIRDS* (*DIE VÖGEL*, USA 1963), dessen weibliche Hauptfigur Melanie Daniels ebenfalls von Tippi Hedren gespielt wird. Anders als Marnie ist Melanie zwar keine Kriminelle, wohl aber eine Frau von zweifelhaftem Ruf. Hierauf deuten Aussagen von Lydia Brenner (abermals: Jessica Tandy), die ihren Sohn Mitch (Rod Taylor) ausdrücklich vor der blonden Frau aus der Stadt warnt, sowie einige Selbstauskünfte der jungen Frau. Wichtigster Indikator ist allerdings die permanente Unangemessenheit von Melanies Verhalten. Nachdem die schöne Blonde in einer Vogelhandlung zufällig auf Mitch getroffen ist und Gefallen an seinem forschenden Auftreten gefunden hat, kauft sie die von ihm vergeblich gesuchten Sperlingspapageien – im Englischen nicht umsonst *lovebirds* – und folgt ihm in seinen Heimatort, das Küstenstädtchen Bodega Bay. Ausdruck findet die Unangemessenheit ihres Tuns, ihr an Unverschämtheit grenzendes Selbstbewusstsein nicht nur in der Tatsache, dass sie es wagt, Jagd auf einen ihr im Grunde unbekanntem Mann zu machen, sondern auch in ihrer Art, Auto zu fahren. Wie eine Geisteskranke rast sie in ihrem silberfarbenen Mercedes Cabriolet die Küstenstraße entlang.²⁴ Ihren Einbruch in die dort vorgefundene Welt und deren Ordnung bezahlt sie allerdings, indem Vögel ihrerseits Jagd auf sie machen und mit ihren wiederholten, lebensbedrohlichen Attacken den Willen der Frau brechen.²⁵ Und so nimmt es im hier diskutierten Kontext kaum wunder, dass der Sieg oder die Wiederherstellung der alten Ordnung sich nicht zuletzt darin manifestiert, dass am Ende des Films Mitch das Steuer von Melanies Wagen übernimmt, während sich die physisch wie psychisch schwer angeschlagene Melanie im Fond an die Schulter seiner Mutter lehnt.

Sieht man den Clip von Madonna vor diesem Hintergrund, so wird deutlich, dass die Bildebene von *WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL* nicht nur als Antwort auf

24 Inwiefern Alfred Hitchcock zumindest in den Fünfziger- und Sechzigerjahren die Unangemessenheit weiblichen Verhaltens dadurch unterstreicht, dass er sie das Steuer eines Autos übernehmen lässt, wäre an weiteren Charakteren zu untersuchen. In den Sinn kommen in diesem Zusammenhang vor allem Frances Stevens (Grace Kelly) aus *TO CATCH A THIEF* (*ÜBER DEN DÄCHERN VON NIZZA*, USA 1955) oder Marion Crane (Janet Leigh) aus *PSYCHO* (USA 1960).

25 Die sexuelle Attraktivität Melanies wird gleich zu Beginn des Films mit dem ungewöhnlichen Verhalten der Vögel in Verbindung gebracht. In der Eingangssequenz pfeifen Männer der Frau auf der Straße nach, woraufhin diese sich umwendet, sich in Pose stellt und die Avancen mit einem stolzen Lächeln quittiert. Dann schaut sie irritiert in den Himmel, wo sich eine Unzahl bedrohlich krächzender Federtiere sammelt.

die von Charlotte Gainsbourg alias Julie gestellte Frage, sondern auch als Auseinandersetzung mit dem im Hollywood-Kino vermittelten Bild von Auto fahrenden Frauen gelesen werden kann – und wohl auch soll.²⁶ Fraglich bleibt allerdings, ob oder inwieweit das Miteinander der Rekurse, die in ihrer Bandbreite von der Übernahme bestimmter Figurenkonstellationen oder dramaturgischer Grundsituationen über die Anspielung auf einzelne Szenen oder Motive bis hin zum konkreten Zitat einer Einstellung reichen, ein eigenständiges Sinnpotential entfalten, inwiefern sie sich also nicht nur als Affirmation, sondern als kritische Reflexion des jeweiligen Vor-Bildes auslegen lassen. Bezüglich der mit Hilfe eines konkreten Bildzitats aufgerufenen Filmfigur Marnie lässt sich das Auftreten Madonnas als Radikalisierung des gleichnamigen Spielfilms begreifen. Denn anders als Hitchcocks Blondine, die nach ihrer ›Heilung‹ von einem bereits in Kindertagen erlittenen Trauma zu der Einsicht gelangt, dass die Ehe mit Mark einer Gefängnisstrafe vorzuziehen sei, und die deshalb bereitwillig auf der Beifahrerseite in den zuvor als Falle titulierten Wagen einsteigt, verfolgt die von Madonna Dargestellte ihren Weg mit aller, ja: mit tödlicher Konsequenz und macht das von ihr gefahrene Auto zu einer Waffe, die sie zunächst gegen Männer und schließlich gegen sich selbst richtet.²⁷

Ähnliches lässt sich trotz aller Parallelführung in der Dramaturgie auch für das Verhältnis des Clips zu THELMA & LOUISE konstatieren: Ist im Spielfilm die Fahrt der beiden Frauen durch den Mord an Harlan motiviert und ist diese Tour de Force zuallererst eine kopflose Flucht, die erst nach und nach zu einer Fahrt in die Freiheit wird, so radikalisiert der Clip diese Idee, indem die von Madonna Dargestellte ihre Parforcetour scheinbar ohne jeden Grund antritt.²⁸ Genau dieses Fehlen eines konkreten Anlasses allerdings deutet, unterstützt durch die Rückbindung an die wieder und wieder eingesungene Refrainzeile, darauf hin, dass die Amokfahrt

26 Hierfür spricht auch das Fernsehbild im Fernsehbild, das als Reflexion über die mediale Verfasstheit von Videoclips verstanden werden kann – ein topisches Motiv, das bereits in den Achtzigerjahren regelmäßige Verwendung fand. E. Ann Kaplan: *Rocking Around The Clock. Musictelevision, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York u. a. 1987, S. 34ff. Möglich wäre es allerdings auch, das Fernsehbild im Fernsehbild als Hinweis darauf zu verstehen, dass der gesamte Clip nichts weiter als die Ermächtigungsfantasie der alten Heimbewohnerin ist.

27 Kaum Zufall kann es vor diesem Hintergrund sein, dass es sich bei den Ausweispapieren in den Händen von Madonna eben nicht um Versicherungskarten, sondern um Führerscheine handelt. Anders als Marnie ist die Figur aus dem Clip eine Frau am Steuer.

28 Lohnenswert wäre es sicher auch, WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL auf den von Madonna und Guy Ritchie kurz zuvor im Auftrag des Automobilkonzerns BMW gedrehten Kurzfilm STAR (2001) zu beziehen. Dieser handelt von der Verschwörung zweier Männer – einem Manager (Michael Beattie) und einem von ihm angeheuerten Fahrer (Craig Owens) – gegen eine prominente Frau (Madonna), die ihren Manager nach Kräften malträt. Diese auch als Geschlechterkonflikt lesbare Verschwörung artikuliert sich in einer wilden Fahrt, während der die Frau erbarmungslos im Fond des Wagens hin und her geschleudert und schließlich äußerst unsanft und völlig derangiert an ihrem Ziel, einer Pressekonferenz, abgesetzt wird. Der Film ist Teil der DVD THE HIRE. A SERIES OF 8 SHORT FILMS.

im Clip in noch grundsätzlicherer Weise als im Film keine namentlich benennbaren Männer, sondern Geschlechterverhältnisse ins Visier nimmt. Relativiert wird dieser Furor weder durch das Einstreuen ironischer Brechungen (die Fast Food kauende Madonna, ihr Schießen mit einer Spritzpistole) noch durch die selbstgefälligen Solidaritätsbekundungen, welche die Frau anderen Frauen (der Alten, der Serviererin) angedeihen lässt.²⁹ Relativiert wird diese Wut einzig durch den Ausgang des Clips, der auch als korrigierender Eingriff in den Ausgang von THELMA & LOUISE verstanden werden kann: Zwar entscheiden sich auch die beiden Frauen aus dem Spielfilm für den Tod und rasen mit ihrem Wagen über eine Klippe in den Grand Canon. Vermittelt über das Pathos der dieser Sequenz unterlegten Musik, den schwesterlichen Kuss, das siegreiche Emporhalten der ineinander gelegten Hände sowie das den Film beschließende Fade-to-white, das uns den Anblick des zerschellenden Autos und seiner Insassinnen erspart (oder verweigert), überhöht der Film diesen Freitod ins Heroische, während der finale Entschluss in WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL das Resultat von Resignation oder gar Verzweiflung zu sein scheint. Mit Blick auf das Ende des Clips wird der von Madonna gefahrene Wagen demnach nicht in der Vorbehaltlosigkeit, wie sie für das Ende von THELMA & LOUISE kennzeichnend ist, zum Stifter oder Garanten von Freiheit, sondern bleibt eine Waffe, welche die Frau schlussendlich, wie erwähnt, gegen sich selbst richtet.³⁰ Für die Gegenläufigkeit dieser Interpretationsvorschläge, das heißt, dass der Film seinen Ausgang tatsächlich als eine Form der Befreiung feiert, während dem Schluss des Clips ein Scheitern eingeschrieben ist, sprechen auch die symbolischen Aufladungen der jeweiligen Schlusseinstellung. Denn während der grüne Ford Thunderbird von Louise, dieser metallisch glänzende Donnervogel, die Frauen tatsächlich in eine andere Welt zu tragen scheint, zerbricht der rote Pontiac Firebird in einer beinahe abstrakt anmutenden Einstellung an einem Mast, so dass der die Kühlerhaube zierende, gold schimmernde Feuervogel seine weit ausgebreiteten Flügel für immer zusammenschlägt.³¹

29 Gemeint ist, dass Madonna ihre betagte Begleiterin anschnallt, ihr nach dem Auffahrunfall die Brille gerade rückt und der sichtlich irritierten Kellnerin zuvor geraubtes Geld in die Taschen stopft.

30 In seiner Unversöhnlichkeit ist der Film näher an *FASTER, PUSSYCAT! KILL! KILL!* (*DIE SATANSWEIBER VON TITTFIELD*, USA 1966. Regie: Russ Meyer) oder *BAISE-MOI* (*BAISE-MOI (FICK MICH!)*), F 2000. Regie: Virginie Despentes) – zwei Filme, zu denen sich auch motivische Bezüge aufzeigen lassen. Auf den Film von Meyer verweisen beispielsweise die Nummernschilder des gelben Sportwagens, auf denen »Pussy« und »Cat« zu lesen ist. Als Parallele zum Film von Despentes erweist sich der Überfall am Geldautomaten. Im Film ist das Opfer des Überfalls allerdings kein Mann, sondern eine Frau.

31 Wie die Streifen auf der Kühlerhaube des gelben Wagens ist auch der goldene Vogel auf rotem Grund aus dem Firmenlogo entwickelt. Damit steht er gleichsam emblematisch für den Wagen und sein Image ein.