

die Lippen bewegt. Das vordergründige Motiv für diesen Technikeinsatz: Madonnas Stimmbänder sind angegriffen, wegen chronischer Halsprobleme mußte sie gar einige US-Auftritte absagen. Genauer besehen aber ist die Playback-Einspielung nur konsequent. Auch auf der Konzertbühne verzichtet Madonna auf den Echtheitsschwindel von Rockerkollegen wie Mick Jagger oder Bruce Springsteen, die bis heute so tun, als lade der Pop-Artist jeden einzelnen unter 70 000 Zuhörer zur Privataudienz – höchstpersönliche Lebensberatung inklusive.

Madonnas Rollenspiele auf der Bühne sind so artifiziel wie Cola mit Kirscheschmack, garantiert frei von natürlichen Zusätzen. Ihre Sex-Attacken tören niemanden an, und ihre Blasphemie-Posen

verletzen sowenig wie die Schläge auf die Häupter des Bühnenpersonals. Madonna hat keine Botschaft, dafür einen reichen Vorrat an Bildern. Diese Bilder sind aller Bedeutung entleert, losgelöst von der Realität. Madonnas Ikonen sind „bigger than life“, und sie sind schön anzusehen, universell, kalt. Madonna ist eine Sexgöttin im Schneewittchensarg, eine Eisheilige im Kunstschnee. Anders gesagt: Madonna ist der erste Comic-Star der Popgeschichte.

Ganz sinnlos deshalb die Frage, ob Madonna in der Kinofigur der Nachtclubsängerin Breathless Mahoney wiederzuerkennen ist. Die Darstellerin gleicht sich der Comic-Heldin so an, wie sie auch auf der Popbühne jede neue Verwandlung glaubhaft vortäuscht. Statua-

risch und ohne Variationen, was in diesem Fall genau das ist, was von der Schauspielerin Madonna verlangt wird. Im Comic-Film kommt es nicht auf psychologische Feinheiten an, sondern es geht darum, die Typen scharf zu konturieren. Genau das tun Charmeklotz Warren Beatty und Vamp Madonna. Sie spielen nicht, sie stellen dar. Den Detektiv und das Luder, den Schönen und das Biest.

Im September wird „Dick Tracy“ in die deutschen Kinos kommen. Dann werden auch in Deutschland zwei Gespenster umgehen. Beide tragen statt ihrer Gesichter unbewegliche Masken, und beide sind auf der Leinwand gespenstisch gut. Eins der Gespenster trägt die Maske von Madonna. Abreißen kann man diese Maske nicht.

## Madonna: Arbeit ist Wahrheit

Diedrich Diederichsen über Pop und Prostitution

Der Journalist Diederichsen, 32, ist Mitherausgeber der Kölner Musikzeitschrift *Spex* und Wortführer der neueren deutschen Popkultur.

**M**adonna hat sich mehr misogynen Müll von Männern und ihren Magazinen anhören müssen als Marilyn Monroe, Marlene Dietrich und Mae West – einige ihrer Vorbilder – zusammen. Und zur modernen Misogynie, zur Frauenfeindlichkeit der aufgeklärten Art, gehören die scheinheiligen schlechten Zensuren für die mangelnde Emanzipiertheit des Opfers: „Repräsentant der Restauration“, „verklärtes Frauenbild“, „Hausfrauensex“ und so weiter.

Männer konsumieren Bilder sogenannter starker Frauen grundsätzlich nur dann mit Genuß, wenn in ihrem Mythos eine Bestrafung für die Stärke mit eingebaut ist. Der Fall der Göttin, ihr tragisches Scheitern ist Bestandteil aller männlichen Frauenkulte, von Maria Callas bis Tina Turner. Egal ob die Bestrafung in einem pittoresken Drogentod, im ständigen Ausstellenmüssen der Wunden früher eingesteckter Schläge oder einfach in einem öffentlichen Unglück besteht, verursacht durch dieselbe „Leidenschaft“, dieselben „starken Triebe“, die zwar die Karriere ermöglicht haben, aber, so der Mythos, unweigerlich am Ende Kontrolle über seine Protagonisten gewinnen und sie niederstrecken: Einsamkeit, Alzheimer oder Alkohol.

Diese einzelnen Mythen leben symbiotisch mit einer von Industrie, Konsumenten und Kommentatoren gleichermaßen zäh geglaubten Ideologie, die das Gesetz verhängt, das von Frauen als Stars „Authentizität“ verlangt: die Auf-



Madonna in Domina-Pose: Bestrafung für die Starke



gabe der Distanz zwischen Darsteller und Dargestelltem. Und das, was von Mick Jagger oder Prince längst kein postmoderner Mensch mehr verlangt, höchstens noch ein paar DDR-Bürger von Joe Cocker, hat sein Modell natürlich in dem Authentizitätskultus der Pornographie („Cum-Shots“).

Madonna hingegen hat stets die Distanz zwischen ihren Mythen und der sie erfindenden Person betont. So sehr, daß die Nichtidentität zwischen Show und Wirklichkeit wieder in einem Maße zu ihrem Inhalt wurde, daß dabei eine neue Identität herauskam. Nun allerdings nicht mehr zwischen einem reaktionären Mythos und seinem Opfer, sondern zwischen einer erkämpften, neuen Position und ihrer Autorin. Ihre Domäne: die überprüfbare, echte Arbeit am überprüfbar Unechten.

Sie ließ das Publikum Anteil nehmen, als sie den überlieferten Diva-Baukasten auspackte, etwa beim Erwählen und später Verstoßen eines Prinzgemahls, des sympathischen Schauspieler-Darstellers Sean Penn. Lud fast zu Wetten ein, welches gut abgehangene, von ihren Mädchen-Obsessionen umgedichtete Hollywood-Klischee, welche aus der Computer- oder Robinson-Club-Werbung abgestaubte Bildwelt ihr nächster Spielplatz werden würde. Nur wer sich böswillig blöd stellt, kann das „Express-Yourself“-Video als Bekenntnis zum Masochismus lesen.

Einen der ersten Artikel über Madonna in deutscher Sprache schrieb Lothar Gorriss unter dem Titel „Uns leuchtet ein Stern“ für *Spex* im November 1983. Madonna ist da noch ein weißes Underground-Mädchen, das ungewöhnlicherweise über schwarze Musik und durch die Unterstützung schwarzer Radio-DJs



### Madonna-Rollenspiele Der letzte mögliche Mythos

einen mittelüberraschenden Club-Hit landet. Im selben Sommer hörte ich in New York ihr „Holiday“, das noch vor der ersten LP erschien. Das war eines der besten Disco-Stücke aller Zeiten, uplifting, utopisch, unwirklich – erlebt im Kontext der „Paradise-Garage“-Mode.

Die „Garage“ war eine West-Side-Discothek, deren DJs aus endlos verflochtenen Peech-Boys- und S.O.S.-Band-Remixen einen einheitlichen, euphorisierenden Sound mischten, der keine einzelnen Songs mehr erkennen ließ, und heute als Vorläufer des „House“-Sounds gilt: billiger, kräftiger, klarer Soul, dessen Produktion moderner und einfacher war als alle mitteleuropäische Computermusik.

Aus dieser Ursuppe tiefen, heißen Trashes klingt Madonnas Hymne an den einen Tag, den man sich vom Leben freinimmt, wie die Nahtstelle zu den ameri-



kanischen Massen im Tageslicht, klang wie der Morgen auf der Dachterrasse des „Garage“, wo schöne, schwarze Schwule zum Sonnenaufgang mit Orangensaft relaxten. Ihr als „mickrige Piepsstimme“ denunziertes, billig-energisches Girl-Group-Organ war wie die erste Antwort der anderen, draußen auf den Straßen, an die Schönheiten der im Dunkeln blühenden Dance-Kultur.

Daß „Trash“, der einzige wirklich die achtziger Jahre bestimmende Zug der Kulturgeschichte, auch Massenkultur wurde, hängt direkt mit Madonnas Erfolg zusammen. Trash heißt, daß die Nähte und Nieten, die einen Song, einen Film zusammenhalten, die aus armseligen Produktionsbedingungen, Eile, Ungeduld, Trendhinterherrennerei entstandenen Mängel, absichtlich oder unabsichtlich, zur Schau gestellt, vor allem aber genossen werden. Genossen als unauslöschliche, unrelativierbare Spuren wirklicher Arbeit und wirklicher Verhältnisse (nicht als die große gefälschte, augenzwinkernde teure Billigkeit, die heute Mainstream-Mode ist). Und dafür erwiesen sich oft sehr billige, sehr japanische, sehr computerisierte Technologien als die besseren Speicher als die konventionellen Mittel des individuellen Ausdrucks, der sich nicht eingesteht, Arbeit zu sein.

In Madonnas Karriere floß zwar schon bald das Geld, das andere Produktionsbedingungen zuließ, und half den Verfall der musikalischen Seite ihrer Platten zu Ami-Mainstream zu finanzieren, aber daß Madonna eine Underground-Figur war, aus der Mitte der New Yorker No-Wave-Szene der frühen Achtziger aufgestiegen, wurde dort nie vergessen. Madonna blieb eine vielinterpretierte und bearbeitete Erscheinung,



**Glamourgirl Madonna:** Rührend-katholische Kreuzschmerzen

deren Erfolg nicht, wie in den meisten vergleichbaren Fällen, im Underground als Verrat denunziert wurde.

Diesen Respekt erkämpfte sie sich damit, daß sie eines der Hauptanliegen der Achtziger-Jahre-Undergroundmusik, das Offenlegen von Entstehungsbedingungen, die aktive Kritik der Kulturindustrie mehr oder weniger offen zu ihrer Methode machte – nicht als esoterisches Schmollen, sondern als Entwickeln von Alternativen einerseits, und als wie auch immer geartetes, sich „subversiv“ verstehendes Arbeiten *mit* der Industrie andererseits. Wobei Madonna nie einen Zweifel daran ließ, daß die Verhältnisse nicht sauber sind, in denen ihr Aufstieg stattfindet: Desperately seeking richtiges Leben im Falschen.

Das hat ihr wiederum vom britischen Underground-Star der Achtziger, dem ehemaligen Smiths-Sänger Morrissey,

den Vorwurf eingetragen, sie propagiere Prostitution. Seltsam, so was aus dem Munde dieses profilierten Oscar-Wilde-Kenners zu hören. Erst Madonnas Triumphe, in offen als falsch kenntlich gemachten Verhältnissen, brachten nicht nur die Kosten auf den Punkt, sondern erlaubten auch, die Chancen von unvorhergesehener Souveränität im Zeitalter der totalen Industrialisierung von Pop zu diskutieren. Im Massen-Pop-Bereich, der ansonsten wie ein einziges kostenloses „Pornotopia“ funktioniert, führte Madonna symbolisch die Bezahlung ein. Und damit die Anerkennung der entfremdeten Arbeit als entfremdete Arbeit anstelle ihrer bisherigen Verklärung zu kostenlosen, frei verfügbaren Liebesdiensten. In dem Sinne, daß eine Prostituierte mitunter besser dran ist als die legal umsonst vergewaltigte Ehefrau.

Das einzige Ziel von Trash muß schnelles, exhibitionistisch ausgegebenes Geld sein, das sich zu den Geldverklärungen, Ruhm, Glück, Message und Regenwaldrodungsverhinderung verhält, wie „Hausfrauensex“, Prostitution und Kicks sich zu Kultur, Kulturindustrie und Politikersätzen verhalten.

Aber statt dessen sammelt sie inkonsequent und sentimental Kunst: den Kitsch von David Salle und die feministische Heldin Frida Kahlo, die so übermenschlich stark unmenschlich grauenhafte Rückenschmerzen und einen tyrannischen Ehemann (den berühmten Diego Rivera) ausgehalten hat und dennoch eine weltberühmte Surrealistin wurde. Bei Madonnas letzter Bühnenshow überraschte die völlig bizarr überquellende Rückenmuskulatur. Die Angst, daß das Kreuz nicht hält. Die Kreuze, die sie zu Beginn ihrer Karriere zur Weltmode gemacht hat: Bei diesen rührenden, katholischen Kreuzschmerzen endet der souveräne Tanz auf den demaskierten Verhältnissen. Der ohne Inkonsequenzen, aber eben nur eine weitere wertlose Versuchsanordnung wäre, wie sie selbsternannte Pop-Konzept-Künstler à la Malcolm McLaren immer wieder erfolglos im Laufe der Achtziger versucht haben.

Die achtziger Jahre sind aber vorbei. Der Inhalt von Madonnas Arbeit, niemals die Distanz zwischen Symbol und Realem aufzugeben, da das Reale immer mehr ist als jede Symbolisierung und dieses Verhältnis die Voraussetzung der Begierde, ist nicht nur in ihren neuesten Produkten (nur eines ist schlimmer als ein „nostalgischer“ Film: „nostalgische“ Musik) kaum noch zu spüren. Als verbindliche Pop-Aussage hat diese Formel abgedankt. Die immer mehr einzelnen zugänglichen „Selbstverwirklichungs“-Technologien haben zu einer total ausdifferenzierten Underground-Kultur einerseits und Dancefloor-Kultur andererseits geführt, die keine übergeordneten Pop-Mythen (nur gebrochen, von der Peripherie her, wie etwa HipHop) mehr zuzulassen scheinen. Große Verfeinerung und elektronische Einsamkeit bestimmen die Lage.

Der letzte mögliche, fortschrittliche Pop-Mythos war der von den durchschauten, auf Distanz gehaltenen, beherrschbar falschen Verhältnissen, dem Lachen und Tanzen auf dem Groove des Falschen, das etwas Richtiges, Souveränes, Wirkliches abwirft. Sinéad O'Connors „echte“ Tränen vor der Videokamera und die darüber entflammte falsche Berührtheit abgewichster Journalisten weisen auf eine Restauration alter Pop-Frauen-Rollen hin. Warum auch sollte die Wiederherstellung von Vorkriegsverhältnissen in der wirklichen Welt enden? ◀