

Es scheint klar, daß Madonna unter die Femmes fatales zu rechnen ist. Ob die Fatale nur eine ihrer zahlreichen Rollen darstellt oder ob das Ensemble von Figuren, als die „Madonna“ uns wechselhaft präsentiert wird, das Fatale ausmacht, fällt bei der spontanen Rechnung nicht so ins Gewicht. Die Addition von weiblich, irgendwie anziehend und irgendwie rätselhaft reicht aus, um eine recht unbestimmte Frauenfigur der Jahrhundertwende zu zitieren. So berichtet ein Interviewer geradezu pawlowsch noch vor dem Gespräch mit Madonna, sie wirke eher wie ein Teenager als wie eine Femme fatale¹, und im Spiegel-Interview fällt wie natürlich die Frage: „Kann es sein, daß Sie die Antwort der Popmusik auf Hollywoods Kino-Vamps sind?“²

Bevor hier Madonnas Antwort zitiert wird, bietet die Anspielung auf das Kino einen Bogten an, der Verknüpfungen von frühem Spielfilm, Videoclip und einer Frauenfigur zuläßt. An zweierlei Material aus dem Jahr 1994 soll diese Verknüpfung untersucht werden: den neuesten Fotoserien Madonnas in Anlehnung an den Glamour-Look der frühen 30er Jahre und die dreifache Inszenierung des Hits „Like a Virgin“ im frühen Videoclip, bei der „Blonde-Ambition“-Tournee und schließlich in der Marlene-Dietrich-Nummer der „Girlie-Show“.

Als das Medium Film neu war, bekam die Femme fatale einen neuen Namen aus Hollywood: Vamp. Deren Erkennungsmerkmale „unerklärliche Anziehungskraft“ und „Vernichtung“ mußten jetzt auch in bewegten Bildern erkennbar werden. Siegfried Kracauer beschrieb 1939 den „Film-Vamp“ als ein Phänomen der frühen Filmjahre 1915-1925, in denen Laster gezeigt werden konnten, wenn der Sieg der Moral gewiß war: „Keine andere Filmgattung trägt die Moral so dick auf wie der Vampfilm, der es freilich sehr nötig hat, sich von der öffentlichen Meinung die Schilderungen des Lasters verzeihen zu lassen, mit denen er auf die privaten Gelüste des Publikums spielt.“³

Da Kracauer nicht als Privatmann, sondern als öffentlicher Kritiker spricht, und da er mit seinen Zeitgenossen auch sich selbst eine „Lockerung der gesellschaftlichen Konventionen“ attestiert, die den Vamp als verkörpertes Verdrängtes überflüssig macht, braucht er auch nicht zu beschreiben, wie diese Faszination optisch wirkt – sie bleibt unerklärlich. Er benennt ein einziges Accessoire: den Lippenstift, der als „ein anerkanntes Symbol der Sünde“ die Femme fatale charakterisiere. „Vamp“ hat also mit Schminke, mit Maskerade zu tun – und nicht mit der noch ebenfalls unbeschreiblichen Schönheit, denn Kracauer schließt mit der Beobachtung, die weiblichen „Hollywoodgestalten“ nach den Vamps seien schöner gewesen. Erotische Anziehungskraft beruht offensichtlich nicht auf Natürlichkeit, sondern auf sichtbarer Künstlichkeit. Müssen verführerische Frauen nicht mehr schön sein? Siegfried Kracauer begründet das neue Verhältnis von Schein und Sein sozio-ökonomisch mit den antagonistischen Klassengegensätzen, die das Bedürfnis nach Kinozerstreuung wachsen ließen. So seien „... die Absatzchancen von Filmen gefährdet ..., die sich inhaltlich zu sehr engagieren. Erfragt sind Attraktionen neutraler Art. Der Anblick des Schönen vermag aber deshalb so wirksam für den Wegfall von Inhalten zu entschädigen, weil das Schöne selber als anziehender Inhalt erscheint.“⁴

Die Femme fatale wird hier erstaunlicherweise nicht der Seite namens Schönheit, sondern einer namens Inhalt zugeordnet, so taucht sie wiederum da auf, wo ein Dualismus erscheint, wenn auch nicht der erwartete von Lust und Sünde. Aber selbst der Gegensatz von schöner Fassade und inhaltlicher Tiefe wird nicht bedient. Die Verführungskraft liegt nicht einfach unter der Oberfläche. Und selbst wenn die Oberfläche Tiefe nur vortäuscht, sagt sie doch eine Wahrheit aus, denn, so Kracauer, „vielleicht sind die verlogenen Vorbilder aus dem Leben gestohlen“, und gerade die frühen Kinofilme „... färben die schwärzesten Einrichtungen rosa und überschmieren die Röte. Darum hören sie ja nicht auf, die Gesellschaft zu spiegeln. Vielmehr: je unrichtiger sie die Oberfläche darstellen, desto richtiger werden sie...“⁵

Ein Vexierspiel von wahr und falsch beginnt sich an einem Bild von Frau zu entspinnen, oder auch: wo die Wahrnehmungstäuschung noch neu und wirksam ist wie im Kino vor 70 Jahren, da flackert die Femme fatale. Nicht wirklich und nicht unsichtbar, und gerade deswegen eine „Attraktion neutraler Art“: weil sich an diesem Bild etwas ablesen läßt, nur insofern es weder in der Tiefe noch auf der Oberfläche ist. Der wahre Spiegel stellt das Bild der Dinge nicht richtig, nicht falsch, aber „unrichtig“ dar. Über das eigene Bild im Film sagt Madonna: „Das ist, wie wenn man zum Psychiater geht und nicht wirklich sagt, was man angestellt hat, man lügt, aber die Lüge, die man sich rausgesucht hat, ist in sich schon sehr vielsagend.“⁶

Auf der Couch liegt die zu Analysierende, und auf der Couch posierte Madonna zuletzt. Die neusten Fotoserien⁷ präsentieren ein neues Styling des Stars, den Glamour-Look der Filmdiven der 30er Jahre. Mit weißblond gefärbten Haaren (und ohne den punkig durchschimmernden dunklen Haaransatz), mit schwarz umrandeten Augen und Straßschmuck, in Satin gekleidet oder von schimmernden Stoffen umgeben, posiert sie auf Sofas und Hotelbetten, mit dunklen Lippen, dunklen Nägeln, Zigarettenspitze und manchmal mit ihrem Pitbullterrier. Mit Lipgloss, Puderweiß, Kronleuchter und einem halb nackten Mann im Pelz, den Kopf gesenkt, für den Betrachter nur im Spiegel sichtbar, aber nach der Logik der Lichtstrahlen im Blickwinkel des Modells Madonna, wirkt das Setting billig-edel. Die falschen Wimpern deuten zwinkernd auf



Cover der LP „like a virgin“, Fotografie von Steven Meisel, 1984

expressionistisch-filmgeschichtliches. Zusammen mit der CD „Bedtime Stories“ erweitert sich das diffus als „historisch“ Angespielte auf die schwarze Musiktradition des Rhythm-‘n-Blues, aus der die Musikproduzentin Madonna verschiedene Mitproduzenten anwarb. Auf zwei Fotos der Serie posiert sie mit dem alten akustischen Jazz-Instrument Posaune, und das Video zu dem Stück „Secret“ der CD spielt in einem Jazzkeller. Während also alle Popwelt 1994 „unplugged“ ohne elektronische Verstärkung spielte, macht Madonna diesen Trend zum scheinbar Authentischen nur auf den ersten Blick mit. Zwar zeigt sie Klischees von „natürlicher Weiblichkeit“ und von „selbstgemachter Musik“, aber gleichzeitig wird das Künstliche durch die Konstellation sichtbar. Die Konstruiertheit der Oberfläche, die keine dialektische Einheit mehr mit ihrem abgebildeten Inhalt bildet, „entschädigt“ und ersetzt keinen Verlust (an Schönheit oder Echtheit) mehr. Würde Kracauer in diesem Vamp-Zitat noch eine tiefere gesellschaftliche Wahrheit erkennen, handelte sie wahrscheinlich vom Machen der (Frauen-)Bilder, und vielleicht von ihrem Bezug zur Mode wie dem Nasen- und Bauchnabelpiercing, die den letzten ungepuderten und nackten Hautresten eine Codierung wie ein Angezogensein verleiht.

Die Fotoserie für das Cover von „Bedtime Stories“⁸ im weißen Rüschen-Negligé auf himmelblauem Bett frappt mit der Perspektive des Hauptmotivs: unterstützt durch die Laufrichtung der Schrift, erscheint Madonnas Gesicht in der Horizontalen, und die leichte Verzerrung klärt sich erst mit dem Drehen des quadratischen Covers. Das Bild ist „falsch herum“ montiert und von einer anderen Kameraperspektive als von der, die als mit dem Betrachter identisch suggeriert wird, aufgenommen. Die liegende Madonna wird so aus der „weiblichen“ *bottom*- in die *top*-Situation gebracht⁹, ein Bild von Frau in Position – des Mannes? Fatal, daß die Kette der Ersetzungen nicht mehr aufhört. Die Frage, ob Madonna die Kette regiert, ob sich eine Frau aus der Rolle der patriarchalen Projektionsbilder „befreien“ kann und „eigene“ daraus macht, bleibt uns erspart, wo die Oberfläche gar keine „eigene“ mehr sein kann und sich die „Attraktion“ erst durch das „Unrichtige“ herstellt, und wo wir medientheoretisch sprechen, weil auch die Informationen über Produktions- und Vermarktungsweisen nur durch Medien zu uns kommen, als ein Teil des Madonna-Images. Zu diesem Image gehört eine Frau, die die Kontrolle über ihr Image zu haben scheint und die traditionellen Gegenüberstellungen vereint: „Als der Feminismus Frauen vor die Wahl zwischen Vergnügen und Fortschritt zu stellen schien, kam Madonna und sagte: Ihr könnt alles haben, Macht, Sex, Glamour und Geld.“¹⁰

Warum sollte man auch nur Glamour oder Geld haben? Das sind keine vernünftigen Gegensätze mehr, das erinnert nur vage an die verruchte Jahrhundertwende mit der syphilitisch motivierten Kombination von Lust und Tod, Jungfräulichkeit und Laster.

Wie sich die Jungfräulichkeit mit dem Hit „Like a Virgin“ in drei Bild- und Tonbearbeitungen von 1984 bis 1994 verändern kann, zeigt der Weg von der *dessous*-bekleideten Popnudel über die schwül-orientalische Bühnenmasturbation bis zur Darstellung von Marlene Dietrich, die eine Madonna-Parodie darstellt.

Einer der ersten großen Hits von Madonna war 1984 das Lied „Like a Virgin“. „Bald werde ich dir all meine Liebe geben, meine Furcht schwindet, bis ans Ende der Zeit, nur Liebe dauert ewig, durch dich fühle ich mich wie neu und glänzend“ undsoweiter ließe sich der Text übersetzen, der doppeldeutig in sexueller Unschuld und sexuellem Wissen die erste Nacht, die Grenze zu allen folgenden Nächten beschreibt. Denn das

Als Ob macht erst den Vergleich und damit das Sprechen möglich: „als ob ich eine Jungfrau wäre“, like a virgin touched for the very first time, das läßt sich nur in Kenntnis des Unterschieds zwischen Vorher und Nachher sagen. Das ungezeichnete Weibliche im Eintritt in die gesellschaftliche Ordnung ist stumm. Danach spricht es im Lied: es ist wie beim ersten Mal. Die erste visuelle Inszenierung setzte das um, indem die Sängerin Madonna mit räkelnd erotischen Bewegungen zu sehen war, angezogen mit einer Mischung aus Unterwäsche und Brautkleid, weißem BH, viel Schmuck und Spitzen. Wenn man so *Dessous* zur Schau trägt, so schreibt Barbara Vinken, „... wird die Maskerade mit allem nur Möglichen zur Ausstellung des Verkleidens selbst. Was dem Körper versteckt Figur geben sollte, Figur vortäuschen konnte – das Mieder, der Büstenhalter – wird offen ausgestellt. Und was pin ups nicht zuletzt deshalb attraktiv machte, das verbotene geheime Sehen, das in der Sichtbarkeit des Verborgenen sich mitenthüllte – Strapse, Büstenhalter und Korsage als Vorschein von Lust –, kommt in seiner Verkleidungsfunktion als Illusionsträger offen zur Anschauung: ein Blick hinter die Kulissen, der belustigt wahrnimmt, was Lust-Aufbau ist...“¹¹

Das „Ausstellen des Verkleidens“ bezeichnet hier dieselbe Bewegung wie der „Aufbau der Attraktion durch das Unrichtige“. Konstruktion ist dabei keine Lüge, sondern notwendige Voraussetzung für alles Sichtbare.

Und Konstruktion wird auch hörbar vorgeführt: im Als Ob. Der Text von „Like a Virgin“ macht klar: die besungene Jungfräulichkeit ist schon verloren und wird nur zum Vergleich für das Neue, das Wie-zum-ersten-Mal bemüht – ein Vergleich, der erst durch den Verlust möglich ist. So sind das Vor-dem-ersten-Mal und das Danach in ein gegenseitiges Bedingungsgefüge verwoben, erst das (sexuelle) Wissen ermöglicht das Sprechen über das Nicht-Wissen. Das „Reine“ könnte ohne das „Unreine“ gar nicht sein.

Das Stereotyp von „Hure“ und „Heilige“ wird auch visuell umgesetzt:

1. In Venedig¹²

Die Kamera im Videoclip fährt Gondel und taucht immer wieder unter Venedigs Brückenbögen hindurch, während Madonne davor kokett tanzt, sich mit Blick ins Objektiv räkelnd und Spitze, Kruzifixe, falschen Schmuck, Locken und Klamotten schüttelt; die Kamera fährt immer auf sie zu und bleibt doch immer auf Abstand. In weiteren Szenen sind ein Brautkleid, ein Löwe, Verfolgung und Verführung zu sehen, die rote Sitzfläche eines Stuhls und ein Augenaufschlag beim Ins-Brautbett-Gelegtwerden. Der Bräutigam fängt die Sängerin, deren Locken wie eine Löwenmähne¹³ innerhalb der Gegenüberstellung Frau-Mann ihre „männliche“ Potenz andeuten und dann unter dem Brautschleier versteckt werden. Nebeneinander sind unbekümmertes, sexuell selbstbewußtes Mädchentum und Hochzeitsklischees vom Bis-hierher-und-nicht-weiter angeordnet, zwar statt bis zum Altar hier bis zum Brautbett, aber immer noch mit der Verewigung des Augenblicks, kurz bevor es ernst wird, jenseits aller alltäglichen Wiederholbarkeit. Venedig, ein romantisches Ziel für Flitterwochen, dient mit seinen Brücken, die von unten wie Tunnel wirken, den Prachtbauten und den Kanälen als symbolisierbare Kulisse für sexualisierte Bilder des Eindringens, Eintauchens und des Nassen. Die „Illusionsträger“ (Vinken) werden ausgestellt und kombiniert, in einer dualistischen Struktur, die an das Stereotyp „Hure oder Heilige“ erinnert. Die sexuell Erfahrene erzählt wie in einer Rahmenhandlung vom Vergleich. Nur im Rückblick ist der Wechsel an der Differenz der Kleidung ablesbar; näher wird dem Au-

genblick des Umschlagens nicht gerückt. Der fokussierte Höhepunkt, die sexuelle Vereinigung, kommt nicht selbst ins Bild. Erst das Nachher ermöglicht das Sprechen über das Vorher. Das Madonna-Produkt „Like a Virgin“ macht das Unwiederholbare im Als Ob wiederholbar.

2. Im Harem¹⁴

Relativ sparsame Beleuchtung auf der Tourneebühne zeigt fast schummerig ein breites rotes Samtbett, das nach vorne abschüssig ist und dadurch dem Publikum eine schräge Aufsicht erlaubt. Madonna im Goldbustier des Modedesigners Gaultier, mit Netzstrumpfhose und kurzen weißblonden Locken des Modetages um ein Vielfaches verlangsamte und mit quasioientalischen Geigenornamenten versetzte Lied. Statt Hüpfen und Piepsen kommen schlangenartige Armbewegungen und eine um eine Oktave tiefere Stimme zum Einsatz. Zwei Tänzer rechts und links vom Bett tragen weit nach vorne ragende kegelförmige Spitzbrüste; sie streicheln Madonna wie mit pathetischem Verlangen auf und ab und verknäueln sich, bis die Musik auch ohne Gesang weiterläuft, Madonna sich allein auf dem Bett immer schneller dreht und windet und schließlich, auf dem Bauch liegend, das Becken auf und ab zwischen die beiden (!) Kissen stoßend, mit dem musikalischen auch einen sexuellen Höhepunkt vorführt. Der halbdokumentarische Kinofilm „In Bed with Madonna“, der diesen Auftritt zeigt, unterstützt die steigende Dynamik dieses Aktes mit immer schnelleren Montagen der bewegten Körperteile wie in einem Videoclip. Was als „masturbation scene“ Gefahr lief, unter den Straftatbestand der Erregung öffentlichen Ärgernisses zu fallen, verteidigt Madonna im Film als „künstlerische Freiheit“.

Vom Brautbett führt „Like a Virgin“ also in einen Harem, den Klischeeort orientalischer Erotik, in dem die Geschlechterverhältnisse umgedreht sind, der Frau mehrere Männer mit mehreren Phalli zur Verfügung stehen und wo sie ihre Befriedigung alleine und in der top-Position inszeniert. Sie habe die typische „Playboy-Bunnie-Chose“ umdrehen wollen, sagte Madonna in einem Playboy-Interview zu Norman Mailer.¹⁵ Und Kracauer sagt: „Zwischen schwül und schul gibt es Vierteltöne.“¹⁶ Von der Braut ist nicht mehr so viel übrig; die Haremswächter, die traditionell die Jungfräulichkeit zu bewachen hätten, sind nicht unbedingt mehr kastrierte Eunuchen; sie sind sexuell aktiv, wenn auch nicht erfolgreich. Das Kostüm läßt Panzerung assoziieren, der goldene Stoff glänzt wie Metall, das wie bei einer Rüstung für die Beweglichkeit den einzelnen Körperteilen angepaßt wurde, aber das Mieder, das aussieht wie ein Keuschheitsgürtel, hat die Keuschheit nicht gehütet. Das Brautbett ist mittlerweile ganz rot, die Defloration hat längst stattgefunden. Auch die Selbstbefriedigung beruht auf einem Als Ob, auf der imaginierten Gegenwart des im Lied angesungenen Partners.

Nach dem „Vor der Hochzeitsnacht“ sahen wir nun „Nach der Hochzeitsnacht“ – dem Wechsel von Vorher und Nachher fehlt wieder die Mitte. Fehlt auch der Bräutigam? Auch den präsentiert Madonna: in der dritten Inszenierung von „Like a Virgin“.

3. Im Varieté¹⁷

Madonna singt „Like a Virgin“ als Marlene Dietrich, die Madonna singt. „The Girlie Show“ zeigt sie im Frack mit Stock und Zylinder – wie Josef von Sternbergs „Die blonde Venus“ Marlene Dietrich 1937 zeigt. Dort trug der Vamp weiß, hier schwarz. Und hier steckt er sich den Gehstock so von hinten durch die Beine, daß er sich vorne

Fotografie vom Auftritt bei „The Girlie Show“ von Lee Celano, 1993



aufrichtet und mit aufgerissenen Augen bestaunt werden kann. Zu hören ist das Lied im Sprechgesang mit deutschem Akzent („you’re so fine – UNT – you’re mine“) – wie Deutsch von einer Amerikanerin oder amerikanisches Englisch einer Deutschen? – mit der verzögernden Langsamkeit der Verrucht-Wissenden, die Zeit hat und die auch dem Theater/Variété/Zirkus-Styling der ganzen Show entspricht. Diese Nummer geht über in das nächste Lied „Bye Bye Baby“, in der Madonna mit ihren beiden Background-Sängerinnen (ebenfalls im Frack) auf den klassischen Kaffeehausstühlen sitzt und von drei kurzhaarigen Tänzerinnen im Korsett, die vorher schon als lesbische Stereotype eingeführt worden sind, wie von Animierdamen betanzt wird. Gespielt wird, wie nach anfänglichem Vergnügen die Tänzerinnen empört sind und die Sängerinnen sich kumpelhaft zurückziehen. Die Verwandlung zum Mann geschieht also nicht ohne weitere komplizierte Verwandlungen. Eine Frau spielt nicht einen Mann, sondern eine Frau, die einen Mann spielt. Die Grenze der Jungfräulichkeit, schon immer nur als ein „Als Ob“ eingespielt, verschiebt sich von der Erwartung über den Orgasmus – was kann danach kommen? – hin zum Bild der phallischen Frau. Das kann man nicht hören und nicht im Text lesen, sondern nur in der Collage aus Zitaten (blonde Venus) und verbotenen (erigierter Penis) – also unsichtbaren – Bildern sehen.

Der Bräutigam ist also nicht einfach das Zentrum, das der Jungfrau vorher gefehlt hat. Der Bräutigam ist ein Mann, gespielt von einer Frau, die eine Frau imitiert. Zwi-



Fotografie von Andy Earl, 1994

schen zwei Frauenbildern steht das Mannsbild. Aber was heißt das schon, wenn nicht nur das Kleid die Braut und der Frack den Bräutigam machen. Denn wenn Mode erst bestimmt, was weiblich heißt, Mode aber durch Wechsel, Differenz, Unsichtbares bestimmt ist¹⁸, macht auch die Nicht-Mode die Braut. Das Zeichen macht sie und die Differenz zwischen zwei Zeichen macht sie auch. So bleibt „Madonna“ als die Summe der unsichtbaren Unterschiede zwischen ihren Bildern im Gedächtnis, immer kurz vor der Vereinigung zum ganzen (Bild).

Theoretiker denken, diese Bilder müßten anders aussehen. Ein Videoclip sei als „Gesicht des Klangs, Kostüm des Tons“ ein wiedererkennbares Logo mit der Funktion, „ein visuelles Erscheinungsbild zu konstituieren, das konstant bleibt und eine bestimmte Kompetenz definiert“, bestimmt Peter Weibel.¹⁹ Konstantes Kostüm, sowas macht Madonna nicht. Eher greift sie in die Geschichte zurück, um ihren Bildern Ahnen zu geben bzw. sie als Enkelinnen zu zeigen. Und daß weder ihr Erscheinungsbild noch ihre Songs eine konstante Repräsentation haben, gibt ihren Bildern und Tönen eine eigene Geschichte – erst Veränderungen lassen Zeitlichkeit ablesen. Wie Jutta Koether und Diedrich Diedrichsen konstatieren, liegt die Geschichte des Videoclips in den Gesangs- und Tanzeinlagen des Spielfilms, die seit 1928 zuerst die Freude am Tonfilm feierten und nach filmischen Ornamentalisierungen zu „Handlungshemern“ wurden.²⁰ In einer Gegenrichtung dazu zeigen Videoclips wieder die eigentliche Sensation, nehmen aber aus dem historischen Zusammenhang die „Aura, ein Kapitel aus einem großen Epos zu sein“. Madonna-Videos stellen sich auch mit den Bildern der Femme fatale in diesen historisch flimmernden Kontext.

Nicht wie eine Femme fatale, wie sie im Buche steht. Aber auch der Video-Vamp kommt aus Sprache und Schrift. Denn wie antwortet Madonna mit Englisch und Russisch, den Sprachen der Großmächte, und mit Büchern auf die Frage, ob sie die Antwort der Popmusik auf Hollywoods Kinovamps sei?

„An den Vamps gefällt mir, daß sie Glamour, Kraft und Macht über die Männer hatten. Aber noch mehr haben mir Leute aus dem Alltag imponiert. Frauen wie meine Englisch- oder meine Russischlehrerin, die mir Bücher gaben, aus denen ich lernte.“
Like a vamp, wenn das Flimmern zwischen den Zeichen die Wahrheit gesagt hat.

- 1 Pau de Noyer, Music, Maestress, PLEASE!, in: Q. The modern guide to music and more, Dez. 1994, hier S. 111.
- 2 Spiegel 42/1994, „Na und? Hier bin ich“, hier S. 225.
- 3 Siegfried Kracauer, Der Film-Vamp, in: Gerd Stein (Hg.): Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft, Frankfurt/M. 1985, S. 159.
- 4 Ebd., S. 160.
- 5 Siegfried Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, in: ders.: Das Ornament der Masse, Essays, Frankfurt/M. 1977, S. 280 (Erstdruck in Frankfurter Zeitung 11.-19.3.1927).
- 6 Wiener 6/1991, S. 106.
- 7 Siehe Q, a.a.O., Fotos von Andy Earl, und THE FACE Nr. 73, 10/1994, S. 44ff., Text („Je ne regrette rien...“) von Sheryl Garratt, Fotos von Patrick Demarchelier.
- 8 Fotograf: Patrick Demarchelier.
- 9 Für diesen Hinweis danke ich Peter Rehberg.
- 10 THE FACE, a.a.O., S. 50.
- 11 Barbara Vinken, Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1993, S. 62.
- 12 1984, z.B. auf der Sammlung „The Immaculate Collection“, 1990.
- 13 Eine Beobachtung von Svenja Luxa.
- 14 1990. Nachträglich zu sehen im Film „In Bed with Madonna“ von Alek Keshian,

der die „Blonde Ambition Tournee“ begleitet, vgl. dazu Ulrike Bergemann, Konzept Madonna, in: ÜberSchriften. Aus Bildern und Büchern, Hg. A. Sick, U. Bergemann, C. Reiche, F. Janshen, Frauenkulturhaus TheaLit Bremen, 1994, S. 208-223. Der Film ist auf Video erhältlich (Originaltitel: „Truth or Dare: On the Road, Behind the Scenes and In Bed with Madonna“, Kinostart 4.7.1991).

- 15 Playboy, Okt. 1994, S. 36.
- 16 Siegfried Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, a.a.O., S. 284.
- 17 Tournee im Herbst 1993. 1994 als aufwendiger, aber konventioneller Konzertmitschnitt auf Video zu kaufen; die Live-Version des Songs ist auf CD im Buch „The Girlie Show“, Schirmer und Mosel 1994, erhältlich.
- 18 Vielen Dank für diese und viele andere Anregungen an Claudia Reiche.
- 19 Peter Weibel, Was ist ein Videoclip?, in: Veruschka Bódy, Peter Weibel (Hg.), Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo, Köln 1987, S. 274.
- 20 Jutta Koether, Diedrich Diedrichsen alias „Kollektiv Blutende Schwerlilie“, Wenn Worte nicht ausreichen. Was will das Video, und wer sind seine Eltern?, in: Bódy/Weibel (Hg.), Clip, Klapp, Bum, a.a.O., hier S. 243.