

Cindy Shermans wie Madonnas Arbeiten werden gerne in einem Verhältnis zur Autobiografie und hin und wieder in einem Verhältnis zu einander rezipiert. Es stiftete also der Diskurs eine Beziehung zwischen den Protagonistinnen, lange bevor sie sich begegneten. Erst 1997 ist ein Zusammentreffen anlässlich der Eröffnung der von Madonna ermöglichten Ausstellung Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills im Museum of Modern Art in New York dokumentiert. Zu dem Wahrnehmungsmuster, die eine Künstlerin durch die andere zu sehen, gehört die Suche vieler Kunst- und KulturwissenschaftlerInnen vor allem der 1980er und frühen 90er Jahre nach der Identität der Künstlerinnen ebenso wie deren eigene – und in der häufigen Wiederholung weit gehend standardisierte – Hinweise auf biografische Momente. Diskret oder sogar widerstrebend hat Cindy Sherman solche Details in ihre – seltenen – Verlautbarungen eingemischt, programmatisch, ja populistisch Madonna, wenn sie besonders ihr umstrittenes Buch SEX, 1992, als »autobiografisch« bezeichnet¹ und es damit als persönliche intime Sexphantasien aus der damaligen politischen Schusslinie der so genannten Culture wars der USA zu nehmen beabsichtigte. SEX, das ist ein aufwändig gestyltes Buch voller softpornografischer Fotografien zwischen Autoerotik und S/M, Briefe, pädagogischer Botschaften zu Sexualität. Hauptdarstellerin: Madonna, Autorin: Madonna, Fotograf: Steven Meisel – ein Fall für den Giftschränk meinten die US-amerikanischen Familienhüter; eineinhalb Millionen verkaufte Exemplare innerhalb einer Woche ist der kommerzielle Fakt. Mitnichten zeigt es »unerhörte Praktiken« oder »unsägliche Bilder«, am ehesten noch deutet es polymorphe Gelüste an. Die Forderung nach einer feministisch-identitätspolitischen Verortbarkeit und entsprechend die Klage über das Fehlen eines solchen Standpunkts einerseits, andererseits die Feier des postmodernen Spiels mit Identitäten verhalten sich dann wie zwei Seiten ein und derselben Medaille. Zu den prominentesten stereotypen autobiografisch gefärbten Erzählmomenten gehören das stundenlange Fernsehen alleine und die Kiste voller alter Kleider in Cindy Shermans Kindheit² (Medien, Fantasie); der strenge Katholizismus des Elternhauses (Kirche) und die Aufsteigerenergie der Italoamerikaner (Kapital) der Einwanderergenerationen, die Madonna geprägt haben sollen.³ Schon hier zeigt sich das Autobiografische als spezifische Manifestation eines auf die Erzählung der eigenen Biografie übertragenen äußeren Blicks, der sich nur so lange in zwei Richtungen aufspaltet, wie wir persönliche und öffentliche Lesarten voneinander isolieren.

Auto&Biografie 0

Es ist die kontinuierliche Wiederholung, das heißt das fortgesetzte Selbstzitat, welches Lebenskürzel unweigerlich bedeutsam erscheinen lässt. Um jene Überlegungen zur Auto&Biografie, wie Renate Berger die zwei meist getrennt betrachteten Lektüre- und Produktionsformate schon in der Schreibweise miteinander verknüpft zu denken vorschlägt,⁴ für mein Vorhaben in Anspruch zu nehmen, muss kurz auf Paul de Mans dekonstruktivistischen Schlüsseltext zur Theorie des Autobiografischen

zurückgegangen werden: Autobiographie als Maskenspiel erschien ursprünglich 1979 auf Englisch unter dem semantisch wesentlich offeneren Titel Autobiography as De-facement.⁵ Zu diesem Zeitpunkt konnte Cindy Shermans bis heute berühmteste Serie Untitled Film Stills (1977–80), zumindest im Nachhinein gesehen, als beinahe abgeschlossen gelten. De Mans literaturwissenschaftlich orientierte Dekonstruktion des Autobiografischen erlaubt in ihrer theoretischen Grundlegung, die Spiegelrelation von Textautor- und Lesersubjekten auf AutorInnen und BetrachterInnen visueller Phänomene zu übertragen, geht es doch, wie de Man erläutert, bei der Autobiografie »um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration«.⁶ In diesem Sinn lässt sich die annähernd zeitgleiche visuell-akustische Produktion und Rezeption Cindy Shermans und Madonnas selbst wie eine Auto&Biografie der Dekonstruktion in Relation zu den Ästhetiken der Postmoderne lesen, ganz besonders wenn wir die Künstlerinnen als Kinder der 50er Jahre verstehen. Beide wurden in diesem Jahrzehnt geboren und beziehen sich, was wesentlicher ist, immer wieder auf sein kulturelles und mediales Repertoire. Grundsätzlicher als einzelne visuelle Zitate aus dieser Zeit, wie beider Rekurs auf Marilyn Monroe beispielsweise, führt Laura Mulvey in ihrem Essay Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977–87 die Eisenhower-Ära als die »mythische Geburtsstätte der Postmoderne«⁷ ein und erklärt sie zur historischen Voraussetzung einer Kunst wie der Cindy Shermans und Madonnas. Wie Geschwister Spielzeug teilen, teilen Madonna und Cindy Sherman also Stereotypen einer Epoche. Zu dieser Zeit hatten sich die USA von Edward Steichens idealem Land der Family of Man (1955) mit ihren typischen VertreterInnen einer vielfältigen und offenen, immerhin aber zumindest auf dem Papier dem sozialen Zusammenhalt verpflichteten Gesellschaft bereits weit entfernt. Als Kompensation für alle möglichen Formen der Ausbeutung arbeitete nun Hollywood am »American Dream.« Längst schon war es die Unterhaltungsindustrie, die den kulturellen Mehrwert figurierte und das Repräsentative in glamourösen Darstellerversionen ein und desselben Subjekts kultivierte.

Die 1950er Jahre sind jedoch auch und durchaus im Verbund mit Hollywood die Zeit der Erfindung der »supermom«⁸ (Doris Day) und der Anfang – in der bekannten Diagnose Alexander Mitscherlichs von 1963 – der vaterlosen Gesellschaft.⁹ Einen der Indikatoren für diese nunmehr verschobene psychosoziale und politische Praxis namens Familie mag die Figur des Girl darstellen: Material Girl singt Madonna 1985 als Ode auf Marilyn Monroe; Who's That Girl? und Bad Girl folgen 1987 und 1993. Working Girl heißt wiederum eines der jüngsten Ausstellungsprojekte mit frühen, bis vor kurzem nicht veröffentlichten Arbeiten Cindy Shermans. Das Cover des kleinen dazugehörigen Katalogs zeigt Cindy Sherman in der Aufmachung einer Sekretärin mit Schmetterlingssonnenbrille im Stil der 1950er. Fotografiert wurde sie 1977 von Cindy Shermans zukünftiger Galeristin und der damaligen Leiterin des Artists Space, Helene Winer, in New York, wo die junge, frisch zugezogene Künstlerin jobbte und, wie so manches Mal, als eine andere zur Arbeit gekommen war.

Abb. 01
S. 095

Abb. 02
S. 095

Geschwister/Peers

Das Folgende gilt dem Versuch, den Rahmen des Auto&Biografischen insofern zu verkomplizieren als die von der Auto&Biografie geschriebenen Künstlerinnen als Geschwister oder peers betrachtet werden. Derart lassen sich ihre Wirkungsfelder als verwandt sehen und weniger in der Perspektive der hierarchisch-familialen Anordnung der Abkunft, als vielmehr in der der Sequenz. In solcher Nachbarschaft wird zwar keineswegs jede Differenz zwischen Populär- und Hochkunst, wohl aber das traditionell hierarchische Gefälle zwischen beiden Sektoren kultureller Produktion in Frage stehen. Zugleich wird eine andersartige Beziehung zwischen Cindy Sherman und Madonna denkbar, eine, die, übertragen auf die unterschiedlichen Rezeptionsmodi, zwischen Mimesis, Zuneigung, Aneignung und Rivalität jenseits einer wie auch immer gearteten persönlichen Verbindung der Protagonistinnen schwankt und die Narzissmus und Aggression im Spiegel von Tausch- und Anerkennungspraktiken des Zitats und der Aneignung wertet. Eine solche Betrachtungsrichtung, die vom familialen Hegemonieprinzip einer Elternfixierung in der Formierung des Subjekts abweicht, hat jüngst die marxistisch-feministische Psychoanalytikerin Juliet Mitchell in ihrem Buch Siblings vorgeschlagen. Die Geschwisterbeziehungen im Fokus, diskutiert sie diese als psycho-politische Alternative zum Vätermord, bekanntlich aller Anfang von Kultur, und zur Urszene, die die Heterosexualität im Herzen der Psychoanalyse etablierte. Solche Sexualität sei in Psychoanalyse wie Gesellschaft vornehmlich, wenn nicht gar ausschließlich reproduktiv verstanden worden und dies sowohl im biologischen wie im symbolischen Zusammenhang. Folglich entwickelt Mitchell ein umfassendes Modell der "gender difference," dessen Ziel es ist, die "sexual difference" im Denken und in der sozialen und kulturellen Praxis abzulösen. Ein solches Konzept mache es möglich, nichtreproduktive nahe und das heißt auch buchstäblich ebenbürtige und nicht von der klassischen Generationengrenze getrennte (Geschwister-, peer-) Beziehungen in der sozial und kulturell produktiven, mithin der symbolischen Dimension von Zuneigung, Wertschätzung, Nützlichkeit und Aggression zu analysieren. Hier liegt allgemein die Möglichkeit der Übertragung einer horizontalen sequentiellen Ordnung auf das kulturelle Feld, werden doch Kunst und Kultur häufig in radikalen generationalen Wenden diskutiert. Bis heute orientieren sich derartige Ablösungen mehr oder weniger eng am traditionellen Meisterdiskurs und an einer Kunstgeschichte als Heroenepos. Diese figuriert die männliche Abkunft, ein Vater-Sohn-, Meister-Schüler-Verhältnis und ignoriert dabei nicht nur die Geschlechterdifferenz, sondern transportiert auch eine beschränkte Idee von Tausch und Aneignung als ästhetische Praktiken.

Wie immer aber, wenn man über Schwestern nachdenkt, sind andere Verwandte nicht fern, weitere Schwestern, Brüder, Cousins und Cousins und selbstverständlich auch Väter und Mütter. Zudem werden wir einigen begegnen, deren Position nicht notwendigerweise in einer familialen Genealogie verankert ist, sondern in einer Wahlverwandschaft. Dabei haben wir es im Fall von Cindy Sherman

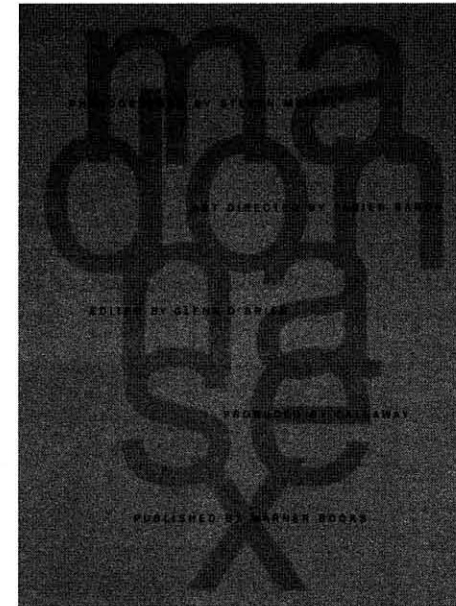


Abb. 01

Abb. 02

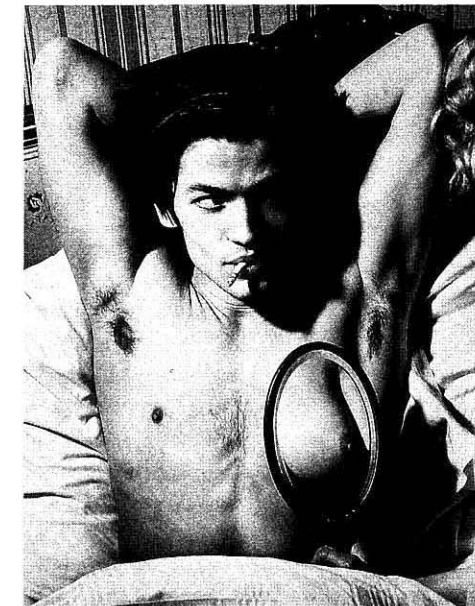




Abb. 03

Abb. 04



und Madonna mit einer asymmetrischen Beziehung innerhalb der großen hierarchischen Gemeinschaft, genannt Kultur, zu tun. Im Märchen wären sie wahrscheinlich als Stiefschwestern aufgetreten. Eine solche Beziehung steht nicht, wie die Mitglieder einer Familie, unter dem Inzesttabu; sie kann wesentlich anders vom Begehren strukturiert sein als das Familiensystem und Enthaltsamkeit oder Keuschheit als selbstgewählte Option beinhalten. Schließlich transportiert die in diesem Zusammenhang wichtige "sisterhood" Bedeutungsdimensionen einer streng reglementierten, auf Selbstbeherrschung und Disziplin setzenden Organisation, wie sie ein Schwesternorden praktiziert. – Madonna machte nie ein Geheimnis aus der kontinuierlichen Arbeit, die sie in den Erfolg und das schöne Selbst-Bild investiert. Sie dekonstruiert damit eine der Haupteigenschaften von Glamour und Luxus, selbstverständlich und wie angeboren zu erscheinen und stellt sie auf eine profane materielle Grundlage. Für Cindy Sherman andererseits treten in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre an die Stelle der Supermoms der 1950er-Jahre ihre eine halbe Generation älteren Wahlschwestern, unter ihnen Lynda Benglis, Eleanor Antin und Hannah Wilke. Deren Präsenz und Vorbildlichkeit für Künstlerinnen machten, so Cindy Sherman, den Eindruck möglich, "[I]n the mid-'70s the art world didn't seem to me as macho as it began to feel in the later '70s and early '80s [...]."¹⁰

Girl

»Es ist ein Mädchen!« / "It's a girl!" Dieser Zuruf funktioniert als die allererste Geschlechtseinweisung. Mit dem "Girl" verbindet sich aber genauso die Symbolisierung einer (gewissen) ökonomischen und gesellschaftlichen Erfolgsgeschichte der Frauenemanzipation seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts – im deutschsprachigen Kontext mag man etwa an Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* (1932) denken – und der jugendlichen popkulturell-politische Aufstand der *grrrl-power* des ausgehenden selben Jahrhunderts. In seiner Mitte verheißt das "Girl" den Anschluss an Ruhm und Glamour und verdeckt dabei die Züge einer möglicherweise autonomen, eigenverantwortlichen, von einer männlich dominierten kulturellen und materiellen Produktion unabhängigen Frau: »Girltum« als verjüngte und präsexuelle Version der Weiblichkeit als *Maskerade*,¹¹ wie sie bekanntermaßen Joanne Riviere 1929 als apotropäische Verschleierung paternaler Dominanz problematisiert hatte. Vor allem aber ändert die kulturelle Institutionalisierung des "Girl" in den 1950er-Jahren etwas am Begriff familialer Genealogie: In vertikaler generationsabhängiger Linie haben Väter und Mütter Töchter und Söhne, in einer horizontalen Perspektive gibt es Schwestern und Brüder, die sich als Mädchen und Jungen zu immer anderen Gruppierungen ordnen können. In jedem Fall deutet sich hier eine Ablösung familialer Hörigkeiten durch wechselnde Zugehörigkeiten an. Auf die Kultur und die Idee ihrer Entstehung aus dem Vaternord bezogen, erkennen wir noch eine weitere Dimension. Für "Girls" und allgemeiner Geschwister oder Gleichaltrige sieht die symbolische Ordnung andere Formen der affektiven Differenzierung vor: Bewunderung, Konkur-

renz, Neid, Eifersucht; man kann bei ihnen Schulden machen, sie bestechen oder betrügen, vielleicht sie sogar »kaufen«, »töten« lassen sie sich jedoch weniger leicht als Väter und Mütter.

Im Rahmen solch imaginärer Schwesternschaft wird allerdings keineswegs ausgemacht sein und/oder nebensächlich bleiben, ob Sherman und Madonna dieselben oder verschiedene Elternteile haben, weil der Meisterdiskurs selbst einen anderen Stellenwert erhalten haben wird und mit ihm die Rolle der Aneignung von kulturellem und ökonomischem Kapital und seiner Kontrolle. Daher werden wir im Folgenden zwar auch etwas über Madonnas und Cindy Shermans Werk in Erfahrung bringen, vielmehr aber etwas über Diskursgeschichte als »Familiengeschichte« und Auto&Biografie, insofern die Hochzeit der diskursiven Produktion zu den beiden Künstlerinnen in den 1990er-Jahren liegt. Seitdem haben sich, nicht zuletzt in der (Selbst)Kontextualisierung der Protagonistinnen, die diskursiven Paradigmen verändert. So lehnt der britische Schriftsteller und Essayist Martin Amis 1992 im Rahmen seiner Rezension von Madonnas Fotoband *SEX* jede Rolle der "sisterhood" ab: "And here Madonna is, as always, on the crest of the contemporary: post-modern, post-feminist, she is the Woman of the Year of the Woman, incorporating Babe Power with the older, simpler Have It All credo of *Cosmopolitan*. This is womanhood without sisterhood. This is imaginative self-reliance."¹² Sehen wir davon ab, dass Amis wenig mehr als die Nullachtfünfehn-Version des postmodernen Subjekts artikuliert, als dessen variabel kombinierbare Bausteine er im selben Zusammenhang "pornography, religion, multi-ethnicity, transsexuality, kitsch, camp, wordly power, self-parody and self-invention"¹³ ausgemacht hat. Bedeutsamer scheint in unserem Kontext seine implizite Setzung einer Madonna als reifer Frau voller Selbstvertrauen, nicht länger als "Girl." Doch was will damit gesagt sein? Gibt es dem Buch *SEX* (oder ihm, dem Autor, mag man fragen) mehr Autorität, wenn nicht länger ein "naughty girl" herumspielt, sondern eine Frau sich zusammen mit berühmten wie unbekannten Schauspielern und Musikerinnen in einer Art sexuellen Bekenntnisses inszeniert? Im Sinn eines solchen Manifests nimmt Amis Madonna zweifach aus dem Verbund der Schwestern heraus (mit denen sie doch gleichzeitig agiert) und spricht sie regelrecht frei von einer Schwesternschaft, als Orden verstanden. Ist das ein Schachzug, sie vor dem Vorwurf der Blasphemie zu schützen, oder, umgekehrt, die pornografische Anreizdimension zu verschärfen, stehen doch Schwesternschaften als religiöse Gemeinschaften unter Keuschheitsgelübde? Oder gilt die Aussage dem Versuch, einen anderen möglichen Vorwurf, den des Plagiats, erst gar nicht aufkommen zu lassen, der sich an die unübersehbare Imitation von Maskeraden und Bildfindungen ihrer »Schwester« Cindy Sherman richten könnte? Was die Rolle des "Girl" betrifft, wird Amis These von der (sexuell) reifen Frau nichts genützt haben. Denn kaum später, 1993, ging Madonna mit *The Girlie Show* auf Welttournee.

Auto&Biografie 1

Nun verfügt über Madonna ja bereits ein Name, der als Eigenname Kultwert hat in dem Sinn, dass er die mächtige Institution der Kirche gegenüber dem Subjekt repräsentiert und damit eine vermeintlich wichtige Funktion für die Auto&Biografie, die mit dem Eigennamen gegeben zu sein scheint, selbst als Instanz der Autobiografie herausstellt und ganz gewiss nicht als authentisches Subjekt. Mag ihr Name auch biografisches Faktum sein – es ist ihr Tauf- und kein Künstlername –, was sie mit und aus ihm gleichsam wie mit Gottes Hilfe macht, ist auto&biografisches Kalkül. Madonna hat das symbolische Kapital ihres Namens von Anfang an erkannt und nimmt seitdem den autoritären Apparat der (katholischen) Religion und ihrer Institution ebenso in Anspruch wie das üppige, aber absehbare Spektrum dessen, was im Sinn des Blasphemischen als seine Subversion gelten mag. Ließen sich die Zeichen und Symbole, die Madonna in ihre Spektakel einbaut, vom Kreuz samt Corpus Christi als Schmuck-Accessoir bis zu den Kreuzigungsszenen der jüngsten *Confessions-Tour* (2006) vor knapp zwanzig Jahren im Rahmen der US-amerikanischen *Culture Wars* und den damals akuten und heute lediglich weniger lautstark öffentlich diskutierten staatlichen Zensuraktionen im Kulturbereich in der bunten Mischung aus "Sex, Sin, and Blasphemy"¹⁴ als Maßnahme wie als Revolte zusammenfassen, so müssen wir ihre heutigen Kreuzzüge gegen die katholische Kirche eher als abweichenden Konformismus im Rahmen der neupastoralen Ideen von Kultur und Kunst und als (populäre wie effektive) Kommunikationsformen auf diesem Feld wahrnehmen. 1998 spricht Franz Schandl treffend vom Phänomen Madonna als *Fascinista*,¹⁵ um neben dem Faszinosum, das sie in den Augen ihrer kritischen RezipientInnen darstellt, ihr Begehren nach Ordnung und geregelten Zuständen in seiner koketten – und politisch riskanten – Liäson mit autoritären Verhältnissen zu betonen.

Solche Performanz ist phänomenal zeitkonform; dazu passt es, zu einem Zeitpunkt auf den bereits hunderte von Jahren ergiebigen Spektakel- und ikonischen Horizont der (katholischen) Kirche zurückzugreifen, an dem sich das aktuelle kulturtheoretische Wahrnehmungsregister dem Performativen und dem Affekt zugewendet hat und die Problematisierung bildlicher Repräsentationsstrategien buchstäblich alt aussehen lässt. Das, so könnte man sagen, vermag Madonna dadurch wett zu machen, dass sie singt und also eine Stimme erhebt, während ihre Schwester mit dem Allerweltsnamen Cindy nicht nur so stumm bleibt, wie es fotografische Bilder eben bleiben, sondern sogar derart stumm, sollte es eine Steigerung des Stimmlosen geben, dass nicht einmal ihre Figuren, obgleich als Still in einer Narration verfangen, den Mund öffnen.¹⁶ Madonna andererseits habe, so heißt es, bei dem Portrait, das für jene Ausgabe des Magazins *Glamour* für das Cover Verwendung fand, das ihren Status als *Woman of the Year* verkündete,¹⁷ gegen eine Verlagsretusche geklagt. Diese sollte ihr den Mund verbieten, mithin ihre leicht geöffneten, »sprechenden« Lippen zu einem sprachlosen Mund zusammenschließen. *Oh Father* (1989) oder *Papa Don't Preach* (1986) muss schließlich gesagt/gesungen werden, mit verführerisch leicht

geöffnetem Mund, versteht sich. Von den Augen allein ist die Abrechnung mit dem Vater und allgemein der Institution alles Väterlichen nicht abzulesen! Madonnas Bestehen auf der Korrektur mag uns jedoch als Symptom dessen gelten, wie wichtig ihr die Suggestion ist, sie habe eine Botschaft. Das allein wird durch die leicht geöffneten Lippen wie durch eine Maske signalisiert, während das Versprechen, dass etwas gesagt würde, eben diese Maske spricht. Was den von manchen Autorinnen gerühmten feministisch-kritischen Diskurs betrifft, den Madonna angeblich führe, kontert Daniela F. Mayr zu recht: »Madonna wird vom männlichen Diskurs gesprochen, das heißt, im Grunde ist es nur scheinbar oder nur an der Oberfläche sie, die entscheidet, welche Maske sie als nächstes anlegt.«¹⁸ Und: »Madonnas Selbstbild ist kein aufklärerisches, ihre *world tours* sind keine feministischen Informationsreisen. Sie betritt nicht die riesige Bühne ihrer bis ins letzte Detail kalkulierten "stage show," um den an ihren Lippen hängenden, begeisterten Massen zuzurufen, sie sähen nichts als eine Maske, eine von vielen, aus deren potentiell unbegrenzter Menge jede und jeder sich die passende auswählen könnte, zumal alle ohnehin nur Masken trügen. Die Vielfalt von Madonnas Masken [...] korrespondiert dem anerkannten männlichen Verlangen nach sexueller Vielfalt, Abwechslung und in geordneten Bahnen verlaufender Promiskuität.«¹⁹ Die aufwändige und Aufmerksamkeit heischende Klage Madonnas gegen das Glamour-Magazin täuscht allerdings nicht darüber hinweg, dass für sie und nicht anders für Cindy Sherman gilt: Beide sprechen nicht von Maskierungen, sie führen sie durch, bei Cindy Sherman begleitet von der oft zitierten – verbalen – Distanzierung zu allen Formen von Theorie.²⁰ »Sie [Madonna] sagt nichts von Maskierung, sie tut es [...].«²¹

Chamäleon trifft Chamäleon

Derart kritische Auseinandersetzung mit den symbolischen wie realen Praktiken von Mimikry oder Maskerade stehen selbstverständlich nicht im Zentrum, als Cindy Sherman, das "Camera Chameleon,"²² und "Chameleon Madonna"²³ tatsächlich aufeinander treffen und sich ihre bis dahin imaginäre Beziehung in einer Begegnung manifestiert. 1996 erwirbt das Museum of Modern Art in New York die vollständige Serie der 69 *Untitled Film Stills* (1977–1980) und zeigt sie, wie bereits erwähnt, 1997 mit Hilfe von Madonnas Spende von gemunkelten einer Million Dollar.²⁴ Anlässlich der Ausstellungseröffnung wurde das Zusammentreffen der beiden Protagonistinnen fotografisch festgehalten.

Im Musikmagazin *Rolling Stone* in der Ausgabe vom 21. August 1997 veröffentlicht, machte die Bildunterschrift, gemessen an der mutmaßlichen medialen Affinität zur Sängerin und weniger zur bildenden Künstlerin, die Lektürerichtung klar: Cindy Sherman hätte Madonna nachgeahmt. "Trashy Hollywood B-movie actress Madonna sponsored photographer Cindy Sherman's exhibit of self-portraits, in which Sherman poses as various trashy Hollywood B-movie actresses."²⁵ Die fotografische Oberfläche der Begegnung zeigt eine Erwachsenenversion eines Einschü-

Abb. 03
S. 096

lungs- oder Konfirmationsbildes, wie wir es in zahllosen Familienfotoalben finden. Gemessen an der Höhe der Spende und an der Popularität der Frauen erscheint das Fotosetting erstaunlich unspektakulär, eben geradezu familiär: In einer Art von Hommage an Cindy Shermans *Untitled Film Still #13* (1978) hätte der Fotograf Kevin Mazur, wie es heißt, ein Büro des Museums für das Shooting gewählt.²⁶ An diesem Ort nun grinsen sich die beiden Protagonistinnen an. Sherman, die ebenso wenig von sich zu sagen pflegt wie Madonna, die es aber anders als jene ausgesprochenenmaßen hasst, von anderen fotografiert zu werden, hält linkisch ihre Hände vor die Scham: eine Geste von Unsicherheit, ein Selbstzitat (*Untitled #131*, 1983) oder eine Persiflage von Madonnas legendärer Masturbationsszene auf der *Blond Ambition Tour*? Ein diskreter Hinweis, auf welche Weise Zitate in Aneignungen und Übernahmen zirkulieren, um schließlich an einem Ort, der nicht der Ursprungsort ist, als Auto&Biografie zu erscheinen? Wir werden dieser Pose wieder begegnen. Von Madonnas beinahe ein wenig schüchternem Blick meinen wir jene Bewunderung ablesen zu können, die die Performerin in knappen Worten, aber wiederholt für die Künstlerin äußerte, knapp, weil diffizile Konkurrenzen jenseits von Erfolg und Kapital, nämlich im Bereich der Originalität im Spiel sind.²⁷ Denn wie bei Geschwistern und Gruppen Gleichaltriger geht es weniger um Besitztümer (possession) als viel mehr um die Position (position). Diese wiederum ist sowohl von der Perspektive beziehungsweise vom Kontext wie ebenso von der Chronologie der so genannten Ereignisse abhängig. "Cindy Sherman's impersonations predate," schrieb beispielsweise Laura Mulvey 1991, "and in some ways prefigure, those of Madonna."²⁸ Simples zeitliches Vorausgehen oder Vorbildlichkeit? Der Unterschied ist nicht bedeutungslos und signalisiert einen Sprung im Interpretationshorizont. Cindy Sherman zumindest äußerte sich irritiert über Madonnas Aneignung qua Sponsoring, eine Aneignung, die die komplexe Frage nach sich zieht, wer im Laufe dieser Akte rund um die Schenkung wem etwas schulde: »Stoff« oder Dank?

Chamäleon 1

Doch kommen wir auf das Foto der Begegnung von Cindy Sherman und Madonna zurück, das ich als eines aus dem Familienalbum bezeichnet habe. Es zeigt zwei Ebenbürtige, die Queen of Pop und den Star der zeitgenössischen Kunstszene. 1999 hatte das Kunstmagazin *ARTnews* Shermans Kultstatus nobilitiert und sie unter die 25 einflussreichsten KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts gerechnet.²⁹ Das war, am Ende des 20. Jahrhunderts, bereits das Fazit der letzten 25 Jahre künstlerischer Produktion und zweifelsohne angelegt, um auto&biografische Zukunft zu machen, Erfolg mit Erfolg zu krönen. Was aber hat Madonna mit Kunst zu tun, mögen wir aus kunstwissenschaftlicher und nicht aus poptheoretischer Perspektive fragen? Madonna hat, das wird 1998 in dem ausführlichen, seriösen Interview von Vince Aletti³⁰ klar, ein ganz traditionelles Verständnis von Kunst: Kunst ist das Andere der Popkultur, sie ist elitär und erreicht nur wenige; Kunst ist grundsätzlich eine

Abb. 04
S. 096

zumindest ernsthafte Angelegenheit, besser noch motiviert von Leid und Schmerz; medial gesehen versteht Madonna unter Kunst überwiegend Malerei und diese wiederum repräsentativ. Fotografie, ein im Verhältnis zur langen Geschichte der Malerei junges und als Kunstform erst durch KünstlerInnen wie Cindy Sherman, das heißt seit den 1980er Jahren, geschätztes Medium, stellt allerdings ein Bindeglied dar: Fotografie kann, wie Cindy Shermans Werk, Kunst sein, als grafische und illustrative Bildtechnik hat sie aber ebenso Teil an der Popkultur.

Madonna glaubt an die Kunst, wenn sie sich nicht sogar selbst als geradezu missionarische Distributorin der Macht des (Kunst)Bildes versteht, selbstverständlich nicht zuletzt, um an eben dieser Macht zu partizipieren, ja von ihr zu profitieren. Durch sie würden die Inhalte und Formate von Hochkunst, von high art, in Popkunst transformiert, um mittels dieses Formatwechsels, der die Inhalte offenbar nicht zu berühren scheint, forciert verbreitet zu werden: "Chameleon Madonna as a mass market Cindy Sherman,"³¹ hat es David Tetzlaff 1993 auf einen ökonomischen Nenner gebracht. Gemälde von Frida Kahlo oder der Surrealistinnen Leonora Carrington und Remedios Varo seien »wirklich kraftvoll, und es ist großartig, die Leute daran zu erinnern und sie in die Popkultur hineinzutragen und sie nicht draußen zu halten, wo die Leute niemals mit ihnen konfrontiert sein werden.«³² Neben dem Klischee von der kraftvollen Kunst sind auch die anderen Begriffe, in die Madonna ihr Interesse und ihr Engagement für Kunst kleidet, die gängigen: Sich mit Kunst zu beschäftigen sei wie eine Seuche.³³ Diese Metapher nicht einzudämmender Infektion klingt nach einer Naturgewalt, die den hochgradig kulturell und gesellschaftlich kodierten Umgang mit Kunst ignoriert. Der gängige Wunsch, Kunst möge mit Leiden zu tun haben, wird glücklicherweise von Madonna durch ihr Interesse an »Ironie und einem gewissen bizarren Sinn für Humor«³⁴ in der Kunst ein wenig aufgewogen. Welch wichtigen Stellenwert Kunst in Madonnas auto&biografischer Konzeption hat, mag in der Symbolik des Zusammenschlusses von ihrem ersten Karriereerfolg, das heißt ihrem ersten Honorar, mit dem Kauf ihrer ersten beiden Kunstwerke deutlich werden.³⁵ Hier beginnt der symbolische Tausch zwischen Kunst und Pop, ein Tausch, der Kapital buchstäblich in »echten« Wert ummünzt – denn die wahren Werte scheinen für Madonna fraglos in der Kunst zu liegen. Ihr ökonomischer Beitrag zur Kanonisierung von Kunst, gipfelnd in der Unterstützung der Ausstellung von Shermans Frühwerk, zeigt sich derart als eine Investition in die zukünftige Kanonisierung ihres eigenen Images, als eine Arbeit an der Auto&Biografie. Kein Schmuckstück, keine Immobilie könnte die angestrebte Deregulierung des klassischen Gefälles zwischen ›U‹ und ›E‹ im Sinne ihrer Gleichbewertung und einer symbolischen Aufwertung der Protagonistin so effektiv zum Ausdruck bringen wie ihre erste Anschaffung: Kunst. Im Gegenzug zu Madonnas finanzieller Leistung, ihrer Ablasszahlung für Bildenteignungen, kann sich Sherman, ganz im Sinne der Idee vom Künstler als Gesellschaftskritiker, die Distanz zu den Vorgängen am MoMA leisten.³⁶ Als sie eine Woche vor Ausstellungseröffnung von

Madonnas Engagement erfuhr, habe ihr das »einen grossen Schrecken eingejagt«.³⁷ So klingt kein scharfer kritischer Kommentar; Sherman äußert ihre Skepsis defensiv, zumindest aber ähnlich knapp wie Madonna ihre Begeisterung für die Künstlerin. Sherman ist zwar nicht das *Material Girl*; ihr Kapital ist die Teilhabe am Kunstbetrieb an allgemein anerkannter, »höchster« institutioneller Stelle, dem MoMA, und das produziert Abhängigkeiten, die zu artikulieren offenbar mit Risiko behaftet ist. Was Madonna hingegen zu begehren scheint, ist das Ewige der Kunst, das sich im Statischen und dem Objektsinn des Bildes zeigt. An solchem Bleiben, Dauern arbeitet sie durch ihre Spende mit. Es steht in deutlichem Kontrast zum grundsätzlich Flüchtigen ihrer Songs und Shows. Das Still verkörpert die Aporie unterschiedlicher Zugänge zum symbolischen Kapital geradezu ideal, signalisiert es doch Zeitlichkeit, mithin Vergänglichkeit, dies jedoch im Narrativ: als Still. – Bei der Eröffnung der Ausstellung im MoMA wird denn auch der Leiter der fotografischen Sammlung, Peter Galassi, sich nicht auf eine mögliche inhaltliche Verbindung beider Werke einlassen, sondern dezidiert der Pop-Madonna die Kunstweihen erteilen: Jeder müsse wissen, dass Madonna jetzt eine seriöse Mäzenin der Künste sei.³⁸

Um sich von der allzu großen Nähe zu Madonna und dem Verdacht zu befreien, sich verkauft zu haben, reinstalliert Cindy Sherman eben jenes Kulturgefälle zwischen Kunst und Pop, das der Kunstkritiker und Herausgeber von *The New Criterion*, Hilton Kramer, allerdings in einem abfälligen Kommentar eingerissen hatte: »Erstens finde ich schon mal eine Cindy Sherman-Ausstellung im MoMA lächerlich. Und was ihre Beziehung betrifft, die beiden haben sich so richtig gegenseitig verdient: Trash, der Trash subventioniert; die Art von Vortäuschungskunst, wo man sich mit abstoßenden Kostümen und Requisiten verkleidet. Die meisten Kinder haben das mit der Pubertät erledigt.«³⁹ Es soll hier nicht auf den lähmenden Konservatismus solcher Häme eingegangen werden, der sich auf ein stabiles und den Zeiten nicht unterworfenen Kunstideal zu beziehen können meint. Vielmehr wollen wir Kramers Kommentar jenseits der doppelten Disqualifizierung als einen Hinweis auf eine Art von (Wahl)Verwandtschaft verstehen, in deren Fokus nicht der Meisterdiskurs und die Kunst der Väter steht, die ihm, dem notorischen Modernisten, am Herzen liegt. Wir lesen seine Polemik gegenüber der anhaltenden Pubertät beider Künstlerinnen als Beschreibung jener Synchronie, die in Form gemeinsamen oder zumindest parallelen Aufwachsens in derselben kulturellen und gesellschaftlichen Atmosphäre tatsächlich niemals endet, mithin ihre Zeitgenossenschaft ausmacht. Spielerisches Verkleiden und Rollenspiel sind es, die das Gemeinsame wie den Unterschied im Sinn der von Juliet Mitchell kritisch neu definierten "gender difference" auf die Probe stellen, also in jener Dimension des Geschlechts, die das Sexuelle keineswegs ausschließt, aber auch nicht auf seine spezifische Funktion, die Reproduktion, einschränkt. Solches Spiel ist es, das Geschwister – und ihre Freunde – verbindet wie trennt, und im Schutz des Spiels kann es zu indirekten Liebeserklärungen wie zu wütender, Hass erfüllter gegenseitiger Bekämpfung kommen.

Abb. 05
S. 105

Gerade das, was Kramer ungeachtet der in den 1990er Jahren sich etablierenden soziokulturellen und philosophisch-ästhetischen Diskurse zu Maskerade und Geschlecht als pubertäres Verkleidespiel abtut, ist das, was Madonna und Sherman in ihrer künstlerischen Praxis teilen, oder, anders gesagt: Die Verunsicherung des binären, an den zweigeschlechtlichen Körper geknüpften Geschlechterbildes in der Performanz unterschiedlicher und besonders solcher im Klischee zugespitzter Rollen ist das, wofür Madonna nicht nur in Cindy Shermans Untitled Film Stills ein reiches Vorbild gefunden hat, sondern ebenso in Arbeiten aus anderen Serien. Doch während Cindy Sherman sich mit theoretischen Erklärungen zu ihren Bildern zurückhält und ihre Lust am Verkleiden allenfalls mit der Anekdote von der großen Kleiderkiste, mit deren Inhalt sie sich einsame Stunden ihrer Kindheit damit vertrieben hätte, sich und ihre Freundinnen möglichst alt und möglichst hässlich zu machen, kann Madonna ihr umstrittenes SEX-Buch emphatisch rechtfertigen: »Ich liebe es, unterschiedliche Personae anzunehmen, zu werden und mich zu verwandeln und das ganze Chamäleon-Ding, mit einem Dreh in Richtung Cindy Sherman«, um zu ergänzen: »etwas aggressiver als das.« Hier wird eine Beziehung zugleich genannt, anerkannt, gewertet – und übertroffen, denn in diesem Fall soll Aggression gesellschaftliche Subversion implizieren, der Komparativ des Aggressiven folglich ein Mehr an Subversion. Auch ist es die gesteigerte Aggressivität, die dafür spricht, die Ebenbürtige, Cindy Sherman, auf einem anderen als dem eigenen, wiewohl aber begehrenswerten Sektor kultureller Produktion Etablierte solle, zugunsten des eigenen Narzissmus, ausgestochen werden. Nun hat Johanna Burton in einer der letzten theoretischen Kontextualisierungen Cindy Shermans – mit nicht notwendigerweise überzeugenden Argumenten – versucht, die Künstlerin als Körperkünstlerin auszuweisen und damit unter die neueren Diskursivierungen der Künstlerin im Sinne von Theatralität und Performativität einzureihen.⁴⁰ Burton beansprucht für diesen präsentationalen und nicht länger repräsentationalen Status des Werks dessen »aggressive Qualitäten«, die von einem spezifischen Narzissmus gezeichnet seien. Dieser resultiere aus der Unmöglichkeit, aus einer Performance und ebenso aus sämtlichen Formen ihrer Dokumentation eine primäre Liebeszuwendung zu beziehen. Was Burton auf das (Künstler)Subjekt Cindy Sherman bezieht, übersetzt Madonna bemerkenswerterweise von der Diskussion eines auf das Subjekt gerichteten Begehrens in eine Frage der Beziehung zwischen den peers: Sie, Madonna, würde Cindy Sherman übertreffen, indem sie sie imitiere.

Da Maß und Funktion kultureller Aggressivität jedoch relativ sind, ist Madonnas Behauptung wichtig, dass das Geschlechterrollenspiel in der Kunst mit Figuren wie Frida Kahlo oder Lee Miller ja akzeptiert sei, von einem Popkünstler aber erwartet würde, er oder sie habe sich, wie sie sagt, in »sozial verträglicher Weise«,⁴¹ und das heißt, innerhalb der tradierten Geschlechterrollen, zu verhalten. Erst vor der stark idealisierten Annahme einer im Feld der Kunst akzeptierten Vorstellung von Geschlecht als Maskerade lässt sich über die Aggressivität von Madonnas rüstungs-

Abb. 05





Abb. 06

Abb. 07



artigem Korsett auf der Blond Ambition Tour 1990 mutmaßen, erst vor der Folie des angeblich geforderten normativen gesellschaftlichen Verhaltens einer Popkünstlerin der Skandalerfolg ihres Buches SEX von 1992 – vielleicht – erklären. Gemessen an Shermans Untitled Film Stills, die auch für einige von Madonnas Sex-Inszenierungen Pate stehen, mögen diese durchaus »aggressiver« erscheinen. In Relation zu Shermans 15 Sex Pictures, sexuelle Szenarien mit Medizinpuppen oder -puppenteilen, desselben Jahres, die hier im Register der Rivalität der angemesseneren Vergleich wären, wird jedoch Madonnas publikumswirksame, weil spektakuläre Koketterie mit dem Voyeurismus als kalkulierter Tabubruch unübersehbar. Wenn an ihren Inszenierungen etwas interessant ist, dann nicht das begrenzte Risiko, mit Nacktheit und Obszönität zu spielen, bzw. Berühmtheiten sexuell zu outen. Immer noch vorsichtig, doch gemessen an der zum Zeitpunkt der Culture wars explosiven politischen Debatte sicherlich effektiver als Sherman plädierte Madonna im Vorwort von SEX exemplarisch für alle möglichen Körper und Lüste und gegen die gesellschaftlichen Vorurteile gegenüber all jenen Sexualitäten, die nicht Jesse Helms prekärer Definition von "community standards" entsprächen. Und wie immer spricht sich Madonna, wenngleich auf ihre softpolitische Weise, für safer sex aus: "Like most human beings, when I let my mind wander, when I let myself go, I rarely think of condoms. My fantasies take place in a perfect world, a place without AIDS. [...] But if I were to make my dreams real, I would certainly use condoms. [...] Nothing in this book is true. I made it all up."⁴² Vergleichbar mit Shermans Solidarakt mit den politisch aktivistischen Künstlern und Künstlerinnen und ihrem Beitrag für ein AIDS-Benefiz (Untitled #179, 1987), fußt Madonnas Plädoyer für eine Sexualethik in AIDS-Zeiten auf ihrem Renommée und generell auf finanzieller Unabhängigkeit. Beinahe unkenntlich wird Madonna in ihr Buch auch eine Stellungnahme zur ebenfalls zu diesem Zeitpunkt hitzigen feministischen Pornodebatte einflechten und gegen die umstrittene These (der Rechtswissenschaftlerinnen und Juristinnen Andrea Dworkin und Catharine MacKinnon) sprechen, jedes pornografische Bild tue einer Frau (sexuelle) Gewalt an und stimuliere vornehmlich seine männlichen Konsumenten, gewaltsam gegen Frauen zu agieren. Vorsichtig subjektiv formuliert Madonna: "[...] generally I don't think pornography degrades women."⁴³ Ihre Begründung ist allerdings insofern problematisch, als sie das Klischee vom Realismus ins Spiel bringt, der die Fiktion austäuscht: Pornofilme "make me laugh, they don't turn me on. A movie like In the Realm of the Senses turns me on because it's real."⁴⁴ Das ist auch das Dilemma mit den Bildern in ihrem SEX-Buch, deren Status als Visualisierungen von Fantasien ambivalent ist. Einerseits sehen diese Fantasien nach realen Sexszenarien verschiedener Begehren und Lüste aus, ihre gesellschaftlich möglicherweise schockierende Echtheit wird dann aber mit dem Hinweis entschärft, das alles sei nicht wahr, sondern lediglich vorgetäuscht. Und ähnlich wie Sherman, die von den Sex Pictures als von einem spielerischen Resultat des Sich-gehen-Lassens gesprochen hat,⁴⁵ überlässt auch Madonna die Verantwortung für ihre Sex-Bilder dem Spiel, dem, was

Abb.
06, 07
S. 106

sich produziert, wenn man sich gehen lässt – eine kulturell raffinierte wie politisch fragwürdige Subjektkonstruktion. Denn im »Ernstfall«, den Madonna geradezu didaktisch als Gegenstück zu ihren Fantasien skizziert, fallen in der Verwendung von Kondomen ihr Anti-AIDS-Engagement mit der Unproduktivität einer reproduktionsorientierten Heterosexualität zusammen.

Bis 1992 galt Madonnas Verwendung sexuellen und S/M-Bildmaterials als Bekräftigung weiblicher Stärke, anerkannt unter feministischen Künstlerinnen und Theoretikerinnen wie bell hooks.⁴⁶ Auf die zeitgleiche Pornografie-Kontroverse in den USA wird in sofern staatstreu reagiert, als alle Momente von unkontrollierter sexueller Lust und ihrer Praktiken in Disziplin und Beherrschung überführt erscheinen: "Her apparent control of each persona underwrote the positivity of the reading."⁴⁷ Doch selbst dieses feministisch-kritische Wohlwollen gegenüber Madonnas Aufführung sexueller Stereotypen schlägt mit Erscheinen von SEX in Ablehnung um, da die dort abgebildeten Posen und Fetischkonstellationen die existierenden Vorstellungen von einer weißen, heterosexuellen Sexualität lediglich bekräftigten und nicht subvertierten,⁴⁸ nicht zuletzt weil die Hochglanzabbildungen die entscheidende haptisch-materielle Differenz der Fetisch-Mode ebenso wenig transportierten wie die komplexen konsensuellen Verhandlungen unter den PartnerInnen. Selbstverständlich kriegen wir auch keine Kopulation in SEX zu sehen; die Männer behalten die Hosen an, und Madonna bleibt unpenetriert, Jungfrau: »Sie personifiziert gleich einer Schaufensterpuppe das Objekt sexueller Begierde innerhalb der legalen Grenzen von Pornografie [...].«⁴⁹

Chamäleon 2

Wir kennen es alle: Oftmals zu eifersüchtigen Reaktionen führend müssen Geschwister nacheinander dieselben Kleider tragen. Das meinen wir auch für Madonna und Cindy Sherman diskutieren zu können, stellen wir eine weitere visuelle Analogie fest und uns vor, Madonna »trage« Cindy Shermans Mieder von Untitled #131 (1983) in Form der legendären und viel diskutierten goldfarbenen Satincorsage Jean Paul Gaultiers »auf«, ein Design für die Blond Ambition Tour 1990. 1983 hatte Cindy Sherman im Rahmen eines kommerziellen Auftrags Kleidungsstücke der Modelabel Jean Paul Gaultier, Comme des Garçons oder Miyake so inszeniert, dass alles für das elegante, teure Bild der Frau schief lief: Bild, Körper und Kostüm füllen sich nicht gegenseitig aus.⁵⁰ Dicht vor einem improvisiert aufgehängten, hässlich geblühten Hintergrund voller Knicke hat die Figur kaum Platz, sich zu entfalten. Auch bleibt der aufwendig gestylte, fleischfarbene schimmernde Edeleinteiler zu groß – er könnte, auch wenn sich das nicht mehr rekonstruieren lässt, von Gaultier gestammt haben, der damals begann, Unterwear als Outerwear zu konzipieren. Doch bei Shermans Versuch zu posieren, bleiben die BH-Körbchen vom Körper ebenso wenig ausgefüllt wie der Schritt, dessen bedrohliche Leere die Protagonistin mit ihren Händen linksch zu verbergen sucht. Anders Madonnas Korsett. Natürlich trägt sie es in einer glamourösen

wie anstößigen Version auf, die allerdings nicht aufträgt. Hauteng diszipliniert es den Körper mit der vergoldeten Lustmaschine und passt ihm jenes Geschlecht an, von dem gesagt werden kann, es unterwerfe sich dem »gewaltsamen Voyeurismus allem Geschlechtlichen gegenüber.«⁵¹ Heute befindet sich das Objekt im Modemuseum in Santiago de Chile, 2001 für umgerechnet 44.000 DM bei Christie's ersteigert. Bemerkenswerterweise kann seine Form auf die fünfziger Jahre zurück geführt werden: "The craze for bra tops and bustiers permeated the period, a seductive juxtaposition to the sharp tailored suits, but equally eloquent of women's desire to gain power through confidence in their bodies. Madonna was the ultimate purveyor of this empowerment in pastel or gold pointed corsetry by Jean Paul Gaultier, who was influenced by the heavily cantilevered structures of 1950s bras lingerie company Frederick's of Hollywood. It was a feminine suit of armour, to simultaneously seduce and threaten the onlooker, and copied on every dance floor in the western world."⁵² Die Politik der Korsettage wird hier modekonform kommentiert, um die Frage nicht stellen zu müssen: Wofür der Machtgewinn? Und, in der Folge: Wogegen richtet sich Madonnas »Aggression«, noch dazu eine, die Cindy Sherman überträte? Sicherlich wirkt Madonnas glänzende, passgenaue Version mit den festen spitzen Brustkegeln aggressiver, und ihre Masturbationsszene scheint zu signalisieren: Wozu Scham? Wozu die Kastrationsdrohung abwenden? Alles eine Reproduktion der weiblichen Spiegelfunktion angesichts der Möglichkeit, sich, für diesen Moment, selbst zu genügen. Ob Cindy Sherman wohl mit der Geste ihrer über der Scham verschränkten Hände auf dem Begegnungsfoto mit Madonna im Museum of Modern Art 1997 auf ihr frühes Modefoto anspielt, um Madonna dafür zu beschämen, ihre Bilder wie das Bustier aufzutragen?

Man mag eine Verschiebung in Bezug darauf feststellen, wie Bilder ihren BetrachterInnen ein Geschlecht, eine Hautfarbe und einen sozialen Kontext vorschlagen, ja zuweisen. Cindy Shermans Untitled Film Stills adressieren mit ihren Anspielungen auf die Filmkultur der 1950er-Jahre samt ihrer Ästhetik des »Eisenhower-Amerika«⁵³ ein weißes Publikum; nicht anders die History Portraits mit ihren bildungsbürgerlichen Reminiszenzen klassischer Kunstschatze. Das könnte sich mit den Clowns, 2003–04, geändert haben, wenn wir vorschlagen, sie jenseits ihres Symbolisierungswerts für »den Künstler«⁵⁴ in der Nähe von Clowning und Krumping als getanzten Aufbegehrens wahrzunehmen – unter der Clownsmaske verschwinden die Hautfarbe und das »Fahndungsbild« Geschlecht, übrig bleibt ein Ausdruck, der sich von aggressiv-ästhetischen und akrobatischen Bewegungen zu HipHop-Musik unweigerlich zu einer Grimasse verzieht, während die Körper beben. Verstärkt wird die Beobachtung dadurch, dass erst jetzt die 1976 beginnende und 2000/2005 wieder aufgegriffene Serie der Bus Riders veröffentlicht wurde, in deren sozioindividuelles Spektrum nachgestellter Passagiere schwarze Frauen und Männer gehören.

"Madonna & Cindy [...] disguised this time as themselves (or one of themselves),"⁵⁵ wurde die Begegnung der beiden im MoMA kommentiert. Auto&Biografie

erweist sich als ein Set von Bildern, Daten und Diskursen, die sich das Subjekt »anzieht«, weil es von ihnen angezogen wird, während solche Maskerade, exponiert in Cindy Sherman und Madonna, keineswegs aber auf die beiden beschränkt, intersubjektiv Wiederholungen und Variationen durchläuft. Daher spreche ich von Autobiografie als Metamaskerade. Das Rollen- und Bilderset zirkuliert in gegenseitiger An- und Enteignung entsprechend den subjektiven, kulturellen und politischen Begehren. Das »Geben und Nehmen von Gesichtern« wird von Vorlieben, Zuneigungen und Rivalitäten organisiert. Erst die Ähnlichkeit, stereotyper Ausdruck der Nähe von, mithin der geringen Differenz zwischen Geschwistern, machen aus den Gesichtern Maskeraden, die die Aneignungen sowohl zu erkennen geben, als immer auch kaschieren, da sie sich grundsätzlich zwischen Fiktion und Kanon bewegen.

Der vorliegende Text ist eine leicht gekürzte Version von Metamaskerade: Autobiografie. Madonna und Cindy Sherman. In: Linda Hentschel / Anja Herrmann / Carola Muysers (Hg.): Fragmente einer Kunst des Lebens. Kunst- und kulturwissenschaftliche Beiträge zur Biografie, den Künsten und Medien, Freiburg 2008, 139–169.



Abb. 08



Abb. 09

- 1 Vgl. Madonna: SEX, Glenn O'Brien (Hg.), Fotografie Steven Meisel, New York 1992.
- 2 Zuletzt wieder Cindy Sherman: The Making of Untitled. In: Cindy Sherman. The Complete Untitled Film Stills, Peter Galassi (Hg.), Kat. The Museum of Modern Art, New York 2003, 4–16.
- 3 Vgl. Madonna (Interview mit Vince Aletti, 25. August 1998). In: Aperture, No. 156, Summer 1999, 44–51.
- 4 Vgl. Renate Berger: Navigation im Lebensmeer. Zur Renaissance des weiblichen Subjekts in Autobiographie und Biographie. In: Theresa Georgen / Carola Musers (Hg.): Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts, Kiel 2006, 87–110.
- 5 Paul de Man: Autobiography as De-facement. In: Ders.: The Rhetoric of Romanticism, New York 1984, 67–82; zuerst veröffentl. in: Modern Language Notes 94 (5), 1979, 919–930; dt.: Autobiographie als Maskenspiel. In: Christoph Menke (Hg.): Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt a. M. 1993, 131–146.
- 6 De Man 1984 (wie Anm. 5), 140.
- 7 Vgl. Laura Mulvey: Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977–87 (1991/1996). In: Johanna Burton (Hg.): Cindy Sherman, Cambridge, Mass. / London 2006, 65–82, 80 (dt. Übersetzung mit einem aktuellen Zusatz: Dies.: Eine Fantasmagorie des weiblichen Körpers. In: Cindy Sherman, Kat. Jeu de Paume, Paris / Kunsthaus Bregenz u. a., Paris 2006, 284–303, hier 298).
- 8 Vgl. Juliet Mitchell: Siblings. Sex and Violence, Cambridge 2003, 171.
- 9 Vgl. Alexander Mitscherlich: Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft, München 1963.
- 10 Sherman 2003 (wie Anm. 2), 5.
- 11 Joan Riviere: Womanliness as a Masquerade. In: International Journal of Psychoanalysis, (1929) 10, 303–313; zeitgleich Joan Riviere, Weiblichkeit als Maskerade. In: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago, (1929) 15; wieder in: Lilli Gast (Hg.): Joan Riviere. Ausgewählte Schriften, Tübingen 1996, 102–113.
- 12 Martin Amis: Madonna (1992). In: Ders.: Visiting Mrs. Nabokov and Other Excursions, London 1993, 255–264, 262. Übrigens gibt es hier ein wahrscheinlich unbeabsichtigtes Spiel mit dem Jahr der Frau 1992 und der Liste führender Frauen, die die Zeitschrift Glamour herausgibt und die im Dezember 1990 Madonna anführte.

- 13 Ebd., 264.
- 14 So der Titel einer Zusammenfassung der kulturellen und juristischen Vorgänge unter dem republikanischen Senator Jesse Helms um 1990. Vgl. Marjorie Heins: Sex, Sin, and Blasphemy. A Guide to America's Censorship Wars, New York 1993.
- 15 Vgl. Franz Schandl: Fascinista. Überlegungen zum Phänomen Madonna. In: Archiv Partisan.net, Jahrgang 1998, <http://www.infopartisan.net/archive/trend/trend98/diesdas/t280698.html> (04.02.2007/18.02.2009).
- 16 Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle: Cindy Sherman, München 2002, 200.
- 17 Vgl. Glamour, Dezember 1990.
- 18 Daniela F. Mayr: Der Reiß der Geschlechter. Madonna. Der Diskurs. Die Hysterie. Und Hölderlin, Wien 1996, 98.
- 19 Ebd., 96; Kursivierung DM.
- 20 Vgl. Loreck 2002 (wie Anm. 16), 54, Fn. 93.
- 21 Mayr 1996 (wie Anm. 18), 95.
- 22 Dan Cameron: Camera Chameleon. In: The Century's 25 Most Influential Artists, ARTnews, May 1999, 127–152; Artikel über Cindy Sherman ebd., 148.
- 23 David Tetzlaff: Metatextual Girl: →patriarchy →postmodernism →power →money →Madonna. In: Cathy Schwichtenberg (Hg.): The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory, Boulder / San Francisco 1993, 239–263, hier 256.
- 24 Vgl. Phoebe Hoban: Sherman's March. In: Amerik. Vogue, Februar 1997, The Museum of Modern Art Archives, NY, PI II.A.1804, 1.
- 25 Rolling Stone, 21. August 1997. Zit. nach: Barbara L. Miller: Sherman's Mass Appeal. In: afterimage, November / December 1997, 5.
- 26 Vgl. ebd.
- 27 Sie sei ein »großer Fan der Fotokünstlerin«, bekennt sie gegenüber Vince Aletti (Aperture (wie Anm. 3), 46). In den Worten von Madonnas langjähriger Mitarbeiterin Liz Rosenberg klingt es schon weniger zurückhaltend, wenn diese sagt: "I just always remember her talking about her work for years and what a fan she was."

28

Mulvey 2006 (wie Anm. 7), 80.

29

The Century's 25 Most Influential Artists 1999 (wie Anm. 22). Hier wurde ihr in alphabetischer Ordnung ein Plätzchen zwischen Robert Rauschenberg und Robert Smithson eingeräumt, und während beispielsweise die Alten Manet und Frank Lloyd Wright zu ihresgleichen zählen, bleibt sie neben Louise Bourgeois die einzige Künstlerin.

30

Madonna 1999 (wie Anm. 3). Vielleicht sollte hervorgehoben werden, dass der Ort der Veröffentlichung, eine Fotozeitschrift, die Fragerichtung des Interviewers mitbestimmt.

31

Tetzlaff 1993 (wie Anm. 23), 256.

32

Madonna 1999 (wie Anm. 3), 44; Übersetzung HL.

33

Vgl. ebd., 45.

34

Ebd.

35

Ebd., 44.

36

Cindy Sherman hatte bereits die Sex Pictures, 1992, damit kommentiert, sie könne sich solch kritische Arbeit zur kulturpolitischen Zensur besonders von Themen zu (Homo)Sexualität »leisten«: »Irgendwie dachte ich, daß, solange weniger erfolgreiche Künstler nicht mehr auf eine Unterstützung rechnen können, wenn sie Arbeiten sexuellen Inhalts machen, die erfolgreicheren Künstler, wenn sie wollen, die schwierigere Arbeit machen sollten. Mir kann keiner eine Unterstützung streichen. Das Schlimmste, was mir passieren kann, ist, daß Arbeiten vielleicht zensiert und aus Ausstellungen entfernt werden. Ich kann es mir leisten, Arbeiten zu machen, die niemand kaufen, ausstellen und schätzen wird.« Cindy Sherman, zit. nach: Amei Wallach: Tough Images to Face. Cindy Sherman takes her anger at censorship, rape and AIDS to the limits, creating X-rated photos that even she might shrink from. In: Los Angeles Times/Calendar, June 7, 1992, 77/80, 77; Übersetzung HL.

37

Vgl. »[Hossli:] Ihre diesjährige Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art wurde von »Material Girl« Madonna gesponsert. Sherman: Das hat mir einen grossen Schrecken eingejagt. Vor ein paar Jahren noch hätte ich einem Künstler, der sich seine Ausstellung von jemandem wie Madonna finanzieren lässt, gesagt: »Du verkaufst dich.«

[Hossli:] Und jetzt verkaufen Sie sich?

Sherman: Halt, so einfach ist das nicht. Ich hatte überhaupt keinen Einfluss auf die Wahl des Sponsors. Niemand fragte mich, ob ich das wolle. Die Leute des Museums waren einfach froh, dass jemand für die horrenden Kosten aufkam.

[Hossli:] Haben Sie sich gegen die Sponsorin Madonna gewehrt?

Sherman: Es blieb keine Zeit. Eine Woche vor der Vernissage erklärte sich Madonna bereit, die Ausstellung zu finanzieren. Ob ich damit Probleme habe oder nicht, kümmerte keinen.« Peter Hossli im Gespräch mit Cindy Sherman: »Ich lache dauernd in Horrorfilmen«, 14. August 1997, http://www.hossli.com/interviews/int_03_sherman.html (04.02.2007/18.02.2009).

38

Vgl. Peter Galassi, zit. nach: Barbara A. Macadam: Madonna & Cindy: Playing Themselves. In: ARTnews, Sept. 1997, 27.

39

Hilton Kramer, zit. nach: Whitney Scott: Madonna—art impressario! In: New York Post, June 26, 1997, The Museum of Modern Art Archives, NY, PI II. A. 1804; Übersetzung HL.

40

Vgl. Johanna Burton: A Body Slate: Cindy Sherman (2004). In: Burton 2006 (wie Anm. 7), 193–215.

41

Madonna 1999 (wie Anm. 3), 50; Übersetzung HL.

42

Madonna 1992 (wie Anm. 1), o. S. (Einführung)

43

Ebd.

44

Ebd.

45

Vgl. Cindy Sherman im Gespräch mit Wilfried Dickhoff. In: Kunst heute, Nr. 14, Gisela Neven DuMont und Wilfried Dickhoff (Hg.), Köln 1995, 66.

46

Vgl. bell hooks: Outlaw Culture, London 1994, 11.

47

Rebecca Arnold: Fashion, Desire and Anxiety. Image and Morality in the 20th Century, London / New York 2001, 79.

48

Vgl. ebd.

49

Mayr 1996 (wie Anm. 18), 105.

50

Vgl. Hanne Loreck: De/constructing Fashion / Fashions of Deconstruction: Cindy Sherman's "Fashion Photographs". In: Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture, New York, Vol. 6, No. 3, 2002, 255–275.

51

Mayr 1996 (wie Anm. 18), 104.

52

Arnold 2001 (wie Anm. 47), 70.

53

Vgl. Mulvey 2006 (wie Anm. 7), 298.

54

Vgl. Jean Clair: La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown, Paris 2004.

55

Macadam 1997 (wie Anm. 38).

ABBILDUNGEN UND ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 01

Madonna: SEX, Glenn O'Brien (Hg.), New York 1992, Titelseite. http://www.madonna-online.ch/m-online/galleries/1992/92-10-21_sex/sites/sb_002.htm (07.08.2008/18.02.2009).

Abb. 02

Steven Meisel, Madonna: SEX, Abb. S. 81. http://www.madonna-online.ch/m-online/galleries/1992/92-10-21_sex/sites/sb_081.htm (07.08.2008/18.02.2009).

Abb. 03

Kevin Mazur, Madonna und Cindy Sherman im Museum of Modern Art 1997, Rolling Stone, 21. August 1997.

Abb. 04

Cindy Sherman, Untitled Film Still #13, 1978, Schwarz-Weiß-Fotografie. In: Cindy Sherman, Régis Durand und Véronique Dabin (Hg.), Kat. Jeu de Paume et al, Paris 2006, 241.

Abb. 05

Schnappschuss von Cindy Sherman (links) und Freundin Janet Zink als alte Damen, ca. 1966. In: Cindy Sherman: Working Girl. Decade Series, Kat. Contemporary Art Museum St. Louis 2005, 56.

Abb. 06

Steven Meisel, Madonna: SEX, 1992, Abb. S. 116. http://www.madonna-online.ch/m-online/galleries/1992/92-10-21_sex/sites/sb_116.htm (07.08.2008/18.02.2009).

Abb. 07

Cindy Sherman, Untitled Film Still #48, 1979, Schwarz-Weiß-Fotografie. In: Cindy Sherman, Régis Durand und Véronique Dabin (Hg.), Kat. Jeu de Paume et al, Paris 2006, 244.

Abb. 08

Cindy Sherman, Untitled #131, 1983, Farbfotografie. In: Cindy Sherman, Régis Durand und Véronique Dabin (Hg.), Kat. Jeu de Paume et al, Paris 2006, 252.

Abb. 09

Madonna in Satincorsage Jean Paul Gaultiers, Blond Ambition Tour 1990. <http://www.spock.com/i/6kl1jPJJO/Madonna.jpg> (07.08.2008/18.02.2009).

114

115