

ÄNNE SÖLL

„Gewalt als natürliche chemische Reaktion von Östrogenüberschwemmung der Synapsen“¹

Transgression und Geschlecht in Rists *Ever is over All* und Madonnas *What it feels like for a girl*

In ihren theoretischen Überlegungen zum Thema Geschlecht und Transgression formulieren Elfi Bettinger und Angelika Ebrecht die These, daß noch während des 18. und 19. Jahrhunderts „die Prozesse, in denen öffentlich über Transgression verhandelt wurde, durch die moralischen Normierung der Geschlechtercharaktere streng begrenzt [waren].“ Die „zunehmende mediale Vermittlung im 20. Jahrhundert (durch Film, Fernsehen, Zeitung, Internet) [scheine] mit dem Phantasieraum auch das transgressive Potential auszuweiten.“² Gesetzt den Fall, daß sich z.B. Frauen dieser Medien bemächtigten, wäre es ihnen dann möglich, durch alternative Frauenbilder transgressive Akte darzustellen, die sich nicht nach den hegemonialen Mustern richten. Eine immer noch selten anzutreffende Überschreitung dieser Grenzen ist die Darstellung gewalttätiger Frauen. Folgt man dem Gedankengang von Bettinger und Ebrecht, dann wäre es durch die Erweiterung des „Phantasieraums“ möglich, Frauenfiguren zu zeigen, die nicht mehr Opfer männlicher (Staats-)gewalt sind, sondern sich entweder zur Wehr setzen, Teil institutionalisierter Gewaltanwendung werden oder gar einfach der Lust an der Gewalt frönen. Dies ist aber immer noch die Ausnahme. Auch die (neuen) Medien sind von Phantasien und Realitäten beherrscht, die sich streng nach den Geschlechtsstereotypen von männlicher Aggressivität und weiblicher Passivität, Hilflosigkeit und Opfertum richten, denn Frauen gelten ‚natürlicherweise‘, z.B. wegen ihrer Rolle als Mutter, als ‚friedfertiger‘, ‚anpassungsfähiger‘ und ‚kompromißbereiter‘. So sind die Darstellungen gewalttätiger Frauen selten, meist ambivalent und bewegen sich zwischen Lächerlichkeit und Hysterie. Der ‚coole Killer‘, der ‚berechnende General‘, der ‚fanatische Anhänger‘, der ‚frustrierte Jugendliche‘ oder der ‚Held, der für Gerechtigkeit kämpft‘ – um nur ein paar Hollywoodstereotypen für Gewalttäter zu nennen – werden generell nicht mit Frauen besetzt. Dennoch gibt es immer wieder Versuche, den Spieß oder die Revolverrichtung umzudrehen: Frauen, die aus Notwehr handeln, sich rächen und z.B. den Mann umbringen, der sie vergewaltigt hat.

Wenn Frauen gewalttätig werden, brauchen sie einen Grund. So jedenfalls werden gewalttätige Frauen medial vermittelt. [...] Frauen sind höchstens in extremen Disziplinierungssi-

tuationen gewalttätig – als Knastwärterinnen oder Insassinnen, als Soldatinnen, in Gang-Initiationen oder in rassistischen Ghetto-Umgebungen. Das ist leichter zu verdauen, kann man doch den Abstand zur ganz normalen Frau in ganz normalen Umständen schnell herstellen und sich nicht durch die Frau an sich bedroht fühlen. (Wie man das bei Männern durchaus kann). [...] Frauen, die auf Einzel-Amoktours gehen sind selten. Selten auch überfallen einzelne Frauen andere Leute, um sich Geld, Sex oder Machträusche zu holen. Die Filme über Schülerinnen, die Mitschülerinnen zu Tode foltern, sind noch nicht gedreht, die prügelnde Hausfrau bleibt auf dem Niveau der Bildzeitungskarikatur.³

Spaß und *Lust* an Zerstörung und Gewalt sind in populären Darstellungen zu meist den männlichen Hauptrollen vorbehalten. Besonders seit Anfang der 1990er Jahre des letzten Jahrhunderts sind jedoch in Hollywoodproduktionen⁴ vermehrt Frauen aufgetaucht, die in die Rolle von Polizistinnen oder gewalttätigen Heldinnen schlüpfen und die teilweise ihren männlichen Kollegen in Brutalität in nichts nachstehen. Beispielhaft und kontrovers diskutiert ist hier der Film von Ridley Scott *Thelma und Louise* (1992), in dem zwei Frauen (potentielle) Vergewaltiger erschießen bzw. in die Luft jagen, Raub begehen und zusammen lieber sterben als sich der Staatsgewalt zu ergeben. Auch in diesem Film wird der Beweggrund für weibliche Gewaltanwendung zuerst in Rachemotiven bzw. Selbstverteidigung verortet, neu ist jedoch das Selbstverständnis, mit dem sich beide Frauen zusammentun und sich brutaler Mittel bedienen. Dem Phänomen gewalttätiger Frauen im Film ist in letzter Zeit auch von akademischer Seite größere Aufmerksamkeit zuteil geworden. Der dominierende Aspekt in dieser Diskussion (besonders in amerikanischen Publikationen) ist die Frage, inwieweit Bilder von gewaltausübenden Frauen einen Einfluß auf das Selbstbewußtsein von Frauen haben und ob sich dadurch das Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern wenigstens auf symbolischer Ebene austarieren könnte.⁵ Untersucht wird hauptsächlich, unter welchen filmischen Bedingungen Frauen überhaupt gewalttätig werden dürfen bzw. können, und wie ihr Griff zur Waffe durch die Inszenierung im Film legitimiert wird. Dabei ist jedoch strittig, inwiefern eine einfache Umkehrung der Verhältnisse im Film auch Auswirkungen auf das ‚reale‘ Leben von Frauen haben kann, und ob es nach feministischen Maßstäben, in denen Gewaltanwendung ablehnend (weil dem patriarchalen Prinzip zugeordnet) begegnet wird, es überhaupt wünschenswert sein kann, Gewalt von Frauen zu zeigen und sich damit zu identifizieren. Das Dilemma liegt, wie Martha McCaughey und Neal King es beschreiben, im Widerspruch zwischen den Bedürfnissen, ‚harte‘ Frauen zu sehen, die sich – wenn nötig brutal – zur Wehr setzen, und dem eigenen feministischen Anspruch, auf Gewalt zu verzichten:

Most feminist oppose violence, define it as patriarchal and oppressive, yet enjoy scenes in which female characters defend themselves, save the day, seek revenge, and get away with it in the end. Many feminists insist that we can and should do better than patriarchy; hence, they celebrate images that define women's heroic power in ‚female‘ terms – giving birth, form community and remaining non-violent even in the face of violence.⁶

King und McCaughy sehen aber durchaus emanzipatorisches Potential in der Darstellung gewaltbereiter Frauen, denn diese Frauen würden, wenn auch nur auf einer symbolischen Ebene, das Klischee der passiven Opferrolle hinter sich lassen. Sie weisen außerdem auf die Heterogenität dieser filmischen Entwürfe hin und bezeichnen ‚harte‘ Frauenfiguren als „pop-cultural players“, d.h. Spielfiguren auf dem Spielbrett der Geschlechterpolitik, immer gezeichnet von Rasse, Klasse und Familienidealen:

Some of the films with violent women will be co-opted: racist, homophobic, procapitalist, nationalist. Others will be feminist, queer, or anti-racist. We hope that all of these violent women frighten people who snicker at women's protests. Whatever their roots in male fantasies, their places in dominant orders, or their distance from real lives, may these images at least subvert the notion that women will suffer abuse patiently. [...] Whatever the case, we'll take these women seriously now, not as ideals of a utopian age or role models for kids, but as *pop-cultural players shaped by fights over race, class, and family values in a vital game of sexual politics.*⁷

Vor dem Hintergrund dieser Diskussion widmet sich mein Aufsatz einem Videoclip und einer Videoinstallation aus sehr ungleichen Kontexten, die zwar das Thema ‚Frauen und Gewalt‘ gemein haben, damit jedoch sehr unterschiedlich, teilweise sogar gegensätzlich verfahren. Pipilotti Rists Videoinstallation *Ever is over All. Smashing Girl* (1997) und Madonnas Videoclip *What it feels like for a girl* (2001) werden einander gegenübergestellt, um zu untersuchen, welche (historischen) Folien eingesetzt werden, um Frauen darzustellen, die Gewalt ausüben und welche ästhetischen Effekte damit erzielt werden. Ich schließe mich dabei der von King und McCaughy formulierten These an, daß Darstellungen gewalttätiger Frauen keine feministischen Vorbilder sein können, aber durch sie dennoch eine Möglichkeit besteht, das *Bild* der passiven duldsamen Frauen ins Wanken zu bringen. In den Darstellungen gewalttätiger Frauen kreuzen sich zudem kontroverse gesellschaftliche Faktoren, die diese außergewöhnlichen Frauenfiguren widersprüchlich erscheinen lassen. Den Grund, daß sich gerade am Bild der gewalttätigen Frau die Debatte um die Legitimität der Gewalt entzündet, könnte man, wie Bettinger und Ebrecht meinen, in der gesellschaftlichen Position der Frau schlechthin sehen:

Frauen [bieten] in besonderen Maße Anlaß für die diskursive Selbstverständigung einer Kultur über ihre grundlegenden Normen, Werte und Regeln. Denn wo sie die ihnen gesetzten Grenzen überschreiten, stellen sie strukturell oder aktuell das vermeintlich allgemeine (männliche dominierte) Selbstverständnis einer Gemeinschaft in Frage. Deshalb enthalten ihre Transgressionen immer schon einen Angriff gegen dieses Selbstverständnis oder werden zumindest als solcher empfunden.⁸

Rists Videoinstallation mutet in diesem Zusammenhang zunächst harmlos an, denn hier wird im Vergleich zu den angesprochenen Filmgenres weder geschossen noch gemordet, sondern es werden ‚nur‘ Autoscheiben zertrümmert. Wie werden Darstellungsformen von ‚weiblichem‘ Widerstand in Rists Videos

aufgegriffen und verarbeitet? Entsteht dadurch ein neues Bild der sich zur Wehr setzenden Frau?

Ever is over all. Smashing Girl (1997)

Rists Videoinstallation über das demolierende Treiben irritiert zuallererst durch ihren Titel: Übersetzt mit „Immer ist überall“ spielt die Formulierung auf einen Zustand an, den man ‚Ewigkeit‘ nennen könnte. Ein Wort wie ‚immer‘ zum Substantiv werden zu lassen, offenbart, wie auch in anderen Titeln von Rist, einen spielerischen Umgang mit Sprache, der Kindlichkeit und Poesie miteinander vereint. James Rondeau bringt die Wirkung des Titels auf den Punkt:

The title describes, in the form of a conundrum, a fantastical quasi-religious condition or place that exists outside of real time and real space. In short, Rists linguist play locates the action in the realm of the imaginary and invites a suspension of disbelief.⁹

Obwohl die Interpretation als „fast-religiöser Zustand“ übertrieben scheinen mag, ist es richtig, daß der Titel den Weg ebnet, um das Geschehen in einer Welt zu verorten, die scheinbar nichts mit der ‚Wirklichkeit‘ zu tun hat.

Neben *Ever is over all* hat das Video einen Untertitel, und obwohl er das Video präziser beschreibt als der Titel, wird er in Rezensionen häufig vergessen. *Smashing Girl* ist, wie *Ever is over all*, ein Wortspiel und eröffnet mehrere Bedeutungsebenen. Übersetzt kann es einerseits das „zerschlagende oder zerschmetternde Mädchen“ heißen, andererseits nimmt es auch auf die Redewendung „someone is smashing“ Bezug, was soviel bedeutet wie „phantastisch, beeindruckend, super“. In ihrer Zerstörungswut wird die Frau so gleichzeitig gewürdigt. Diese Geste der Anerkennung übernimmt die Polizistin, die schon in der zweiten Einstellung von links um den Häuserblock biegt und das zerstörerische Treiben der Protagonistin begutachtet und letztendlich mit einem Salut an ihre Mütze gut heißt.

Das Video beginnt mit einer Einstellung, in der man die Frau beschwingt auf dem Gehsteig an Fahrrädern vorbei laufend von der Seite sieht (Abb. 20). In der linken Hand hält sie einen langen Stab, der mit einer bunten Rispe gekrönt ist.¹⁰ Sie trägt ein feminines, hell-türkisfarbenes Kleid, das aus dünnem Crepestoff geschneidert wurde. In gerafften Bahnen ist es über die Brust gelegt, die Schultern werden leicht bedeckt und es reicht bis knapp übers Knie. Die Gesichtszüge der Frau zeigen eine versonnene, fast verzückte Miene, die das folgende Geschehen nicht errahnen lassen. Sie passiert das erste parkende Auto, ein Mann überquert den Gehsteig und läuft an ihr vorbei auf die Straße, dann plötzlich, mit einer großen, ausholenden Geste zertrümmert sie mit dem Blumenstab die Seitenscheibe eines roten Kleinwagens. Die Handlung bereitet ihr offensichtlich Vergnügen und eine Genugtuung, die an ekstatische Freude grenzt.¹¹ Die Einstellungen wechseln jetzt immer zwischen einer frontalen An-

sicht, welche die ganze Frauengestalt in „dieser typischen städtischen Fünfziger Jahre Wohnstraße“¹² von vorne zeigen und einer Kameraeinstellung, die die Frau von der Seite laufend, manchmal durch die Autoscheiben hindurch, aufnimmt. Meistens wird das Zerbrechen der Scheiben von vorne gefilmt, einmal auch durch die Autoscheibe hindurch. Diese zwei Blickwinkel ermöglichen eine detailliertere Darstellung ihrer Bewegungen: Es entsteht ein Dialog zwischen der fröhlichen Frau und ihrer Präsenz auf der Straße. Bis zum Ende des Films überqueren noch mehrere Passanten die Straße oder den Gehweg: Eine alte Dame im roten Mantel, ein Kind auf dem Fahrrad und zwei männliche Fußgänger laufen, teilweise grüßend, vorbei.

Im Video sind sehr Rist-typische Elemente zu finden, wie zum Beispiel die rot beschuhten Beine, die ein fester Bestandteil ihrer Ikonographie sind und auch in anderen Videos auftauchen.¹³ Rists Protagonistinnen werden durch diese Schuhe im ersten Moment als zielstrebig-beschwingte Frauen beschrieben, die trotz der realitätsfernen Inszenierung der meisten Videos fest auf dem Boden der Tatsachen verankert scheinen. Evoziert man dazu jedoch Märchen wie *Aschenputtel* oder *Die Roten Schuhe* von Hans Christian Andersen, bzw. den Film *Wizard of Oz*, wirken ihre Schritte allerdings weniger zielstrebig, sondern könnten auch als ferngesteuert beschrieben werden. Durch die gesteigerte Farbigkeit wird den Schuhen eine ganz eigene ‚Aura‘ verliehen und sie sind, wie die roten Schuhe im Märchen Andersens, als der ‚Motor‘ ihrer Bewegungen anzusehen.¹⁴

Das Video wurde digital so verändert, daß die Farben künstlich, fast bonbonfarben wirken. Durch die Überarbeitung erglütet zum Beispiel um die Schuhe herum ein roter Heiligenschein; außerdem wird durch diese Technik die Schärfe der Konturen verwischt. Genauso künstlich gesteigert ist auch das Türkis des Kleides, das von stark von innen heraus zu leuchten scheint. Diese technischen Effekte erwecken zusammen mit der *slow-motion*-Bewegung und dem versonnenen Summen des Soundtracks einen traumartigen, wirklichkeitsfremden Eindruck. Unterstützt wird dieser Traumeffekt auch durch die Endlosschleife, zu der das Video montiert wurde. Als wäre man in einem wiederkehrenden Traum gefangen, repetiert sich die Szene ein ums andere Mal. Dadurch, daß das Scheibeneinschmeißen sich schon innerhalb des Videos wiederholt, werden Anfang und Ende des Videos ununterscheidbar. Anhaltspunkte für eine chronologische Handlung bieten nur noch die Annäherung und der Gruß der Polizistin.¹⁵

Auch die Tonspur des Videos trägt entscheidend dazu bei, daß die Zuschauerin sich in eine wirklichkeitsferne, idyllische Welt versetzt fühlt. Über das melodiose Summen wird am Anfang Vogelzwitschern gelegt. Auch das unterstützt eine sorgenfreie, leichte Atmosphäre, die das ganze Video prägt. Das gleich zu Beginn des Videos einsetzende Summen, dessen Melodie sich dem Takt der verlangsamten Schritte der Protagonisten anpasst, wird nur durch das Schepfern der mit viel Genuß eingeschlagenen Fensterscheiben unterbrochen.

Die metallische Verstärkung des Einschlaggeräuschs bietet akustische Unterstützung, so daß der Akt der Zerstörung dramatisch erhöht und ausgedehnt wird. Nur beim zweiten Fensterschlag wird keine solche Geräuschverstärkung eingesetzt, was die Szene noch unwirklicher wirken läßt.

Im Gegensatz zum Videoclip Madonnas besteht Rists Videoinstallation nicht nur aus einem Videoband, sondern aus zwei Videoprojektionen, die auf verschiedene Weise in Galerie bzw. Museumsräumen installiert wurden und werden (Abb. 21).¹⁶ Zum Beispiel zeigte Rist sie in der Berliner Ausstellung *Remake of the Weekend* in einer für sie charakteristischen Übereckprojektion: Rechts von der beschriebenen Szene wurden Aufnahmen eines Blumenfeldes der als ‚Stemmeisen‘ eingesetzten Fackellilie so in die Ecke geworfen, daß der linke Rand die Projektion der Straßensequenz von *Ever is over all* leicht überlappte. Die Abbildung des Blumenfeldes wurde farblich übersteigert und wirkte dadurch ebenso künstlich und evokativ, als ob hier statt riesiger Blumen überdimensionale Lutscher auf dem Feld wüchsen. Zwischen die Aufnahmen der riesenhaft wirkenden Blumen waren die Großaufnahmen laufender Füße in roten Schuhen geschnitten; ein Effekt, der die beiden Projektionen auch thematisch miteinander verbindet; die Szenen kommentieren und ergänzen sich gegenseitig. Beide Projektionen erstrecken sich fast über die ganze Höhe und Breite der Wände des abgedunkelten Raums. Rist evoziert durch diese Präsentationsform eine Art ‚Kinogefühl‘, ohne jedoch die Besucher in eine feste Betrachter/innenposition zu zwingen, denn es steht ihnen frei, sich im Raum vor der Projektion zu bewegen. Die Übereckinstallation verhindert das konzentrierte Fokussieren auf eine der beiden Projektionen, die beiden Videoschleifen scheinen sich beim Betrachten im Raum zu durchmischen. Durch die Kombination von Musik, Videoschleife und aufgebrochenem ‚Kinoraum‘ können die Betrachter/innen in die Arbeit eintauchen.¹⁷

Ikonographie

Im Zusammenhang mit Rists Video interessieren mich nun die ikonographischen Muster, die für gewalttätige Frauen im Umlauf sind. Die älteste Tradition, die sich auch mit dem Thema Geschlechterkampf verknüpft, ist der Mythos der Mänaden, und vergleicht man die Aufmachung der Ristschen Protagonistin, ihr Kleid, den Stab, ihre ausgefallene Gestik und ihr verzücktes Lächeln, dann liegt ein formaler Vergleich mit dem antiken Vorbild nahe.

Die Mänaden sind ein Produkt der griechischen Mythologie und werden, wie von Ines Lindner treffend beschrieben, als bildliche Formel für weiblichen Widerstand und Grenzüberschreitung mit leichten Abwandlungen bis heute eingesetzt. Kurz zusammengefasst lassen sich die Mänaden als „Frauen im Gefolge Dionysos, die auf den Bergen in einem Zustand der Ekstase mit Gesang, Tanz und Musik seine Riten begingen und den Thyrsosstab trugen“¹⁸ beschrei-

ben. Die Mänaden beschränkten sich nicht auf Tanz und Exzess, sie waren ebenso mordlustig: Orpheus, ihr prominentestes Opfer, wurde, weil er sich dem Kult des Apollon zuwandte und in der Askese den „Kult des Dionysos und die Frauen vergessen hatte“¹⁹ aus Rache von ihnen in Stücke gerissen.²⁰ Nun wäre es durchaus möglich, bei einer Interpretation zu verharren wie Michael Diers sie vorschlägt, der in Rists Videoinstallation nostalgisch die Kontinuität des antiken Mythos beschwört. Rist erfände

[...] die Gestalt der Ninfa-Mänade für ihre Zwecke neu. Sie zitiert die Antike respektive die Renaissance-Figur und ‚enteignet‘ sie, eignet sie sich an, indem sie sie aus dem vorgeprägten Kontext löst und in eine zeitgenössische Gestalt und einen ebenso zeitgemäßen Alltags-Zusammenhang transportiert. Den Grad an Fremdheit, Beschwingtheit und Ausgelassenheit, kurz, das anarchische Element leiht sie sich aus der Antike. [...] Rist verführe damit als Künstlerin analog zu dem Wissenschaftler Warburg, dem es nicht zuletzt darum zu tun war, aufzuzeigen, daß die Antike ‚lebt‘ und jederzeit in die Gegenwart münden kann.²¹

Anstatt sich weiter der Suche nach ikonographischen Formeln zu widmen, die das andauernde Wirken der Antike beweisen sollen, finde ich es an dieser Stelle brisanter, zu fragen, welche Bedeutung die Weiterführung eines solchen Topos für die Darstellung widerspenstiger Frauen hat. Welche Funktion hat eine derartige Darstellung gewalttätiger Frauen für das Geschlechterverhältnis und die darin herrschende Machtverteilung? Ines Lindner stellt in dieser Hinsicht fest, daß „[sich] an den Stationen ihres [der Mänaden, Ä.S.] kultischen Exzesses die Tradierung von Ausdrucksformen weiblicher Unterwerfungsmacht [orientiert].“ Das heißt, daß über die Jahrhunderte hinweg die Darstellung des mänadischen Treibens als Folie für ‚weiblichen‘ Exzess und ‚weibliche‘ Unterwerfungsmacht fungierte. Das antike Vorbild der Mänaden prägte laut Lindner die Darstellung aufbegehrender, gewalttätiger Frauen als

[...] göttliche Begeisterte, die den Vertreter profaner Staatsraison zerreißt, als Leidenschaftliche, die den Mäigen niederwirft, als Sündige, die den christlichen Asketen köpfen läßt; als Empörte, die gegen die Repräsentation der Macht rebelliert, schließlich als Barbarin, die ihren Feind verspeist.²²

Die Funktion dieser Darstellungen ist nach Lindner nicht bloß als ein Befreiungsmotiv für die Frau zu werten, sondern in ihren Worten als Symbol für „den Wechsel von einer Ordnung in die andere“ und als Markierung eines „Grenzübertritts“ zu verstehen. All die unterschiedlichen bildlichen Aneignungen der rasenden Mänaden stellen so keine wirkliche Bedrohung der patriarchalen Ordnung dar, sondern sie verarbeiten (und verharmlosen) die potentielle Bedrohung, die von aufbegehrenden Frauen für eine patriarchale Gesellschaft ausgehen könnte:

Die männlichen Repräsentanten unterschiedlicher Ordnung werden von weiblich repräsentierten Einspruchsmächten angegriffen. Die Frauen agieren für das, was aus der Ordnung ausgegrenzt ist. Das heißt aber durchaus nicht, daß sie mit ihm identisch sind. [...]

Es ist die Einstellung zur eigenen Ordnung und dem von ihr Ausgegrenzten, was in den Darstellungen das Verhältnis zu ihnen als Übertretungsfigur bestimmt.²³

Auch die moderne Mänade, die uns im Video Rists begegnet, ist unter diesen Vorzeichen zu betrachten. Das Bild der Mänaden ist demnach nicht als eine einfache Abbildung weiblichen Exzesses, weiblicher Gewalt und Unterwerfungsmacht zu lesen, sondern muß auch als ein Bild der Transgression, ein Moment, in dem unterschiedliche Wertesysteme aufeinander prallen, verstanden werden. Die Geschichte der Mänadenikonographie bietet also eine Möglichkeit, sich über Normen und Regeln der patriarchalen Gesellschaft und die darin verankerte Rolle und Eigenschaften der Frau zu verständigen. Zudem wird hier durchgespielt, was in der Realität die Kräfteverhältnisse und die damit verbundene Ordnung in Frage stellen könnte. Lindner sieht darin, in Anlehnung an Norbert Elias' Theorie des Zivilisationsprozesses, eine fundamentale Bedrohung des „phallischen Subjekts“, die natürlich nur in einem solchen Mythos stattfinden darf, soll das männliche Selbstverständnis und Identitätskonzept nicht nachhaltig irritiert werden:

Die Lockung, die von der als Einspruchsmacht weiblich codierten Übertragungsfigur ausgeht, besteht darin, dem Zwang der Ordnung zu entgehen. Genau darin aber besteht die Bedrohung, daß bei der Aufgabe des Zwangs [mit der Entgrenzung] keine der dem Ich durch den Zivilisationsprozeß eingezeichnete Instanz imstande wäre, die Grenze zur Auflösung und Vernichtung – was dem bedrohten phallischen Subjekt eins ist – zu kontrollieren.²⁴

So sind die lang tradierten Bilder der Mänaden nicht als einfache ‚Befreiungsschläge‘ gegen das Patriarchat zu lesen. Stattdessen transportieren sie die Faszination an der Entgrenzung und des Exzesses, um gleichzeitig im restaurativen Sinne die konstitutiven Funktionen patriarchaler Ordnung zu betonen.

Traum oder Wirklichkeit?

Wie verbindet sich nun die Ambivalenz des Mänadenbilds mit der Inszenierung der zeitgenössischen Elementen in Rists *Ever is over all*? Rists Anspielung auf das antike Bild der Mänaden ist durch den Thyrsosstab, das Kleid und die verzückte, ekstatische Pose nicht von der Hand zu weisen. Durch den Einsatz der beschriebenen Techniken (Loop, Slowmotion, künstliche Farben, Musik etc.) vermittelt die Installation einen traumartigen, realitätsfernen Eindruck.²⁵ Andererseits spielt die Szene auf der Straße, und durch das Zerschlagen der Autoscheiben werden Assoziationen mit Straßenschlachten und amoklaufenden Jugendlichen geweckt. Zerstörte Autos sind in der modernen Gesellschaft mittlerweile die eindringlichsten Symbole für den öffentlichen Ausdruck des Zorns und das brennende Auto ein im Fernsehen oft gezeigter Überrest von Straßenschlachten. So ist die Destruktion dieses privilegierten Statussymbols auch als

ein Angriff auf die als männlich konnotierte Sphäre der Technik und Mobilität zu werten.²⁶ Indem Rists randalierende Protagonistin das Auto als viriles Symbol der männlichen Vorherrschaft über den öffentlichen Raum anscheinend lustvoll attackiert, übernimmt sie mit Genehmigung der Staatsgewalt die Herrschaft über die Straße, ein Ort, von dem Frauen traditionell weitgehend ausgeschlossen waren. Sabeth Buchmann hält jedoch die Anspielung auf Straßenschlachten für weniger gelungen. *Ever is over all* enthält ihrer Meinung nach Anspielungen auf

[...] Märchenbilder aus der Geschichte des Technicolor-TV wie Wizard of Oz ebenso [...] wie das mit Pippi-Langstrumpf Referenzen arbeitenden Bild aufbegehrenden Frauen, das sich in den frühen 80er Jahren auf Plakaten autonomer Frauengruppen fand. Die Assoziationen mit Street Riot scheint durch die Aufmachung der Protagonistin jedoch extrem zeichnerhaft.²⁷

Rist zeigt uns also laut Buchmann kein „Riot Grrrl“ der 1990er Jahre. Es sind die Verweise auf das antike Vorbild, die sie irritieren, denn, um die Anspielungen weniger ‚zeichnerhaft‘ erscheinen zu lassen, wären andere Accessoires als Chiffonkleid oder Blumenstab und eindeutiger Zeichen von Wut und Empörung vonnöten gewesen. Die erwähnte Ambivalenz, die anderen Mänadendarstellungen zu eigen ist, kommt hier ebenfalls zum Tragen. Es geht um eine sichtbar irreal, d.h. imaginierte, lustvolle Grenzüberschreitung, die den Status Quo gesellschaftlicher, patriarchaler Ordnung zwar in Frage stellt, aber scheinbar ohne Konsequenzen für diese Ordnung bleibt. Im Vergleich mit anderen Videoarbeiten von Frauen mit dem Motiv der widerspenstigen Frau fällt Yvonne Volkarts Kritik an Rists Frauendarstellung in *Ever is over all* aus diesem Grund auch dementsprechend hart aus: Komplexe Machtstrukturen würden ignoriert, die Motivation der Protagonistin bliebe im Unklaren und so sei die Botschaft eine utopische, die eine effektive Kritik der gesellschaftlichen Rolle der Frau nicht beinhalte. Im Gegensatz zu Arbeiten wie denen von Jennifer Reeder, in denen eine Versöhnung mit dem herrschenden System ausgeschlossen sei, stimme Rists Installation versöhnlich:

[...] die Szene bleibt nett und harmlos. Dieser Eindruck rührt nicht nur von der scheinbaren Leichtigkeit ihres Tuns und dem Fehlen einer wirklichen Waffe, sondern auch von der augenscheinlichen Sisterhood zwischen Randaliererin und Ordnungshüterin. Diese Welt ist auf dem besten Weg, ein Paradies zu werden, heißt das. Weg mit den stinkenden Blechkisten, hin zur Frauen-Flower power, denn Charme regiert die Welt. Motivation der Protagonistin, wenn überhaupt eine erkenntlich wird, ist am ehesten die, Spaß zu haben und die Welt zu verschönern, vielleicht sogar zu verbessern. [...] Die Widerspenstigkeit hier ist keine dystopische sondern eine utopische, die sich gewissermaßen aus der Fülle und der Schönheit des Lebens speist. [...] Sie [Rist, Ä.S.] erfüllt den (ernstzunehmenden und sehr berechtigten) zeitgenössischen Wunsch nach Frauenpower perfekt, inszeniert dies aber auch mit ziemlich konventionellen Übertragungen, die komplexe Machtstrukturen unberührt lassen.²⁸

Auch wenn ich Volkarts Kritik darin folgen kann, daß in *Ever is over all* der Widerstand zeichenhaft und dadurch dem ‚Gegner‘ gegenüber unartikuliert und uneffektiv bleibt, schlage ich vor, *Ever is over all* als Wunschtraum ernst zu nehmen. Durch die Inszenierung als Traum können hier Veränderungswünsche und Gefühle formuliert werden, ohne den beschwerlichen Weg zum Ziel und möglichen Widerstand gegen diese Wünsche in Betracht ziehen zu müssen. Wie Volkart feststellt, liegt die Kraft und Attraktivität der Ristschen Videoinstallation in ihrer Unbeschwertheit und der Umgehung von Konflikten. Auf geschickte Weise geben Rists Bilder durch ihre Traumhaftigkeit Gefühlen von Ohnmacht und Wut eine attraktive Wendung ins Positive. Deshalb kann es in *Ever is over all* gar nicht um die ‚Echtzeit‘ des Widerstandes gehen. Rists Arbeit gibt uns kein Rezept mit auf den Weg, wie wir uns über das ausgespannte Drahtseil von Traum und Wirklichkeit, Ernst und Vergnügen, Befreiung und Gefangen-sein, Lust und Zerstörung bewegen sollen.

Eine ‚Anleitung‘ wird man bei Rist vergebens suchen. Und: der Wunsch nach Versöhnung und Verschwisterung sollte nicht verspottet, sondern ernstgenommen werden. Wie Volkart richtig analysiert, ist dies eine Welt, die von Antagonismen befreit ist, in der die ‚weibliche‘ Lust an der Zerstörung zur lächelnden Freizeitbeschäftigung wird. Hier kann Befreiung zur Selbstverständlichkeit werden, denn *Ever is over all* zeigt einen Zustand, in dem Beschränkungen, Selbstzweifel, Kampf und Verteidigung gar nicht zur Debatte stehen. Genuß und Lust sind oberstes Ziel: *no strings attached*, keine Konsequenzen, kein böses Nachspiel. Eine solche Traumwelt übt eine starke Anziehungskraft aus. *Ever is over all* ist eine Reflexion über einen Wunschtraum, in der das Bild der Mänaden in seiner Funktion als Projektionsfläche wieder aufersteht. Die ambivalente, restaurative Komponente dieses Mythos etabliert sich erneut in der offensichtlichen Ausnahmesituation, die z.B. für Volkart keine Rückbindung an die ‚Wirklichkeit‘ mehr zuläßt. Dennoch ist der Wunsch(traum), in einer Welt ohne Beschränkungen und Scheitern zu leben, legitim und bereitet den Boden für eine Auseinandersetzung über die Normen einer Kultur, in der Frauen bis heute als ‚naturgemäß friedfertig‘ gelten. Es kann dabei nicht um eine direkte meßbare Effektivität dieser Bilder für das ‚Empowerment‘ von Frauen gehen, sondern es handelt sich um einen dezidiert ambivalenten Phantasieraum, der sich durch diese Darstellung eröffnet. Rists rasende Mänade verdeutlicht jedoch, daß auch dieser Phantasieraum von kulturell und historisch kodierten Mustern bestimmt ist. Durch ihren Rückgriff auf die Symbolik der Mänaden, gekoppelt mit der Inszenierung und der Technik der Endlosschleife, eröffnet Rist nicht nur einen scheinbar zeitlosen und problemlosen Moment des ‚weiblichen‘ Widerstandes, sondern verdeutlicht ebenso die kulturelle und historische Bedingtheit solcher Traumbilder. Auch ‚weibliche‘ Gewalt hat keinen natürlichen Ursprung, sondern stellt sich als eine kulturell kodierte Form dar, die durch das Geschlechterverhältnis bestimmt wird.²⁹

What it feels like for a girl (2001)

What it feels like for a girl ist Madonnas dritter Videoclip, der in den USA zensiert, d.h. aus dem Programm der Musiksender genommen wurde.³⁰ Dies geschah allerdings erst, nachdem er mit entsprechend großer Publicity einmal von MTV und VH-1 ausgestrahlt wurde.³¹ Zur Einstimmung zitiere ich Bill Werdes flotte Beschreibung des Clips, in der er seiner Verwunderung über die Zensur Ausdruck verleiht:

Hyping its broadcast for days is an odd way to ban an objectionable video. For those who didn't see MTV's much ballyhooed recent onetime airing of "What It Feels Like for a Girl", Madonna – the easily offended should stop here – drives aggressively in muscle cars. She purposefully smashes into a carload of leering men. She ridicules male authority figures, shooting two police officers with a – cover your eyes – water pistol. She steals from the rich (a man) and gives to the poor (a female waitress). And finally, she crashes her Camaro into a telephone pole, as if to say she's had enough of the patriarchal bull-shit.³²

Für den Videoclip wurde eine Remixversion des Songs verwendet. In Verbindung mit schnelleren Technorythmen reduziert sich das Lied auf die Einleitung und den Refrain *What it feels like to be a girl*. Der von Charlotte Gainsbourg gesprochenen Auszug aus dem Film *The Cement Garden* mit den Worten „Girls can wear jeans and cut their hair short. Wear shirts and boots. It's okay to be a boy. But for a boy to look like a girl is degrading. Because you think that being a girl is degrading. But it seems to me, you'd love to know what it's like. Wouldn't you?“ gibt den Tenor des Liedes vor. Madonna singt über die Konditionierung von Mädchen, die sie sich ‚süß‘ und ‚schwach‘ gebärden sollen, um den weiblichen Stereotypen möglichst früh zu entsprechen.³³

Von dem „good little girl“ ist im Videoclip nichts übrig geblieben. Es wurde nicht nur auf fast den gesamten Songtext verzichtet, sondern auch auf das nette Mädchen. Stattdessen sehen wir Madonna in Begleitung einer alten Frau auf einer nächtlichen Amokfahrt. Während Rists Ziel der Attacke Autos sind, werden die Vehikel in Madonnas Videoclip zur gefährlichen Waffe. In blauem Overall, schwarzen Pumps mit Pfennigabsatz und dem Schriftzug „L-A-D-Y“ als Ohrring verläßt sie ein Motelzimmer (Abb. 22), setzt sich in einen gelben Sportwagen amerikanischen Stils, entfernt die Wegfahrsicherung und schaltet die Zündung kurz. Sie fährt mit Schwung direkt in die Kamera, und das vordere Nummernschild schiebt sich ins Blickfeld: „PUSSY“ (Abb. 23). Sie setzt zurück, dreht und das hintere Nummernschild zeigt die Aufschrift „CAT“. Obwohl wir schon kurze Einstellungen einer alten Frau im Altersheim gesehen haben, ahnen wir noch nicht wohin die Reise geht. Doch Madonna hält vor einem Altersheim mit dem schönem, mehrdeutigen Namen „Ol Kuntz Guest Home“³⁴, holt die alte Dame ab, schnallt sie an und fährt los. Mittlerweile ist es Nacht und sie halten an einer Kreuzung. Neben ihnen parkt ein amerikanischer

Schlitten mit drei jungen Männern, die aufreizend in Richtung Madonna starren und gleichmäßig (einem Wackel-Elvis gleich) mit dem Kopf nicken. Madonna zwinkert cool mit einem Auge, fährt bei Rot an, dreht, nimmt Anlauf und fährt mit hoher Geschwindigkeit in das Nachbarauto (Abb. 24). Noch im Wegfahren schiebt sie die verrutschte Brille der alten Frau wieder auf ihre Nase (Abb. 25). Zweite Szene: Madonna parkt, steigt aus dem Wagen und läuft zielstrebig in Richtung eines Bankautomaten, an dem ein Mann gerade Geld zieht. Mit Hilfe einer elektrischen „stun gun“³⁵ streckt sie den Mann nieder und läuft mit einem Bündel Scheine wieder in Richtung Auto. An einem Drive-in-Diner angelangt, kauft sie sich und ihrer Begleitung das Übliche: Pommes Frites und einen Drink im typischen Plastikbecher; beim Zahlen stopft sie der Bedienung aus dem Auto heraus den Rest der Beute in die Taschen. Zwei Polizisten sind dadurch auf das Paar aufmerksam geworden (Abb. 26). Unter den Blicken der kauenden Gesetzeshüter zerbeult Madonna die Seiten ihres Fahrzeugs, setzt zurück und schaut den ungläubigen Polizisten emotionslos und provokativ in die Augen, bevor sie ihnen mit einer nicht gleich als Wasserpistole zu erkennende Waffe ins Gesicht spritzt (Abb. 27). Die Polizisten nehmen die Verfolgung auf, kommen aber nicht weit, denn Madonna fährt rückwärts in ihr Auto, so daß sich beide Airbags aufblasen. Nächste Station ist ein Hockeyfeld. Hier steuert sie direkt auf das Tor zu und fährt dabei rücksichtslos ein paar Spieler um, natürlich nicht ohne in aller Ruhe ihre Pommes Frites weiterzuessen. Zum Einwerfen der leeren Pommestüte vollführt sie eine Vollbremsung (Abb. 28), um dann mit quietschenden und rauchenden Reifen (Abb. 29) zum nächsten Drehort zu gelangen: einer Tankstelle. Hier steigen Madonna und ihre Begleiterin in einen ebenso großen, diesmal roten Sportwagen um, den sie seinem Besitzer während des VOLLtankens entwenden. Der Zapfhahn sprüht das Benzin in alle Richtungen, der Besitzer, ein Mann mit langen Haaren und Motorradfahrer-Outfit wird abgeschüttelt (Abb. 30), die Zapfsäule wird umgefahren und zu guter Letzt ein Feuerzeug angezündet, das Madonna – ohne die Miene zu verziehen – hinter sich aus dem Autofenster wirft: Die Explosion spiegelt sich in orange-rottem Licht auf dem schwarzen Armaturenbrett (Abb. 31).

Nach diesem Höhepunkt sehen wir Szenen, die auf den Anfang der Amoktour hinweisen könnten. Um sich für den bevorstehenden Kampf zu rüsten, legt sich Madonna eine kugelsichere Weste und die alte Dame einen Schienbeinschutz an. Die Szenen sind so schnell ineinandergeschritten, daß auf den ersten Blick nicht deutlich wird, ob es wirklich die ältere Frau war, die sich hier für den Kampf rüstet. Während des Ankleidens sind auf Madonnas Körper auch blaue Flecken zu entdecken, dementsprechend zeigt sie ein schmerzverzerrtes Gesicht beim Anziehen der Montur. Neben blauen Flecken sind drei Tattoos auf ihrer Haut aufgebracht: „Loved“ steht in altmodischen Lettern im Nacken, ein rauchender Colt ist auf dem Unterarm zu sehen, „no surrender“ ist unterhalb eines Kreuzes auf dem Oberarm zu erkennen. Ganz so als ob sie sich ihre Identität aussuchen könnte, geht sie schließlich ihre stattliche Sammlung

von Führerscheinen durch und entscheidet sich für den aus Wyoming. Mit einem letzten Blick auf die Ansammlung von Pillendosen und Whiskeyflasche auf dem Nachtsch, wirft sie einen Kuß in den Spiegel bzw. die Kamera und wirft mit einem Schwung die Zimmertür ihres Motels zu. Dem hält die metallene Zimmernummer nicht stand: 669 wird zur 666, dem Zeichen des Teufels. Dazwischen geschnitten sind Szenen, in denen die ‚Großmutter‘ Autojagden im Fernsehen verfolgt und aus Angst oder Erregung ihre Sessellehne umklammert. Das Ende des Clips besteht aus immer schneller aneinandergeschnittenen Szenen vom Anfang des kurzen Films, die mit Bildern vom Tacho und Motor gemischt sind und im Crash des roten Sportwagens gipfeln. In Zeitlupe schmiegt sich das Auto förmlich um den mittig im Bild stehenden Telephonmast. Die Autoteile werden aus seinem Inneren geschleudert und das Metall verbiegt sich enorm langsam, wie ein betäubter metallener Schmetterling. Rauch steigt auf. Ob die Protagonistinnen den Unfall überleben, bleibt offen.³⁶

Durch seine Schnitte, die so aneinander gereiht sind, daß die Ereignisse gerafft werden und damit die Geschwindigkeit steigern, wirkt das Video wie ein kurzer Action-Film. Es ist die meiste Zeit bei nächtlicher Straßenbeleuchtung gefilmt, so daß die Blechoberfläche der Autos im Schweinwerferlicht gelb und rot glänzt. Die Kameraperspektive befindet sich häufig auf Straßenebene bzw. auf der Höhe des Autokühlers, so daß das Auto sich provokativ in unser Blickfeld schiebt und manchmal erst im letzten Moment zum Stehen kommt. Abwechselnd damit nimmt die Kamera den Blick Madonnas aus dem Auto heraus auf und ermöglicht so die Identifikation mit der Protagonistin. Ähnlich wie bei Verfolgungsjagden sind die Szenen aus dem Autoinnenraum zwischen die Straßen bzw. Karambolagesequenzen geschnitten, was den Eindruck, mit im Auto zu sitzen, noch verstärkt. Madonnas Lenken und Schalten wird wie das Beherrschen einer Waffe inszeniert; man sieht sie mit schwarzen Lederhandschuhen das Lenkrad einhändig kurbeln, mit Kraft die Gänge wechseln und in ihren hochhackigen Pumps gekonnt Kupplung, Gaspedal und Bremse bedienen. Sie hat vollkommene Kontrolle über den Sportwagen und kann ihn entsprechend einsetzen, sie wirkt dadurch selbstständig, gefährlich und ‚cool‘ zugleich.

Komplizinnenschaft

Meine zwei Beispiele sind trotz ihres gemeinsamen Mediums aus formaler Sicht sehr unterschiedlich und stammen aus unterschiedlichen Kontexten: Madonnas Video aus dem Bereich der Pop-Kultur, Rists Installation aus dem Kunstbetrieb.³⁷ Madonnas Clip wurde zur Bewerbung eines Songs hergestellt, mit der Absicht, ihn im Fernsehen laufend auszustrahlen. Rists Arbeit ist eine raumfüllende Installation, die den Betrachter auf Grund ihrer Größe und ihres Ortes auf andere Weise anspricht als der Konsum eines Clips auf dem heimischen Sofa. *What it feels like for a girl* wird nicht in Form einer Endlosschleife³⁸ gezeigt

und bedient sich einer schnellen und komplexen Schnitttechnik, was eine Fülle von Informationen und Details zur Folge hat. Die Geschichte, die das Madonnaveideo erzählt, ist, im Gegensatz zu Rists Arbeit, kompliziert und in sich verwoben, Rist dagegen präsentiert eine ‚Geschichte‘, die auf ein Minimum reduziert ist und dadurch ihre eindringliche Wirkung erzielt. Auch die beiden Protagonistinnen sind in ihrem Auftreten recht unterschiedlich. Madonna mimt eine Frau, die mit krimineller Energie Amok läuft, ohne dabei auch nur die kleinste Gefühlsregung an den Tag zu legen. Rists moderne Mänade dagegen wirkt lustvoll und voller positivem Elan, der sich automatisch auf ihre Umgebung zu übertragen scheint.

Im Vergleich der beiden Arbeiten interessiert mich dennoch eine Gemeinsamkeit: Beide Frauen richten ihre Zerstörung entweder in Begleitung einer weiteren Frau oder mit Zustimmung weiblicher Staatsgewalt an. Die Komplizenschaft einer anderen, im Falle des Madonnaveideos älteren, bei Rist mächtigeren Frau, ist somit integraler Bestandteil des aggressiven Handelns. Madonnas Videoclip wäre nur halb so provokant, säße da nicht neben ihr die alte Dame, die sie aus dem tristen Alltag des Pflegeheims entführt hat. Ebenso bei Rist: Käme nicht die Polizistin freundlich grüßend um die Ecke, besäße *Ever is over All* nur halb so viel Spannung. In beiden Videos wird also auf die Kooperation oder Zustimmung von anderen Frauen Wert gelegt, die sich aber differenziert darstellt. In Madonnas Video wird die Betonung auf die Verbindung zwischen den Generationen gelegt, und die machtlose alte Frau in die Spritztour der sich selbst ermächtigenden Jüngeren integriert. Die Tatkraft und Eigenständigkeit der Protagonistin wird dadurch weiter gestärkt und erlangt etwas Heldinnenhaftes. Im Gegensatz zur Diskussion um das Phänomen der Girlie-Kultur, die zum Anlaß genommen wurde, eine jüngere Generation von Frauen zu zeichnen, die sich nicht mit älteren (feministischen) Frauen identifizierten, werden die Generation in *What it feels like for a girl* nicht gegeneinander ausgespielt.³⁹ Im Gegenteil: Durch das Einbeziehen der Greisin solidarisiert sich die jüngere Frau mit der älteren Generation. Rists Video wirkt hingegen nicht durch eine generationsübergreifende Geste, sondern durch die Verschwisterung mit der Staatsmacht. Während die Autorität des Staates bei Madonna durch die Polizisten noch klar als männlich definiert ist, präsentiert uns Rist eine Frau, die ihren Status als Gesetzeshüterin nur dazu nutzt, die Randaliererin zu ermutigen. Die Staatsmacht ist nicht, wie in Madonnas Beispiel, die Zielscheibe der Gewalttätigkeiten, sondern es scheint sich um einen gesellschaftlichen Zustand zu handeln, in dem sich sogar die Staatsgewalt auf Seiten der Frauen geschlagen hat. So findet in den Videos zwar ein Machttransfer mit unterschiedlichen Richtungen statt, entscheidend ist jedoch, daß die transgressiven Akte beide durch die Anwesenheit oder die Zustimmung der anderen Frau sanktioniert werden und ein Kontinuum angezeigt wird, das sich im Falle von *What it feels like for a girl* über die Schranken der Generationen hinwegsetzt.

Motivation und Vorbild

Über die Motivation der Amokfahrt werden in *What it feels like for a girl* keine eindeutigen Aussagen gemacht. Madonnas PR-Verantwortliche, Liz Rosenberg, gibt als Grund für die nächtliche Tour zwar eine wahrscheinliche Mißhandlung an,⁴⁰ allerdings könnten die blauen Flecken am Körper auch als Kampfspuren interpretiert werden, die nicht aus einer Mißhandlung, sondern aus einem Gefecht davongetragen wurden. Die Darstellung eines Racheaktes würde den am Anfang beschriebenen Mustern entsprechen, nach denen Frauen im Film in der Regel nur auf eine Provokation oder Verletzung hin gewalttätig werden und ihre Gewalt so Rechtfertigung erfährt. Trotzdem bleiben diese Andeutungen schemenhaft genug, um Madonnas Motivation nicht unbedingt in einer ‚persönlichen, körperlichen‘ Verletzung zu verorten.⁴¹ Genauso gut könnte sie aus Vergnügen randalieren, einfach so, ‚um den Jungs mal richtig einzuheizen‘. Von dieser Ambivalenz lebt der Videoclip, denn Madonnas ‚Coolness‘ kommt mehr der eines berechnenden Killers gleich als dem Bild der durchgedrehten, emotional dargestellten Frau, die sich für die ihr zugefügte Mißhandlung rächt. Obwohl Referenzen zu Filmen wie *Thelma und Louise* vorhanden sind (gemeinsames Autofahren zweier Frauen, Explosion), liegt der Schwerpunkt in *What it feels like for a girl* auf dem Spaß am Gefecht und an der Fähigkeit, sich dabei keine Blöße zu geben. Zur ‚coolness‘ tragen auch kleine Details bei. Sich in ein Hockeyspiel einzumischen, das Tor umzufahren, die Spieler über den Kühler zu heben und dabei gleichzeitig ihre Pommes weiter zu essen, ruft Szenen aus Tarantinos Film *Pulp Fiction* in Erinnerung, in denen John Travolta und Samuel L. Jackson als Berufskiller im Auto Details über die nationalen Unterschiede von Doppel Whoppern austauschen. Dem Motto ‚Don’t Litter‘ gemäß die Pommestüte reifenquitschend in den öffentlichen Mülleimer zu werfen, produziert dabei einen ironischen Unterton, der nicht frei ist von einer Drohung: Mit einer Geste, die so viel bedeutet wie ‚wartet nur ab, bis ich euch alle so zerquetsche wie diese Tüte‘, entledigt sich unsere Heldin ihres Abfalls. Madonnas Ordnungswille im Kleinen wird effektiv mit ihren groben Verletzungen der öffentlichen Ordnung kontrastiert. Offensichtlich hat sie es nicht nötig, ihre Umwelt zu verschmutzen, vielmehr scheint sie in ihrer Umgebung gründlich ‚aufzuräumen‘.

‚Weibliche‘ Gewalt erscheint hier als Abgebrühtheit, Berechnung und Cleverness, die durch Madonnas ‚Coolness‘ noch attraktiver wird. Ihre Tattoos „no surrender“ und der rauchende Colt weisen einerseits auf ihre Existenz als Kämpferin hin, andererseits sind sie auch ein Zeichen des Widerstands und der Gegenwehr. Die Liebe sitzt Madonna wortwörtlich im Nacken: „Loved“ erscheint hier vieldeutig, denn es impliziert das Geliebt-werden sowie eine schon vergangene Liebesbeziehung. Die Tattoos sind wichtiges Element in ihrem Auftreten als ‚low-class-chick‘, das ausgebufft die Regeln der Straße beherrscht. Durch den Ohrring mit dem Schriftzug ‚L-A-D-Y‘ wird ihr Status zu Beginn

konterkariert, die Manieren einer Dame wird sie weit hinter sich lassen. Weiteres Zeichen ihrer Klassenzugehörigkeit ist der blaue Overall, die hochhackigen Lackschuhe, das schäbige Motelzimmer und die Wahl der Autos, die in ihrer Farbe, Form und Ausführung den Geschmack weißer Männer bzw. Frauen aus ‚unteren‘ Schichten anzeigen.⁴² Nichtsdestotrotz bricht Madonnas Starstatus die eigene Inszenierung als ‚Frau aus dem Volke‘. Madonnas Jagd auf den ‚einfachen‘ Mann auf der Straße hat zwar den Anspruch, für eine breite Schicht von Frauen zu stehen, doch gerade ihre Rolle als Superstar der Popmusik macht es einfacher, das Bild einer sicheren und provokativen Frau erfolgreich zu transportieren und dadurch als Projektionsfläche für Emanzipation zu dienen.

„Die Gewalt im Kopf“⁴³

Zur Verteidigung seiner gewalttätigen Elemente betonte Madonna, daß es sich in *What if feels like for a girl* um eine Phantasie handele:

[The video] shows my character acting out a fantasy and doing things girls are not allowed to do. This is an angry song and I wanted a matching visual with an edgy dance mix.⁴⁴

Trotz der wirklichkeitsnahen Inszenierung scheint es auch in diesem Fall wichtig, die Gewalt durch die Betonung der Fiktionalität zu legitimieren. Wie es Madonna treffend formuliert: Auf einer fiktionalen Ebene können Frauen/Mädchen unbeschadet und ungefährlich für ihre Umwelt das tun, was ihnen sonst nicht erlaubt ist: den Spieß umdrehen und sich der Mittel bemächtigen, die normalerweise gegen sie eingesetzt werden. Im Gegensatz zu *Ever is over all*, setzt *What it feels like for a girl* jedoch auf eine andere Form der Inszenierung, denn hier mischt sich die Aura der Authentizität mit der Coolness des Stars. Die alltagsnahe Darstellung wird durch die Verortung des Settings in der amerikanischen ‚Innercity‘, die Inszenierung der Protagonistin als Frau aus dem Volke und die Anspielung auf die erwähnten Hollywoodfilme⁴⁵ sowie eine Ästhetik, die durch die schnelle Schnittechnik an Action-Filme erinnert und dem Medium des kurzen Videoclips angepaßt wird, erreicht. Trotz der Verankerung der Handlung in der Gegenwart entwirft aber auch Madonna keine Blaupause für den Kampf gegen das Patriarchat mit seinen eigenen Mitteln. Sie tritt vielmehr in ihrer Funktion als Star, d.h. als „pop-cultural player shaped by fights over race, class, and family values in a vital game of sexual politics“ auf und ist so in erster Linie Projektionsfläche für die widersprüchlichen Bedürfnisse, sich mit den Darstellungen ‚harter‘ Frauen zu identifizieren, die die ‚offene Rechnung‘ im Geschlechterkampf begleichen. Auch hier kann diese ‚Rechnung‘ nicht aufgehen, denn der Abbau von Gewalt, die in festen Gesellschaftsstrukturen verankert ist, ist nachhaltig nicht durch eine einfache Umkehrung zu erreichen.

Damit komme ich auf die anfängliche Fragestellung zurück: In welchem Zusammenhang stehen die Darstellungen gewalttätiger Frauen und die Möglichkeit, damit die stereotypen Weiblichkeitsbilder des passiven Opfers zu untergraben? Ich denke, daß es in beiden Beispielen durchaus gelungen ist, die Vorstellung zu subvertieren, Frauen seien grundsätzlich und natürlicherweise passiv und duldsam. Dabei setzen beide Beispiele jedoch auf unterschiedliche Mechanismen. Durch Madonnas selbstverständliche Aneignung männlicher ‚Coolness‘ verkörpert sie das Bedürfnis, Herrin über sich selbst (und andere zu sein). Der (zu) einfache Umkehrschluß, daß sich Gewalt mit Gewalt bekämpfen lasse, steht hier nicht zur Debatte. Rist operiert dagegen mit mythologischen Vorbildern, die als ambivalentes Vorbild für ‚weibliche‘ Gewalt fungiert haben und von ihr zur Inszenierung einer attraktiven Traumwelt eingesetzt werden, in der gesellschaftliche Regeln außer Kraft gesetzt scheinen. Beide Arbeiten geben dem Wunsch Ausdruck, sich zur Wehr zu setzen: Rist inszeniert die Lust an der Zerstörung, Madonna hingegen setzt auf Souveränität. Die Solidarität von Frauen innerhalb beider Erzählungen legitimiert die Darstellungen ‚weiblicher‘ Gewaltanwendung. Das Potential des Mediums Video wird hier zwar auf gegensätzliche Weise genutzt, um einerseits eine Phantasiewelt, andererseits eine ‚harte‘ Realität zu inszenieren, beide Arbeiten fungieren jedoch in erster Linie als Projektionsfläche für Befreiung und Selbstbestimmung.

Anmerkungen

- 1 Annette Weber: Die elegante Version des Erlegens, in: *Girls gangs guns. Zwischen Exploitation Kino und Underground*, hrsg. v. Carla Despineux/Verena Mund, Schüren 2000, S. 77–87, S. 79.
- 2 Elfi Bettinger/Angelika Ebrecht: Einleitungssessay, in: *Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts*, hrsg. v. dies., Stuttgart u.a. 2000 [= *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* 5], S. 9–27, S. 12.
- 3 Annette Weber: Die elegante Version des Erlegens, S. 77–78. Vergleiche auch den Aufsatz zu weiblichen Polizistinnen im Hollywoodfilm: Carol M. Dole: *The gun and the badge*, in: *Reel Konckouts: violent women in the movies*, hrsg. v. Martha McCaughey/Neal King, Austin 2001, S. 78–105. Dole beschreibt hier, wie die meisten Polizistinnen in den von ihr analysierten Filmen teilweise mehrmals ihre Motivation für den Dienst bei der Polizei begründen müssen.
- 4 Das heißt nicht, daß es nicht schon vorher ‚mordende‘ Frauen im Film gegeben hätte. Wie Carol Clover in ihrem Buch *Men, women and chainsaws. Gender in the Modern Horrorfilm*, Princeton 1992, feststellt, sind in bestimmten Subgenres schon in den 1970er und 1980er Darstellungen von Frauen vorhanden, die mit der genreeigenen Brutalität ‚männermordend‘ auftreten. Allerdings tun sie das fast ausschließlich für ein männliches Publikum. Auch das „Blaxploitation-Kino“ hat schon früh gewalttätige Frauen, z.B. verkörpert von Pam Grier, gezeit. Vgl. dazu Weber: *Die elegante Version des Erlegens*.

- 5 Neueste Publikation zu diesem Thema ist Martha McCaughey/Neal King (Hrsg.): *Reel Knockouts: violent women in the movies*, Austin 2001, siehe hier besonders die Einleitung der Herausgeber. Mit einer psychoanalytischen Herangehensweise auch Elke Rövekamp: „...guilty of the strongest transgression“. Urszenenphantasien im Horrorfilm am Beispiel von *Alien*, in: *Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts*, S. 75–93, oder, im gleichen Band, eine Rezeptionsstudie von Elfriede Löchel und Elke Rövekamp: *Animalisch versus artifiziell. Deutung und Destruktion in einer Diskussion über den Film Nikita*, S. 50–74, sowie der bereits erwähnte Sammelband von Carla Despineux und Vera Mund.
- 6 Martha McCaughey/Neal King: *What is a Mean Woman like You Doing in a Movie like this?*, in: *Reel Knockouts: violent women in the movies*, hrsg. v. dies., Austin 2001, I–XXIV, hier II.
- 7 Ebd., XX, meine Hervorhebung.
- 8 Bettinger/Ebrecht: *Einleitungssessay*, S. 11.
- 9 James Rondeau: *Ever is over all*, in: *Matrix 136, Begleitbroschüre zum Screening von Ever is over all im Wardsworth Atheneum, Hartford Connecticut*, 5.3.98–9.6.98, o.S.
- 10 In der Literatur zum Thema wird diese Blume mit unterschiedlichen Namen belegt. Nina Banneyer spricht von einer „Fackellilie“ (Angriffe auf patriarchale Strukturen? Tracey Emin und Pipilotti Rist, Magisterarbeit Uni Bochum, 2000, unveröffentlichtes Manuskript, S. 34). Sabeth Buchmann verzichtet auf eine botanische Bestimmung und spricht von einer „phallusartigen Riesenblume“, die sie später als „trojanische Geschosse“ bezeichnet (Sabeth Buchmann: *Produktivitätssysteme – zu den Arbeiten von Pipilotti Rist*, in: *Texte zur Kunst*, Dezember 1998, S. 46–57, S. 56). James Rondeau spricht von einem „red hot poker“ mit dem botanischen Namen: *Kniphofiam*; laut Lexikon eine Pflanze, die aus Afrika stammt (Rondeau: *Ever is over all*, Fußnote 1). Der Name „red-hot-poker“ nimmt, wie es auch schon Buchmann formuliert, die phallische Anspielung auf. Klar ist, daß dieser Pflanzenstab die Protagonistin mit phallischer Kraft ausstattet und ihr das Zuschlagen ermöglicht. Nina Banneyer versucht die Verwandlung der Blume in einen Schlagstock aufzuwerten, wenn sie gegen Buchmann argumentiert, daß Rists „trojanische Geschosse“, die „Repräsentation der angewandten Frauenkultur“ seien, „sich offensichtlich jederzeit in eine Waffe verwandeln [lassen]“ (Buchmann: *Produktivitätssysteme*, S. 56). Hinter Buchmanns Bemerkung steckt ihre Skepsis einfach gedachten Modellen von ‚weiblichem‘ Widerstand gegenüber. Banneyer weist aber zu Recht auf die ‚destabilisierende‘ Funktion dieses Schlagstocks hin, denn „[d]er verwendete Gegenstand zitiert nur die Optik der Blume, die symbolhaft das ‚Weibliche‘ chiffriert, er dient aber als ein Schlagstock, der in Form einer Blume nicht als solcher erkennbar ist.“ (Banneyer: *Angriffe auf patriarchale Strukturen*, S. 36). Die versteckte Schlagkraft des Stabs ist hier meiner Meinung nach entscheidend und für den Aufbau des Videos unerlässlich. Ohne die Tarnung verlöre das Video seine überraschende Wirkung. Die Ambivalenz, die sich, wie richtig von Buchmann entdeckt, mit diesem „trojanischen Geschöß“ verbindet, ist integrativer Bestandteil des Videos, es wird hier jedoch nicht eine Anleitung zum Aufbegehren abgeliefert wie Buchmann später indirekt einfordert („Die Assoziationen mit Street Riot scheint durch die Aufmachung der Protagonistin jedoch extrem zeichenhaft.“ Buchmann: *Produktivitätssysteme*, S. 56), sondern es geht um einen imaginären Zustand, der die Lust an der Grenzüberschreitung durchspielt, ihn aber nicht an ‚wirklichen‘ Bedingungen testet. Für die Bedeutung der Pflanze im Mythos der Mänaden siehe Michael Diers: *Die Erinnerung der Antike bei Aby Warburg oder Die Gegenwart der Bilder*, in: *Urgeschichte der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Bernd Seidensticker/Martin Vöhler, Stuttgart 2001, S. 40–65, hier S. 61–62.

- 11 Das Scheibenzertrümmern scheint in der deutschen Fernsehkultur auch für Frauen vereinzelt hoffähig zu werden. In der Folge der Fernsehserie der ‚Lindenstraße‘ am 22.10.2000 schlug z.B. die Figur der Mutter Beimer die Autoscheiben ihres Mannes aus Wut ein.
- 12 Buchmann: Produktivitätssysteme, S. 56.
- 13 Ebd.
- 14 Das Märchen von Andersen erzählt die Geschichte eines aufmüpfigen Mädchens, das sich rote Schuhe wünscht und darüber seine (christlichen) Pflichten als Frau vergißt. Die Schuhe stehen hier als Symbol für Spaß und Befreiung. Als Bestrafung tanzen die Schuhe mit ihr davon, so daß sie gezwungen ist, sich die Füße abzuhacken, um sie wieder los zu werden. Geläutert und mit Holzfüßen kehrt sie in den Schoß der Kirche wieder zurück. Die roten Schuhe sind bei Andersen ein Symbol für ‚weibliche‘ Wünsche oder ‚weibliche‘ Eitelkeit und Verführungen, die nicht mit den gesellschaftlichen Anforderungen konform gehen. Rist greift diese ambivalente Symbolik auf, wobei hier natürlich keine Holzfüße als Bestrafung zu befürchten sind, ganz im Gegenteil.
- 15 Vgl. dazu Buchmann: Produktivitätssysteme, S. 56.
- 16 In der Pariser Ausstellung *Himalaya* waren beide Teile nicht in die Ecke eines Raumes, sondern nebeneinander auf eine Glasfläche projiziert, so daß man das Video von zwei Seiten, d.h. auch spiegelverkehrt und von außen betrachten konnte. Der Raum wurde als ‚Garage‘ bezeichnet, was Teil des Konzepts der Ausstellung war: Die gesamten Ausstellungsräume wurden von Rist in die ‚Wohnung‘ bzw. das ‚Haus‘ einer fiktiven Persönlichkeit namens Himalaya Goldstein verwandelt (Schlafzimmer, Wohnzimmer, Küche, etc.). Die von zwei Seiten ansichtige Projektion der ‚Garage‘ nimmt die klassischen Assoziationen von Innen und Außen auf, hat doch die Garage meistens eine zwischen dieser Trennung vermittelnde Funktion und bietet, neben dem Haupteingang, einen zweiten ‚inoffiziellen‘ Hauseingang. Natürlich beherbergt die Garage auch Autos, die in *Ever is over all* zu Bruch gehen. In der Madrider Ausstellung *Apricots along the Street* (2001) griff Rist wieder auf die Berliner Version der Projektion zurück.
- 17 Zum Prinzip der Immersion siehe Ursula Frohne: „That’s the only now I get“: Immersion und Partizipation in Videoinstallationen, in: Kunst/Kino, hrsg. v. Gregor Stemmerich, Köln 2001, S. 217–238. Frohne definiert zwei unterschiedliche Formen der Installation. Einerseits gäbe es Videoinstallationen, die auf einer Immersion der Betrachter/innen aufgebaut seien – so auch ihrer Meinung nach bei Rist – andererseits Installationen, denen ein Distanzierungsprinzip zugrunde läge, bei denen die Betrachter auf ihre eigene Rolle als Betrachter zurückgeworfen würden. Frohnes uneingeschränkte Zuordnung von Rists Installationen zur ersten Kategorie stimme ich in dieser pauschalen Form nicht zu, da Rist durchaus Installationen schafft, in der die Betrachter auf ihre Position als Betrachtende aufmerksam gemacht werden, ohne jedoch auf didaktische Mittel zurückzugreifen.
- 18 Vgl. dtv Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, hrsg. v. Michael Grant/John Hazel, München 1980, S. 270.
- 19 Ines Lindner: Die rasenden Mänaden. Zur Mythologie weiblicher Unterwerfungsmacht, in: Frauen Bilder Männer Mythen, hrsg. v. Ilsebill Barta u.a., Berlin 1987, S. 282–303, S. 290.
- 20 Ebd., 295f.
- 21 Diers: Die Erinnerung der Antike, S. 62–63. Diers verbindet Rists unaufhörlich Laufende auch mit einer kunsthistorischen Tradition von laufenden Frauen, die sich ebenfalls auf die Darstellung des Mänadenmythos stütze; er interpretiert sie so als Störfigur im Bild. Gekoppelt mit dem Slowmotion-Effekt thematisiere die laufende Frau außerdem den Topos der Bewegung im Film an sich.
- 22 Lindner: Die rasenden Mänaden, S. 301.

- 23 Ebd.
- 24 Ebd.
- 25 An dieser Stelle ist es sinnvoll darauf hinzuweisen, daß es mir in *Ever is over all* um die *Inszenierung* der Szene als Traum geht. D.h. Rist bedient sich filmischer Konventionen, um das Video wie einen Traum wirken zu lassen und das Geschehen so in die Nähe des Irrealen zu rücken. Ich möchte *Ever is over all* nicht in einem psychoanalytischen Sinne als Traum begreifen, sondern lege mein Augenmerk auf den Effekt des ‚Traumartigen‘ als Darstellungsmöglichkeit unkonventioneller oder auf den ersten Blick absurder Geschehnisse.
- 26 Zur Zerstörung von gesellschaftlichen Repräsentationsformen in der *Destruction Art* der späten 1960er, in der das Auto eine zentrale Rolle einnahm, vgl.: Justin Hoffmann: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995, S. 112ff.
- 27 Buchmann, Produktivitätssysteme, S. 56.
- 28 Yvonne Volkart: *Wildernde Gezähmte. Figurationen von Widerspenstigkeit in zeitgenössischer Videokunst*, in: *Hers – Video als weibliches Terrain*, hrsg. v. Stella Röllig, Ausstellungskatalog, Wien 2000, S. 44–49, S. 48. Als Hauptvergleich dient Volkart die Videoserie Jennifer Reeders mit dem Titel *White Trash Girl*, die sie wegen ihrer Kapitalismuskritik und ihrer ‚Unversöhnlichkeit‘ für feministisch tauglicher hält.
- 29 Daß Rists Inszenierung zugegebenermaßen auch etwas Sehnsüchtiges hat, möchte ich nicht bestreiten. Ob Sehnsucht auch Eskapismus bedeutet, das wäre dann die Frage.
- 30 In den europäischen Sendern wurde er hingegen ausgestrahlt. Die zwei anderen zensierten Clips sind *Justify My Love* (1990) und *Erotica* (1992).
- 31 Der Clip wurde am 20. März 2001 von US-Sendern MTV und VH-1 gezeigt und danach aus dem Programm genommen.
- 32 Bill Werde: *Video Kills the Video Star. MTV Used to Be Madonna's Playground. Why Did It Have to End?*, in: *Village Voice New York*, 11. April 2001.
- 33 Der Songtext lautet wie folgt:
 What it feels like for a girl / Silky smooth / Lips as sweet as candy, baby / Tight blue jeans / Skin that shows in patches / Strong inside but you don't know it / Good little girls they never show it / When you open up your mouth to speak / Could you be a little weak? / Refrain: Do you know what it feels like / for a girl? / Do you know what it feels like in this world / for a girl? / Hair that twirls on finger tips so gently, baby / Hands that rest on jutting hips repenting / Hurt that's not supposed to show and / Tears that fall when no one knows / When you're trying hard to be your best / Could you be a little less / Refrain: Do you know what it feels like / for a girl?... / Strong inside but you don't know it / Good little girls they never show it / When you open up your mouth to speak / Could you be a little weak? / Refrain: Do you know what it feels like / for a girl?...
- 34 Im Englischen spielt „Kuntz“ ausgesprochen wie „kantz“ auf „cunts“ an, was soviel wie „Möse“ oder „Fotze“ heißt. So wird impliziert, daß es sich um ein Altersheim für Frauen bzw. „alte Mösen“ handelt.
- 35 Eine ‚stun gun‘ ist eine elektrische Waffe, mit der man dem Gegner einen Schlag versetzt und dadurch mindestens ohnmächtig macht. Das Geräusch dieser ‚Pistole‘ wird im Videoclip mit in den Rhythmusteil des Lieds übernommen.
- 36 Gefragt, ob Madonna am Ende des Videos stirbt, antwortete der Regisseur und Ehemann Madonnas Guy Ritchie, daß die Antwort auf diese Frage in der griechischen Mythologie zu finden sei: „Does Madonna die in the video? According to Guy, \"All the answers to the video can be found in Greek mythology.\" <http://www.madonnamusic.com/news/news.php>, 20. März 2001.

- 37 Interessanterweise geht der Einfluß beider Künstlerinnen jedoch weit über ihren jeweils genuinen Kontext hinaus. Madonna ist schon seit längerem ein Thema in den Kulturwissenschaften und Rist hat insbesondere in der Schweiz und in Deutschland den Status eines Künstlerstars. Für einen Überblick der Beschäftigung der Kulturwissenschaften mit dem Phänomen Madonna siehe z.B.: *The Madonna Connection. Representation Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*, hrsg. v. Cathy Schwichtenberg, Boulder 1993, oder Ulrike Bergermann: *Konzept Madonna*, in: *Überschriften*. Aus Bildern und Büchern, hrsg. v. Andrea Sick u.a., Bremen 1994, S. 208–221.
- 38 Man könnte jetzt sagen, daß auch Videoclips in ihrer ständigen Wiederholung in Kanälen wie MTV gleichsam wie auf einer Endlosschleife laufen (im Englischen wird es „Rotation“ genannt). Ich möchte hier jedoch festhalten, daß im strengen Sinne nur Rists Installation eine Endlosschleife darstellt, denn die Szene schließt sich direkt an sich selbst an.
- 39 Ich möchte in diesem Zusammenhang auf ein Interview mit der VIVA-Moderatorin Charlotte Roche verweisen, das Isabell Graw führte. Thema des Interviews war unter anderem, inwiefern eine jüngere Frauengeneration sich auf ältere Feministinnen, wie z.B. Alice Schwarzer, beziehen kann. Roche beschreibt, daß es notwendig war in ihrer Sendung mit Alice Schwarzer ‚Schulterschuß zu demonstrieren‘ und nicht ihre Differenzen mit Schwarzers Form des Feminismus zu diskutieren. Roche weist darauf hin, daß es jüngeren Frauen/Feministinnen schwer gemacht wird, sich auch als in der Nachfolge der älteren Generation zu sehen, denn die ältere Generation von Feministinnen wird trotz ihres Erfolgs in den Medien immer noch als querulantische ‚Spielverderberinnen‘ dargestellt. Siehe: *Der Ton macht die Musik. Ein Interview mit Charlotte Roche von Isabell Graw*, in: *Texte zur Kunst*, Juni 2001, S. 51–57, S. 56.
- 40 „There's a lot of violence in the video“, adds Liz ‚The Validator‘ Rosenberg. ‚It tells the story of a woman who has probably been abused. It's very strong. It's not the last video you'd want to see before going to sleep at night.“ <http://www.madonnamusic.com/news/news.php>, 20. März 2001.
- 41 In ihrer Bühnenshow der ‚World Drowned Tour‘ 2001 ließ Madonna während der Performance von *What it feels like for a girl* einen Comic laufen, der die Mißhandlung einer Frau zeigte, was die Interpretation des Videos als einen Rachakt unterstützen könnte.
- 42 Rists Heldin zeigt keine ausgeprägten Zeichen einer bestimmten Klassenzugehörigkeit; im Vergleich zu Madonnas Figur macht sie jedoch eher den Eindruck, als käme sie aus bürgerlicheren Kreisen. Gerade das Fehlen einer Kapitalismuskritik moniert Yvonne Volkart und sieht darin gleichzeitig Rists Erfolgsrezept, denn so vermeide sie eine ‚klare‘ Aussage zu den Ursachen des Geschlechterverhältnisses: „Auch wenn man diese Inszenierung postfeministisch interpretieren kann, so ist letztlich doch ein Rückkoppelungseffekt in unsere Gegenwart, wie ihn die bisher diskutierten Arbeiten hatten und der eine Gesellschafts- und Kapitalismuskritik beinhalten würden, nicht gegeben. In diesem Fehlen des (auch nur indirekt) zu Benennenden liegt möglicherweise der Erfolg und die Beliebtheit von Pipilotti Rist.“ Volkart: *Wildernde Gezähmte*, S. 48.
- 43 Jennifer Reeder in einem Interview mit Neda Elizabeth Ulaby: *White Trash Justice*. Ein Interview mit Jennifer Reeder, in: *Carla Despineux/Verena Mund (Hg.): Girls gangs guns. Zwischen Exploitation Kino und Underground*, S. 107–111, S. 110.
- 44 <http://www.madonnamusic.com/news/news.php>, 20. März 2001.
- 45 Kenner der zeitgenössischen Kunst könnten in Madonnas Video auch Referenzen zu Werken zeitgenössischer Künstlerinnen wie z.B. Sylvie Fleury entdecken. Fleury hat in ihren Arbeiten der *She-devils*-Serie mit Sportwagen die Formel Eins als letzte Männerdomäne unter die Lupe genommen. Auch könnte man Fleurys Video *Between my legs* (1998) erwähnen, in dem man nur ihre Füße beim Treten der Pedale und ihre Arme beim Lenken beobachten kann. Während dessen trinkt sie aus einer Colaflasche und ißt ein Baguette.