

JOHANNA MEYER-SEIPP

DIE KONSTRUKTE „HÜLLE“ UND „CONTAINER“ IM MUSIKVIDEO

Auch im Kontext der Alltagskultur manifestieren sich beide beschriebenen Konstrukte: so finden sich etwa im Bereich der Musikvideos sowohl das Bild der Hülle als auch das Bild des Containers wieder.

DIE INSZENIERUNG DER „HÜLLE“ ALS ZEICHENSYSTEM

„DER ‚GANZE‘ KÖRPER IST NICHT VON NATUR AUS ZU HABEN –
ER MUß KONSTRUIERT WERDEN“ (SCHADE 1987, S. 249)

Betrachtet man die Körper-Konstruktionen in gängigen aktuellen Musikclips näher, so fällt auf, dass der Körper – und besonders der weibliche Körper – vorwiegend als ästhetisierte Hülle bzw. als Konstrukt einer geschlossenen (undurchlässigen) Oberfläche inszeniert wird, die vor allem durch ihre gleichmäßige glatte ebenmäßige Haut gekennzeichnet ist. Weitere stereotype Redundanzen der Clips sind etwa die uniforme attraktive Jugendlichkeit, ideale Maße, eine ansprechende Körpersprache, Bewegungschoreographie und Inszenierungsweise und eine Versetzung in entsprechende Körper-Umfeld-Kompositionen. Körperlichkeit ist hier vor allem durch starke Sexualisierung gekennzeichnet. Attraktivität und Schönheit scheint dabei in vielen Clips festgelegten Strukturen zu entsprechen und in einem gewissen Rahmen ritualisiert zu sein.¹ Defizitäre Körper-Porträts sind dagegen extrem unüblich, stattdessen zelebriert und fetischisiert das Genre eher den Körper als makellose perfektionierte Äußerlichkeit und Projektionsfläche.

Als ein Beispiel kann etwa Erik Prydz' Clip „Call on me“ genannt werden, in dem Aerobic-Kurs-Teilnehmerinnen bei äußerst sexualisiert aufgeladenen Gymnastik-Übungen und Bewegungsabläufen gezeigt werden; praktiziert wird etwa eine Übung, bei der die Frauen im Vierfüßlerstand ein Bein im rechten Winkel auf- und abwärts bewegen während die Kamera

¹ Da Musikclips durch hohe Schnittfrequenzen und damit auch Bild-Ablauffrequenzen eine schnelle Rezeption des Publikums gewährleisten müssen und sie überdies auf ein verhältnismäßig kurzes Zeitmaß von wenigen Minuten festgelegt sind, in dem (vor allem in narrativen Clips) eine einigermaßen in sich geschlossene und daher äußerst komprimierte Handlung arrangiert werden soll, wird häufig auf prägnant-plakative Bilder, klischeehafte Inhalte und Figuren sowie dem Rezipienten als geläufig vorausgesetzte Bildstrukturen und Körperbilder zurückgegriffen, um trotz der Kürze der Zeit und der Flüchtigkeit des filmischen Mediums bleibende Eindrücke zu hinterlassen. Ein weiterer Grund für stets wiederkehrende Stereotypen sind ökonomische Produktionskriterien der Clips, die häufig keinen großen künstlerischen Gestaltungsfreiraum lassen. Oftmals besteht ein Abhängigkeitsverhältnis zu Werbepartnern, Plattenfirmen, Musiksendern etc., durch das künstlerische Freiheiten noch zusätzlich eingegrenzt werden. Resultat ist ein stereotypisiertes, gewissermaßen „bewährtes“ Star-Produkt – es wird reproduziert, bis Rezipienten etwas Neues einfordern. Gerade durch die Beschränkung auf altbekannte Darstellungsarten kann oft die breite Konsumenten-Menge angesprochen werden.

genau in den Winkel der gespreizten Beine hineinfilm². Die mit engen (Tanga-)Bodys knapp bekleideten Sportlerinnen räkeln sich lasziv auf ihren Isomatten, Detailaufnahmen von Brüsten und Großaufnahmen der Gesichter mit offenen Mündern wechseln sich durch Blenden ab. Häufige Nahaufnahmen fragmentarisieren die straffen gleichmäßigen braunen Körper; indem die Kamera mehrere Frauen ins Bild fasst, wird das Synchronie ihrer Bewegungen unterstrichen.

Bei der Inszenierung des weiblichen Körpers zeichnet sich in „Call on me“ eine extreme Sexualisierung, Trivialisierung und Verobjektivierung ab; alles dreht sich hier um die Ausstellung des rhythmisch bewegten weiblichen Körpers als attraktiver Oberfläche. Nacktheit des Frauenkörpers wird als Schlüsselreiz für die Aufmerksamkeit der Rezipienten genutzt; Sexualität wird zur medialen Technik.

Zwischen der Häufigkeit von Nahaufnahmen des Körpers und Nahaufnahmen des Gesichts fällt eine massive Diskrepanz auf: Das Gesicht – sonst üblicherweise häufiger in Großaufnahme sichtbar als andere Körperteile – wird hier nahezu ausschließlich nur beim wiederholten lasziven Aufstöhnen im „Close-Up“ gezeigt. Alle Bewegungen sind stark erotisiert; die Zelebrierung des weiblichen Körper ist die eigentliche Handlungsstruktur dieses Clips. Die Körper werden zur hyper-ästhetisierten (Projektions-)Hülle, zur stark auf Äußerlichkeiten reduzierten Oberflächendarstellung des Selbst.

Über das Sportprogramm gibt der Clip gibt exakte Direktiven vor, wie die weibliche Hülle erarbeitet und gepflegt werden muss und verschränkt die Vorstellung des Körpers als einen naturhaften Subjekt-Kern mit der Vorstellung von Körperlichkeit, die gerade nicht in ihrem natürlichen Zustand belassen werden darf, sondern erst durch harte Arbeit neu geformt werden muss.



„Call on me“ verknüpft den Körperkult also mit der gesellschaftlichen „Versportung“, dem Fitnesskult, und steigert das Körperliche in seinem Zwang, unentwegte jugendliche Frische zu pflegen und zu bewahren, nahezu ins Grotteske. Der zelebrierte Körper wird zum

² In diesem Zusammenhang soll kurz auf Luca verwiesen werden, die bezüglich der Inszenierung weiblicher Körper konstatiert, dass der weibliche Körper selbst „in nicht-sexuellen Bedeutungszusammenhängen sexuell aufgeladen“ wird (Luca 1998, S. 121). Diese „visuelle Sexualisierung geschieht vor allem durch die Kameraführung, die den weiblichen Körper fokussiert, auch wenn es vom Handlungskontext nicht erforderlich ist, zum Beispiel durch Kameraschwenk über Busen und Ausschnitt einer Frau in Nahaufnahme“ (ebd., S. 122).

Ausstellungsstück und zum Spektakel, zum Ort der öffentlichen Inszenierung und zum Mittel sozialer Identitätskonstitution. Der Kult um den Körper, der in „Call on me“ deutlich wird, ist „Indiz für eine neue Oberflächlichkeit“, die von einer „Verdrängung des Ethischen durch das Ästhetische“ (Klein 2000, S. 40) zeugt. Der Clip verdeutlicht damit auch ein neu etabliertes Körperbewusstsein: Der humane Körper – in der Vergangenheit als natürliche organische Einheit betrachtet, die kaum selbst umgeformt und verändert werden konnte – gilt heute als historisch konstruiert und als „überholt“. Demaskiert als historisches und soziales Konstrukt kann jetzt der weiter in den Lifestyle-Bereich gerückte Körper vielfältig modelliert werden: „Aus dem schicksalhaften Körper wird der Körper als Option.“ (Klein 2000, S. 40) Der Körper wurde „als Inszenierungsobjekt aufgewertet“ (Kwapis 2002, S. 254) und zu einem Ort der „hybriden Selbstschöpfung“ (Schmuckli 2001, 167). Er ist „Einschreibungsfläche für den individuellen Stil“ (Klein 2000, S. 40), Aushängeschild von Persönlichkeit und Identität des Individuums, Vermittler des sozialen Status, Medium der Inszenierung, Selbstzweck; er ist „anagrammatisch“ geworden, umschreibbar, kopierbar und korrigierbar.

Dabei avancierte körperliche Schönheit zu einem Gegenwert für Geld – nicht nur in Bezug auf Schönheits-Operationen. Mit dem Körper muss man sich nicht mehr abfinden, man kann ihn selbst kreieren und gestalten; er ist

„private Skulptur, an der jede und jeder herummeißeln kann. Der Körper wird so zur individuellen Schöpfung. Nur ist diese Schöpfung nicht eine eigene Kreation, vielmehr folgt sie den idealtypischen Vorgaben aus Werbung und gesellschaftlichen Erwartungen“ (Schmuckli 2001, S. 166).

So verdeutlicht „Call on me“ ebenso den Anspruch des Körperkults, dass Körper in dieser stark visuell orientierten Kultur gewissen gängigen Konventionen angepasst werden sollen (Idealmaße, Fitness, Bräune etc.); geradezu scheint der Einzelne zum Wohle der Allgemeinheit zur entsprechenden Gestaltung und Modellierung des Körpers verpflichtet. Nahezu ein moralischer Auftrag scheint die zum Ideal ästhetisierte körperliche Attraktivität zu sein; eine Art Diktatur körperlicher Schönheit – Welsch spricht in diesem Zusammenhang von der globalen Ästhetisierung unserer Tage:

„Wir selber wirken durch unser individuelles Styling an dieser Ästhetisierung kräftig mit. Nicht mehr Heilige [...] und nicht Forscher oder Intellektuelle [...] sondern die *beautiful people* sind die zeitgenössischen Vorbilder des Lebens. In Beautyfarms und Fitnesszentren betreiben wir eine gnadenlose Verschönerung unserer Körper; und die Gentechnologie [...] verspricht uns eine Welt voll perfekt gestyler Vorführmodelle. [...] Und die Schönheit, die dabei erzeugt wird, ist voller Glätte [...]“ (Welsch 1996, S. 204)

Klein konstatiert hier eine Verschiebung des sozialen Orts des Körpers weg von dem „Körper der Arbeit“ und hin zu dem „Körper der Freizeit“ (Klein 2000, S. 40).

„DER MENSCH OHNE HÜLLE IST EIGENTLICH DER MENSCH“:

ANATOMISCHE KÖRPER IM MUSIKCLIP

Zwar ist der anatomische Körper-Diskurs älter als das Konstrukt des Körpers als (makellose) Hülle, jedoch wird Körper-Inneres in Musikvideos erheblich seltener dargestellt.

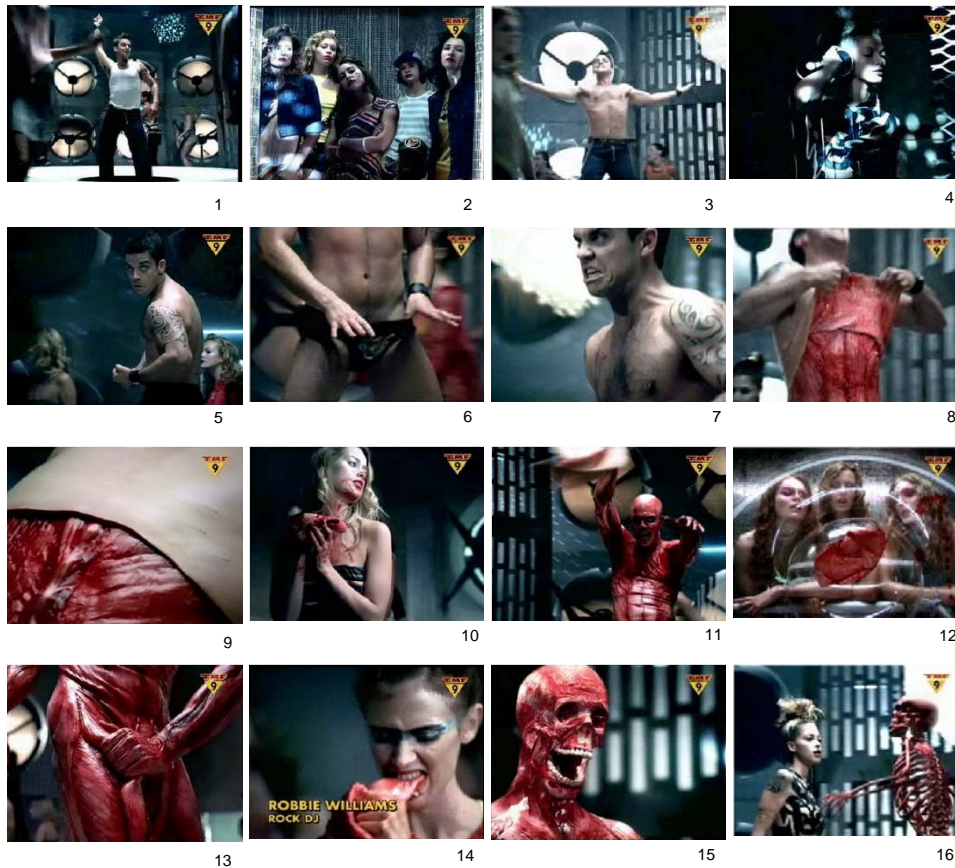
Im Folgenden soll an zwei ausgewählten Clip-Beispielen das Konstrukt des Körper-Inneren im Musikvideo untersucht werden³. Zunächst wird ein Musikvideo untersucht, in dem das männliche Körper-Innere dargestellt wird und dieses dann anschließend einem Clip gegenübergestellt, der sich auf die Inszenierung des weiblichen Körper-Inneren konzentriert; obwohl beide Clips den Körper anatomisch in Szene setzen und die Faszination an der inneren Körperlichkeit vermitteln, findet eine auffällig unterschiedliche Inszenierung des männlichen Körper-Inneren im Vergleich zum weiblichen Körper-Inneren statt.

Ebenso ist auffällig, dass anatomischen Bildern stets etwas Unheimliches anhaftet, fast als gelte das Körper-Innere (samt der innewohnenden Assoziation körperlicher Verletzlichkeit, irdischer Vergänglichkeit etc.) wie auch die Abbildungen davon noch bis heute als eine Art Tabu, ganz so wie es bis ins 19. Jahrhundert hinein in viel drastischerer Form der Fall war (vgl. etwa Zeuch 2003, S. 11). So wirken Bilder vom Körper-Inneren auf den Betrachter oftmals sehr fremdartig und beunruhigend, allein da sie die traditionelle Relation des fremden Inneren und der vertrauten Oberfläche erschüttern; sie offenbaren die banale Empfindlichkeit und Verletzlichkeit des menschlichen Körpers. Zudem haftet ihnen auch ein Moment von kalter, unbestechlicher „Wissenschaftlichkeit“ an, da der Rezipient Visualisierungen des Körper-Inneren eher aus wissenschaftlich-medizinischen Kontexten gewohnt ist.

DIE ANATOMISCHE ENT-HÜLLUNG – SELBSTHÄUTUNG ALS ULTIMATIVER STRIPTease:

ROBBIE WILLIAMS – ROCK DJ

³ Möglich werden solche Darstellungen durch technisch erzeugte Inszenierungen eines Körpers, der inzwischen digital nahezu frei verfügbar erscheint: „Die digitale Bildtechnik löst alle sichtbaren, physischen Widerstände überzeugend auf. Während die Manipulation des dargestellten Körpers früher stets spürbar war und als Fiktion wahrgenommen wurde, wird nun der Körper zum flexiblen Objekt, das sich den Wünschen seines Trägers und des Betrachters anpasst.“ (Fabo 1995, S. 208) Über technische Mittel wird der Körper beliebig umgestaltbar oder sogar überflüssig, Fabo spricht von einer „Verdinglichung des Körpers“ und seiner „völligen Verfügbarkeit“ (ebd., S. 208). Technische Neuerungen ermöglichen überdies einen Blick in den Körper, wie er filmisch erst seit Neuestem in dieser Form möglich ist.



Mit seiner modernen Marsyas-Darstellung erregte der im Musikfernsehen nur erheblich zensiert⁴ ausgestrahlte Robbie-Williams-Clip „Rock DJ“ aus dem Jahr 2000 von Vaughan Arnell⁵ großes Aufsehen. Mit seiner unkonventionellen Visualisierung erhielt der Clip trotz Zensur auch künstlerische Anerkennung: Der Clip wurde preisgekrönt.

Thematisiert wird explizit der Körper-Kult, der gegenwärtig medial und im Musikclip-Bereich mit dem Star-Körper betrieben wird – insofern handelt es sich hier um einen selbstreferenziellen Clip.

In einer für das Musikvideo-Genre recht ungewöhnlichen „Splatter-Film“-Manier präsentiert „Rock DJ“ den Vollzug einer Selbsthäutung. Dabei erscheint allerdings unangebracht, Williams reine Sensationsmache vorzuwerfen, da solch eine extreme Inszenierungsweise in hohem Maße mit konventionalisierten Grenzen bricht und somit auch in kommerzieller Hinsicht riskant ist.

⁴ Es existieren zwei deutsche Clip-Versionen von „Rock DJ“ (Original-Laufzeit 4:15'): Viva schnitt den Clip ab der Szene, in der Williams sich die Haut abzieht (Laufzeit 2:53') und MTV schnitt ebenfalls zu diesem Zeitpunkt, zeigt jedoch noch das Ende, das den Sänger als Skelett zeigt (Laufzeit 3:10'). Ungeschnitten läuft der Clip im Nachtprogramm auf MTV oder auf der Maxi-CD bzw. der DVD; Viva zeigte ihn selbst nachts nur geschnitten.

⁵ Populär wurde Arnell vor allem durch seine kontroversen Musikvideos wie etwa George Michaels „Fast Love“ und das frühere Williams-Video „Millennium“; inzwischen arbeitet er auch im Werbebereich (vgl. die „Dove“-Creme-Kampagne), wobei er in Bezug auf seine Arbeiten immer wieder die Authentizität der Körperbilder unterstreicht: „Es ist Zeit, einen Film zu machen, der mit überladenen Schönheitsidealen aufräumt und Stereotypen entmystifiziert [...]“ (Arnell, www.dove.de/superbird/die_kampagne/die_beteiligten.asp?content=vaughan)

Dennoch entspricht die Clip-Inszenierung jener Rolle, die Robbie Williams als Star in der Öffentlichkeit einnimmt: ihn prägt vor allem das Image des gebrochenen Mannes, der mit sich selbst hadert und kaum mit sich und seinem Star-Dasein zurechtkommt – Höbel spricht von einer „Dauerbeichte von Selbstzweifeln, Versagensängsten und üblen Depressionen“ (Höbel 2004, S. 59) und der „Rolle des Pop-Märtyrers“ (ebd., S. 64). Auch Williams selbst betont die Konstruiertheit seiner Rolle⁶: „’Robbie Williams’ ist eine Rolle, in die ich schlüpfen und die ich wieder ablegen kann.“ (Williams zitiert nach: Smith 2004, S. 246)

Insofern kann man den Clip „Rock DJ“, der den Star- und Körper-Kult und die Stilisierung zum Idol thematisiert, als programmatisch für die Selbstinszenierung des Künstlers verstehen. Der Starkörper beinhaltet in diesem Clip nicht nur das idealisierende, sondern auch das krisenhafte Moment und spiegelt damit Williams’ Image-Kristallisation aus Held und Anti-Held wider.

Zunächst wird Williams auf Knopfdruck der DJane tanzend per Automatik auf ein Bühnen-Podest hochgefahren (0:38’), während zahlreiche Rollschuh fahrende Models das Podest umkreisen (Abb. 1, 3).



Seine Anstrengungen bei Gesang, Tanz und beim Posieren sind allerdings vergeblich, da seine weiblichen Betrachter keinerlei Interesse an ihm zeigen; selbst als Williams mit einem Striptease beginnt (1:41’), reagieren sie nur gelangweilt (Abb. 2, 3, 4, 5, 6).

⁶ Der Körper im Musikvideo ist immer ein inszenierter und konstruierter Körper. Anders als Film-Schauspieler, bei denen die Aufgesetztheit ihrer Rolle eher mitbedacht wird, repräsentieren Musiker in ihren Clips brisanterweise körperliche Identitäten, denen das stete Verdachtsmoment auf Authentizität innewohnt. Bei der Rezeption ist es unmöglich zu unterscheiden zwischen tatsächlicher Identität und erfundenen Rollen – dies mag auch Teil der Faszination sein, die von Künstlern ausgeht. Über Musikvideos hat der Star die Möglichkeit, seine identitätsbildende Körperlichkeit zu entwerfen und zumindest annähernd die Rezeptionsrichtung zu bestimmen. Körper sind hier also tragende Einschreibungsfläche für Identitätsprojektionen. Der Körper im Musikclip hat dabei einen erheblich expressiveren Status inne als zum Beispiel der Körper im Film – das kommt unter anderem zustande aufgrund der starken Komprimiertheit des Mediums, jedoch auch durch den ausgeprägten Körper- bzw. Star-Bezug, den Clips besitzen.



Schließlich ganz nackt und noch immer gänzlich ignoriert, steigert Williams frustriert seinen Strip ins Extreme, indem er damit beginnt, sich die Haut vom Leib zu reißen (3:05') (Abb. 7, 8, 9, 11).



Nun hat er endlich das Interesse des weiblichen Publikums geweckt, lustvoll schwingt der Sänger seine Haut über seinem Kopf, entfernt einzelne Muskeln und Organe seines Körper und schleudert diese mit Hingabe in die begeisterte Menge (Abb. 10, 12).⁷



Am Ende des Clips ist er schließlich nur noch als (digital generiertes) mit der DJane tanzendes Skelett zu sehen (3:56', Abb. 15, 16).

⁷ Die für die digitale Bearbeitung des Clips zuständige Firma Clear besuchte angeblich gar einen lokalen Metzger, um sich über Enthäutungen von Lebewesen ein Bild zu machen und damit eine möglichst authentische Darstellung des Enthäutungs Vorganges entwickeln zu können (vgl. www.clear.ltd.uk/Rockdj_cs.htm).



Auffälligerweise exponiert sich der Künstler in diesem Clip analog zu Mulveys populärer Blickthese als Schauobjekt und wirbt sogar exzessiv um Betrachtung – nach Mulvey eigentlich eine weibliche Position.⁸ Auch die gesamte Striptease-Sequenz verweist eher auf sexuelle Vermarktungspraktiken des weiblichen Körpers. Der Clip-Rezipient kommt Williams' Forderung nach gebannter Betrachtung nach – sei diese ab seiner Häutung auch angewidert – und wird über Inszenierungsdetails wie das an der Kamera-Linse hinabtropfende Blut über Mechanismen seiner Schaulust direkt in das Geschehen involviert. So spricht Benthien in diesem Zusammenhang auch von einer heimlichen Erotik, die solch einer Enthäutung innewohnen kann (vgl. Benthien 1999, S. 87).

Währenddessen würdigen die Rollschuhmodels den Star allerdings keines Blickes – nicht über die Befriedigung ihres Voyeurismus, sondern gerade durch ihre Blick-Verweigerung gewinnen sie Macht und Subjekt-Wert.

Ab der beginnenden Häutung wandelt sich das Video – bis hierhin noch ein den Körper ästhetisierender Mainstream-Clip, entwickelt er sich nun im letzten Drittel zu einem Körper-Horror-Szenario. Die Häutung, zumal auch noch am lebenden Subjekt und überdies selbst praktiziert, ist eine besondere Form der gewaltsamen Überwindung der Körpergrenze „Haut“. Seiner Geschichte nach Methode der äußerst peinlichen Bestrafung für Schwerverbrecher, stellte das tabuisierte Aufbrechen des Leibes die gravierende Degradierung eines Missetäters dar (vgl.

⁸ Laura Mulvey geht in ihrem erstmals 1975 erschienenen (und oftmals kritisierten) Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ davon aus, dass der klassische Film ein Produkt des patriarchalen Unbewussten darstellt, da er dem Mann (Darsteller wie Zuschauer) die Position des aktiven Betrachters zuweist, während weibliche Figuren eine verkörperlichte und sexualisierte, passive Funktion inne haben. Männer seien demnach Subjekte und Frauen Objekte des Blicks/der Schaulust. Die voyeuristisch-fetischisierende Präsentation des Frauenkörpers festige die männlich-dominante Position des Darstellers/Zuschauers. Die visuelle Kontrolle vermittele den Eindruck von Herrschaft und Machtpotential zur Befriedigung narzisstischer Bedürfnisse.

Benthien 1999, S. 76 ff.), aber auch als Maßnahme der medizinwissenschaftlichen Forschung und Aufklärung galt die Enthäutung als Zerstörung körperlicher Integrität.

Interessant ist hierbei natürlich, dass Williams seine eigene Enthäutung selbst aktiv und willentlich herbeiführt und sich somit freiwillig degradiert (symbolisch überfrachtet reißt er sich ausgerechnet sein Herz aus und später seine Po-Muskeln – Williams' Markenzeichen). Benthien weist in ihrem Aufsatz darauf hin, dass in frühen anatomischen Abbildungen die Körper auffällig oft an ihrer eigenen Sektion mit geradezu verbissener Freude mitwirken, wodurch die Authentizität des Vermittelten verbürgt, die Natürlichkeit einer anatomischen Zergliederung impliziert und das unterstützende Mitwirken des Körpers bezüglich seiner anatomischen Zergliederung suggeriert würde: „Die Wirkungsästhetik der aktiven Partizipation erweckt den Anschein, als begehre der Körper seine eigene Sektion.“ (Benthien 1999, S. 77)

Das Motiv der Enthäutung ist auf eine der grausamsten Überlieferungen der antiken Mythologie, auf den Marsyas-Mythos, zurückzuführen: Marsyas war derartig von seinem Können im Flötenspiel überzeugt, dass er es wagte, sich mit dem Gott Apoll zu vergleichen und diesen zum musikalischen Wettstreit herauszufordern. Diese Überheblichkeit wird von Apoll als schwere Regelübertretung und Verletzung der geltenden Ordnung mit der Enthäutung des Künstlers bestraft. Über die Enthäutung soll Marsyas nicht nur sein Leben, sondern auch seine Identität genommen und mit der Haut also seine Person ausgelöscht werden (vgl. Benthien 1999, S. 84 f. und Ovid 2005, S. 139) – und darüber soll symbolisch die alte Ordnung wiederhergestellt werden. Auch in „Rock DJ“ wird durch die Enthäutung die alte Ordnung – im Sinne des blickenden, schaulustigen und den Star verehrenden Publikums – rekonstituiert.

Zwischen Clip und Mythos bestehen also Parallelen, auch in „Rock DJ“ endet der musikalische Wettstreit zwischen der DJane und Williams in dessen Bestrafung durch Enthäutung; gegensätzlich zur Marsyas-Figur verspürt Williams allerdings keine Schmerzen – doch auch in der Kunst ist eine Marsyas-Darstellung ohne Qualen nicht unüblich.⁹

Auch die Visualisierung des tanzenden Skeletts hat seit dem Mittelalter Tradition in Form des Totentanzes – des so genannten „Danse macabre“; Williams verkörpert hier die Popkultur-Variante des Motivs.

⁹ Ein Beispiel ist hier Tizians Spätwerk „Schindung des Marsyas“; der Maler hebt laut Neumann hier „nicht die barbarische Härte der Strafe hervor und interessiert sich auch nicht für die unmittelbaren Affekte des Entsetzens, Grauens oder Mitleids“ (Neumann 1962, S. 10).

Neben dem ungewöhnlichen Phänomen der Häutung des eigenen Körpers wird hier in einem bizarren Prozess des Verhüllens und Enthüllens von Körperlichkeit der dem Publikum ausgelieferte Star-Körper thematisiert und auch auf den Zusammenhang zwischen künstlerischer Arbeit und Selbstausschüttung verwiesen. Der Körper des Stars löst sich letztlich sogar im Publikum auf: Williams wirft Körper-Einzelteile den Frauen zu, die diese dann liebkosen oder auch essen – hier wirft er sich also regelrecht dem Publikum „zum Fraß vor“ und liefert sich mit „Leib und Seele“ aus (Abb. 13, 14).



Dabei repräsentiert die Enthäutung die reine „Fleischschau“, in die Starkult oftmals gipfelt – denn schließlich ist es das Begehren der Fans, das den Star bei lebendigem Leibe enthäutet. Mittels der gebrochenen Inszenierung steigert der Clip kritisierte mediale Strukturen bis ins Groteske.

In der Tradition „einer Auseinandersetzung mit dem Tod und dem Grauen“, sozusagen „auf der Grenze von Aufklärung und Schauer“ (Mertin 2000, S. 43), setzt Mertin den Clip in Zusammenhang mit einem Zitat des Mönchs Odo von Cluny, in dem man laut Mertin lediglich das Wort „Frauen“ durch „Stars“ zu ersetzen hat:

„Die Schönheit des Körpers besteht allein in der Haut. Denn wenn die Menschen sähen, was unter der Haut ist, wenn sie so [...] das Inwendige sehen könnten, würden sie sich vor dem Anblick der Frauen ekeln. Ihre Anmut besteht aus Schleim und Blut, aus Feuchtigkeit und Galle. Wenn jemand überdenkt, was in den Nasenlöchern, was in der Kehle und was im Bauch alles verborgen ist, dann wird er stets Unrat finden. Und wenn wir nicht einmal mit den Fingerspitzen Schleim oder Dreck anrühren können, wie können wir dann begehren, den Dreckbeutel selbst zu umarmen?“ (Cluny zitiert nach: Huizinga 1987, S. 162)

Williams entzaubert den Star-Kult und entlarvt den Star-Körper als Körper eines normalen Menschen aus Fleisch und Blut – und dies korrespondiert mit seinem Image als selbstzweiflerischer Pop-Märtyrer. Gleichzeitig bezieht er sich hier auf die heute Stars häufig

abverlangte körperliche Wandelbarkeit: Viele Stars entwerfen sich in ihren Clips immer wieder neu und Williams führt gerade diese Strukturen in „Rock DJ“ ad absurdum.

Hier erprobt Williams den Vollzug der allseits propagierten körperlichen Flexibilität bis in die letzte Konsequenz.

Auffälligerweise tötet dabei allerdings das offengelegte Innere nicht etwa das Begehren der Fans ab, sondern vielmehr wird es dadurch erst ausgelöst – eine Transformation des Körpers zur Star-Ikone findet statt!

Mertin begreift die Enthäutung als derart ins Bizarre gesteigert, dass sie für ihn bereits Bezüge zum Komischen besitzt; so verweist er auf Bachtins Schrift „Literatur und Karneval“, die darlegt, dass „in den komischen Gestaltungen des Todes, in der fröhlichen Zerstückelung“ (Bachtin 1990, S. 36) der „Sieg über die Furcht“ (ebd., S. 35) gefeiert werde: „Alles Bedrohliche wird ins Komische gekehrt.“ (Ebd., S. 36)

Das sensationsverwöhnte Publikum will eine Entblößung des Idols über seine Nacktheit hinaus, will den Star-Körper gewissermaßen „mit Haut und Haaren“; auf der Jagd nach Aufmerksamkeit muss der Star bereit sein, wirklich alles preiszugeben und auch intimste Hüllen fallen zu lassen. Im Gegenzug für öffentliches Interesse (und sei es auch angewidert) wird der Star zur völligen (körperlichen) Selbstaufgabe genötigt. Die Häutung des Körpers als Höhepunkt einer Entwicklung der Selbstentfremdung hat die finale Selbstaufopferung zur Folge.

Mit der bloßen Nacktheit lässt sich das heutige Publikum nicht mehr erobern: Die Ausstellung des (nackten) Körpers ist normal und alltäglich geworden und Williams kann die Frauen damit nicht mehr für sich einnehmen. Insofern veranschaulicht der Clip auch eine Art Übersättigung der Rezipienten in Bezug auf omnipräsente ästhetisierte Körperinszenierung, auch im Musikvideo, und eine Art Überdruß gegenüber dem medialen Körperkult überhaupt.

Indem der Clip zunächst den Körper in gewohnt sexualisierter Weise präsentiert, dann jedoch in ein wahres „Star-Körper-Splatter-Szenario“ umschwenkt, spielt „Rock DJ“ also auch mit der Erwartungshaltung des Publikums: Hier findet ein jäher Wechsel von der anfänglichen dem Zuschauer vertrauten ästhetisierenden Darstellung zu einer schockierend-organischen Darstellung statt. Das Gros des Schockeffekts dieses Clips scheint dabei weniger aus den erschreckenden Bildern des Körper-Inneren zu resultieren, als vielmehr aus dem plötzlichen und unerwarteten Bruch der anfänglich ästhetisierten Darstellung hin zu einer radikalen Dekonstruktion dieser ästhetisierten Oberflächen-Fassade.

DER KÖRPER IM KÖRPER –

DER EMBRYO UND DER MUTTERKÖRPER, HOHLRAUM STATT REINER OBERFLÄCHE:

MASSIVE ATTACK – TEARDROP



Auch der Clip „Teardrop“ von 1998 zeigt Bilder des inneren Körpers; der akustisch und visuell eher ruhige Clip zeigt statt musizierender Stars der Band Massive Attack einen zur Star-Ikone stilisierten Embryo, der in seiner Fruchtblase schwimmt und den Song singt.

Die Bilder muten sehr organisch an und sind in hautfarbenen bis rötlich braunen Farben gehalten; erst nach wiederholter Sichtung fällt auf, dass in dem Clip mehr passiert, als zunächst angenommen – sogar eine kurze narrative Handlung findet statt. Während die Kamera zu Beginn an der Nabelschnur in den Mutterbauch hinabsinkt (0:13'), sind in den ersten Sekunden des Clips bis zum Einsetzen des Songs noch Geräusche aus der „Außenwelt“ zu hören. Der Embryo beginnt den Song zu singen (1:15', Abb. 3, 4) und öffnet die Augen (1:30').



Von außen blitzt ein Licht auf und der Embryo zittert kurz (2:17'), er scheint direkt in die Kamera zu lächeln (3:32'). Durch die Nabelschnur sieht man Substanz fließen (3:34'), erneut leuchtet Licht auf (3:53'), so dass der Embryo geblendet die Augen schließt (Abb. 8).



Außen legt sich undeutlich eine Hand auf die Bauchwand (3:54'), der Embryo zieht an der Nabelschnur (3:57', Abb. 10, 14). Erneut sieht man von außen die Hand (4:09'), erschreckt hebt der Embryo die Hände vor sein Gesicht (4:15', Abb. 11, 15).



Traditionell war der schwangere Körper in der westlichen Kultur sowohl Bezugspunkt mystischer Verehrung als auch medizinischer Begutachtung. Schon immer stieß also das weibliche Körper-Innere bzw. speziell sein Reproduktionssystem auf Interesse: „Herausragendes Motiv der anatomischen Enthüllung des Inneren als ‚Offenlegung eines Geheimnisses‘ ist der weibliche Unterleib.“ (Benthien/Gadebusch 2003, S. 96) Dabei geht es gerade „um die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, um das Eindringen in den verborgensten Akt der Natur, das Werden des Menschen“ (ebd., S. 97). Der Frauenkörper wird anatomisch somit primär als der potentielle Mutterkörper begriffen und dargestellt. Carol Stable betont in ihrem Aufsatz dabei vor allem das negative Bild, das gegenwärtig vom Schwangerschaftsbauch existiert:

„In a culture that places such a premium on thinness, the pregnant body is anathema. Not only is it perhaps the most visible and physical mark of sexual difference, it is also the sign for deeply embedded fears and anxieties about femininity and the female reproductive system. With the advent of visual technologies, the contents of the uterus have become demystified and entirely representable, but the pregnant body itself remains concealed.“ (Stable 1998, S. 183)

„Teardrop“ vermittelt über die Darstellung jener üblicherweise im Verborgenen stattfindenden Szenen aus dem weiblichen Körper-Inneren eine enorme Intimität. Obwohl man sich offenbar um eine möglichst realistische Gebärmutter-Darstellung bemühte (im Fruchtwasser umher-schwimmende Gewebestückchen, Unschärfen im Bild etc.), erscheint der Hohlraum um den Embryo doch viel zu geräumig und ausgedehnt – für seine Größe scheint der Embryo bereits zu weit entwickelt, in einer wirklichkeitsnäheren Darstellung würde er wahrscheinlich mehr den Raum ausfüllen bzw. enger an der Bauchwand anliegen. So erinnert die Darstellung ein wenig an viele frühe anatomische Darstellungen, die den Embryo häufig als kleinen Erwachsenen, schwebend in einer riesigen Gebärmutter, zeigten (vgl. Zimmermann 2002, S. 108). Zufall oder Konzept – jedenfalls lassen diese Bilder des dahintreibenden Embryos denselben recht verloren und allein in diesem leeren, voluminösen dunklen Raum wirken (Abb. 2).



In diesem Zusammenhang soll näher auf den eben bereits erwähnten Aufsatz von Carol Stable eingegangen werden, der ein Verschwinden des weiblichen Körpers im Gegensatz zur zunehmenden Fokussierung auf den zentralen Fötus konstatiert und gleichzeitig die Bedeutung betont, die visuellen Illustrationen in einer so stark von Bildern abhängigen und beherrschten Gesellschaft – auch ideologisch – zukommt (vgl. Stable 1998). Erst seit den späten siebziger Jahren, bis zu denen der Embryo historisch keine Autonomie besaß, wurde zunehmend zwischen der Schwangeren als mütterlicher Umgebung und dem Fötus als Person mit eigenen Rechten eine Trennung sowohl in der Populär-Kultur als auch im medizinisch-rechtlichen Diskurs vollzogen (vgl. ebd., S. 175).¹⁰ Heutzutage stellen visuelle Technologien den Fötus verstärkt als zentral und autonom dar: „The visual technologies used to isolate the embryo as astronaut, extraterrestrial, or aquatic entity [...]“ (ebd., S. 173 f.). Der Körper der Mutter wirkt dagegen abwesend und nebensächlich – eine klare Diskrepanz, mit der nach Stable nun Gegner weiblicher Selbstbestimmung operieren können. Das Bild vom schwerelos dahintreibenden autonomen Fötus verwischt die Realitäten des weiblichen Körpers; somit entstand eine „ideological transformation of the female body from a benevolent maternal environment into an inhospitable wasteland, at war with the ‘innocent person’ within“ (ebd., S. 172). Der weibliche Körper wird also zunehmend dargestellt als oppositionell zu fötalen Interessen; der Fötus wird als eigenständige, von der Mutter unabhängige Person präsentiert.

„The maternal space has, in effect, disappeared and what has emerged in its place is an environment that the fetus alone occupies. In order for the embryo/fetus to emerge as autonomous [...] all traces of a female body [...] must disappear.“ (Ebd., S. 172)

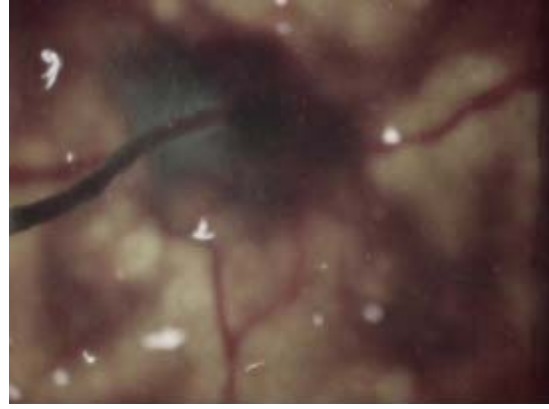
¹⁰ Bis Mitte der sechziger Jahre hatten nur Röntgenstrahlen Blicke auf Embryos zugelassen. 1965 bot das Magazin „Life“ seinen Lesern den ersten realistischen Blick in die bis dahin undurchdringlich erscheinende Gebärmutter; auch die inzwischen üblichen Sonographie-Bilder gab es 1965 noch nicht.

Stabile beschreibt den weiblichen Körper sowohl als „unsichtbar“ als auch „über-sichtbar“: Unsichtbarkeit entsteht unter anderem durch die gängige Visualisierungen des Fötus’ in der Gebärmutter, die Spuren eines konkreten weiblichen Körpers größtenteils aussparen. Mit der Über-Sichtbarkeit des weiblichen Körpers ist jedoch der Körper gemeint, der für potentielle Ausschweifung und Exzess steht und konstanter Überwachung durch visuelle Technologien (Ultraschall) bedarf: „Der Körper wird damit zu einer Vitrine, der Fötus darin öffentlich und die Intimität des Schwangerseins mit dem technischen Blick gestört.“ (Schmuckli 2001, S. 171) Schinzel spricht in diesem Zusammenhang von einer „optischen Invasion“ (Schinzel 2003, S. 249).

Auch in „Teardrop“ öffnet sich der Körper (in einer Art Gegenbewegung zum Konstrukt der Abgeschlossenheit der Haut) und wird durchsichtig; der Clip reduziert dabei die Darstellung des weiblichen Körpers auf den organischen Unterleibsbereich und dessen Behälterfunktion, dagegen wird die Autonomie des Embryos hervorgehoben: Singend wird dieser als Star des Clips in Szene gesetzt, scheint teilweise den Betrachter auch direkt anzublicken (Abb. 6), er schwimmt frei und versucht sich offenbar durch sein Ziehen an der Nabelschnur von selbiger loszulösen (Abb. 10, 14).



Viele Einstellungen geben die direkte Blick-Perspektive des Embryos wieder (etwa Abb. 5, 12, 16), auch die häufigen Unschärfen verweisen auf seine Blick-Position.



Clipsequenzen, die zunächst lose im trüben Fruchtwasser umherschwimmende Gewebestücke fokussieren, dann in der Folge auf den voll entwickelten Embryo scharf stellen und damit diese Bilder in direkten Beziehungszusammenhang setzen sowie die eigenständigen Bewegungen des Fötus unterstreichen nochmals dessen Autonomie und „beseelten“ Status. Die Vollkommenheit des Fötus-Organismus wird hier als Gegensatz zu den unfertigen Gewebefetzen etabliert.

Dem auffällig weit entwickelten Embryo steht jedoch vor allem auch der durch seine Reduzierung auf den Unterleib stark fragmentierte weibliche Körper gegenüber; der mütterliche Körper ist nur als dunkler Bauch-Hohlraum präsent. Durch den ausschnitthaften Mutterkörper wird noch der Kontrast zum vollständig entwickelten Embryo in seiner Ganzheit unterstrichen. Dies verdeutlicht den radikalen Endpunkt des dualistischen Gefüges von individualisiertem Fötus gegenüber anonymisierter Frau.¹¹

Bemerkenswerterweise macht in „Teardrop“ jedoch gerade die Abwesenheit des weiblichen Körpers diesen paradoxerweise sichtbar.

¹¹ Die Frau ist nur noch als mütterliche Umgebung präsent. In diesem Zusammenhang soll kurz auf Freuds Leib-Haus-Metapher hingewiesen werden: Freud setzt in der Traumsymbolik gerade das Haus in Beziehung zum Frauenkörper. Die im weiblichen Körper befindlichen Hohlräume (weibliches Genital, Mutterleib) spezifiziert er im Kontext der Haus-Struktur als „Zimmer“, da sie dem Kind eine Wohnstatt bieten können (vgl. Freud 1995, S. 167 ff.). Insofern verweist die Haus-Metapher nicht nur auf den asexuellen individuell bewohnbaren Körper, sondern auch auf die Innenraum-Struktur des weiblichen Körpers. In „Teardrop“ ist es der mütterliche Körper, der dieses „Haus“ repräsentiert.

Der embryonale Körper, Inbegriff des Ursprungs menschlichen Lebens, wirkt um einiges lebendiger als der ihn umgebende Frauenkörper, als kleiner und doch vollständiger Körper markiert er die maximal mögliche Zergliederung des weiblichen Körpers.

Dabei lässt die Unterleib-Szenerie in manchen Szenen auch Assoziationen zu Bildern des Universums zu: Der gesamte Clip bewegt sich zwischen seinem sanften „Fade in“ und „Fade out“ in dieser Art Unterleibs-Universum, in dem die Fötus-Ikone zu schweben scheint.

In mancher Hinsicht wirkt der Embryo wiederum geradezu ausgeliefert; so scheint der Schatten des Hand-Auflegens auf den schwangeren Bauch weniger vertraulich und liebevoll als vielmehr wie ein bedrohliches, bedrängendes Zugreifen auf den Unterleib und auch der Embryo reagiert zutiefst verschreckt (Abb. 9, 10, 11, 13, 14, 15).



Der Embryo ist dem diffusen Licht nicht gewachsen, dem er so plötzlich ausgesetzt ist. Er schließt die Augen und hebt die Hände schützend vors Gesicht – eine Szenerie, die Assoziationen bezüglich einer realen anatomischen Bauch-Öffnung weckt. Dornhof spricht in einem Aufsatz über die Schwangerschaft im Film (und hier im Besonderen im Hinblick auf die „Alien“-Serie) sogar von einer „Dämonisierung von Gebärfähigkeit und weiblicher Sexualität“ und von der Mutation der „Reinheit der Madonna [...] zur satanischen Mutter, zur

Gebärmachine des Bösen“ (Dornhof 2004, S. 141). So wirkt in „Teardrop“ zuweilen auch der Embryo monströs mit seiner transparent anmutenden Haut und dem trüben Blick (etwa Abb. 7) – er wird nicht ausschließlich als Star-Ikone und höheres Wesen inszeniert.



Natürlich muss es sich bei dem „Übergriff“ nicht um die mütterliche Hand handeln, es könnte auch etwa ein ärztlicher Zugriff oder eine Metapher eines öffentlichen Übergriffs sein – „die Bilder der Leibesfrucht machen den Zugriff der Öffentlichkeit auf jene zu immer früherem Zeitpunkt möglich“ (Schinzel 2003, S. 249).

Im Ganzen plausibler erscheint hier die Lesart, dass die Darstellung weniger das Ausgeliefert-Sein des Embryos gegenüber dem Mutter-Körper als gegenüber der ganzen restlichen Welt außerhalb der vertrauten intimen Atmosphäre des Bauches meint.¹² Dem beruhigenden behaglichen Körper-Innenraum der Mutter, gewissermaßen ideologisches und historisches Vakuum, wird die fremde beängstigende Außenwelt entgegengestellt. Kind und Gebärmutter werden dabei als Hort der Unschuld und Gegenpol von den Vorgängen der äußeren Welt abgegrenzt.¹³

„Teardrop“ zeigt klare Spuren mütterlicher Präsenz (Plazenta, Gewebestücke, Nabelschnur), die einen direkten Bezug zum mütterlichen Körper schaffen – insofern ist sie hier mehr als bloße Projektionsfläche und scheint zentrale Bedeutung für den Prozess des Heranwachsens zu tragen. Auch ist der Blick auf den Embryo und sein Verhältnis zur Mutter insgesamt eher biologisch-natürlich geprägt.

¹² So präsentiere der Clip laut einem Arte-Kommentar „die erste Lebenskrise“ und ein „düstere[s] Weltbild“ (vgl. www.arte-tv.com/de/kunst-musik/tracks/Von_20A_20bis_20Z/392144.html).

¹³ Diese die Unschuld des Embryos betonende Darstellung steht in Zusammenhang mit Konzeptionen von Mutterschaft und Familie, die im 18. Jahrhundert aufkamen und der Kindheit bestimmte Eigenschaften, Bedürfnisse und Fähigkeiten zusprechen (so konstatiert zum Beispiel Ewers eine „sentimentalische Sicht der Kindheit [...], die im Kind eine Verkörperung des Naiven, Einfältigen und Unschuldigen zu fassen meint und in ihm die Menschheit noch in einem Zustand der Reinheit und Harmonie wähnt“, vgl. Ewers 1994, S. 19).

So könnte man in dem Clip auch eine kritische Auseinandersetzung mit der „Über-Sichtbarkeit“ des Mutter-Körpers und der Fragmentierung desselben durch Visualisierungstechniken sehen – der weibliche Körper ist mittels bildgebender Technologien durchschaubar geworden. Entsprechend könnten die abwehrenden Reaktionen des Embryos von dem über Lichtblitze dargestellten Durchleuchten des Unterleibs ausgelöst worden sein (Abb. 9, 10, 11, 13, 14, 15).

KÖRPER „SCHICHTWEISE“ UND KÖRPER ALS BEHÄLTER – INSZENIERUNGSWEISEN DES ANATOMISCHEN KÖRPERS IM VERGLEICH

„EIN BILD IST MEHR ALS EIN BILD, UND MANCHMAL MEHR ALS DIE
SACHE SELBST, DEREN BILD ES IST“

(Valéry zitiert nach: Geimer 2002, S. 7)

Ganz anders als „Teardrop“ setzt der Clip „Rock DJ“ den Körper in Szene: Die innere Anatomie in den Bildern von „Rock DJ“ wird hier nicht über einen Hohlraum¹⁴ wie bei „Teardrop“ dargestellt, sondern der Körper zerfällt vielmehr stets in weitere Hüllen, bis als letzte Körper-Essenz nur noch das Skelett vorhanden ist.

„Es gibt nicht eine Haut, die das Menschsein, die Individualität und die Vitalität ausmacht, sondern darunter liegen immer neue Schichten, die zu entdecken sind. Die Metapher der nackten Wahrheit, die auf einem Mechanismus des fortwährenden Freilegens beruht, wird hier auf die sukzessive ‚Nacktheit‘ unter der Haut übertragen.“ (Benthien 1999, S. 95)

„Das pure Abschälen und Entfernen der Oberflächenschichten scheint ein Gewaltakt zu sein, den Männer gegen andere Männer ausführen – jedenfalls nach antiker und mittelalterlicher Strafpraxis. Kulturgeschichtlich wird [...] die Haut der Frau durchbohrt, während die des Mannes abgezogen wird.“ (Ebd., S. 105 f.)

Während das männliche Körper-Innere in „Rock DJ“ sich – in einer Ästhetik die Gunter von Hagens Körperwelten ähnelt – mit gänzlicher „innerer Unverborgenheit“ in weitere Hüllen auflöst, prägt die Darstellung des weiblichen Körper-Inneren das verborgene geheimnisvolle Moment.

Da sich der Clip auf die Visualisierung des Unterleibs beschränkt, steht er nicht Benthien und Gadebuschs These entgegen, nach der die Frau in der Geschichte der Anatomie noch immer eine Sonderrolle einnimmt, da bis heute der weibliche Körper nur im Rahmen der Darstellung Reproduktions- oder Sexualorgane abgebildet wird: „Ansonsten wird der männliche Körper gezeigt, der als Norm der Humananatomie gilt.“ (Benthien/Gadebusch 2003, S. 96)

¹⁴ Eine Inszenierung der Gebärmutter als organischer Körper-Hohlraum ist nicht ungewöhnlich, wie auch etwa der Clip „Love Story“ von Layo & Bushwacka verdeutlicht, dem allerdings eine gänzlich andere Visualisierungsweise zugrunde liegt: Hier brüten im organischen Hohlraum mehrere Ei-artige Formen, an deren Enden jeweils Nabelschnüre hängen (der Clip birgt hier über die aufplatzenden Ei-Formen Referenzen bezüglich der „Alien“-Filmserie), aus den Eiern schlüpfen letztlich vollbärtige Männer.

„Bis heute werden in Anatomicatlanten weibliche Körper nahezu ausschließlich gezeigt, wenn es um die Reproduktionsorgane oder um andere Organe in der Bauchhöhle geht [...], alle anderen Abbildungen sind die von männlichen Körpern. Der maskuline Körper wird als der ‚normale‘, paradigmatisch menschliche Körper, der feminine als ein abweichender und sexualisierter, als eine spezifische Variante der männlichen Norm verstanden. Sofern es nicht um die Reproduktionsorgane geht, ist eine Abbildung des weiblichen Körpers unüblich, da er als erotisch aufgeladener Leib verstanden wird und eine mögliche Sexualisierung dem kalten (männlichen) ärztlichen Blick im Weg steht.“ (Benthien 1999, S. 97 f.)

In Bezug auf Darstellungen männlicher und weiblicher Anatomie konstatieren Susan C. Lawrence und Kate Bendixen in einer die Jahre 1890 bis 1989 umfassenden Studie die disproportional häufige Verwendung männlicher Modelle bzw. spezifisch männlicher Organismen zur Illustrierung menschlicher Anatomie: „[...] the normal human body is pervasively presented as male, making it impossible to learn female anatomy without first learning male anatomy“ (Cartwright 1998, S. 22).

Während der männliche Körper als Standard für medizinisch-neutrale Informationen präsentiert wird, gilt der weibliche Körper gewissermaßen als Variation des Männlichen (vgl. Cartwright 1998, S. 22).

Auch das ausgewählte Clip-Beispiel konzentriert sich bei der weiblichen Anatomie auf den Unterleib, während man die Darstellungsweise des männlichen Körpers durch ihre fast belehrende schichtweise Körper-Erforschung als eine Art Normkörper-Inszenierung bezeichnen kann.

So visualisieren also auffälligerweise die Bilder in „Teardrop“ im Gegensatz zu „Rock DJ“ lediglich das bereits von der Haut befreite Innere, während der Bezug zu einem konkreten von Haut überzogenen Frauenkörper fehlt. Statt einem sexualisierten Frauenkörper, dessen Inszenierung in vielen anderen Musikclips durchaus Usus ist, belegt der Clip den weiblichen Körper als Hohlraum und weniger als Objekt visuellen Vergnügens und es ist tatsächlich eher der männliche Williams, der sich ausdrücklich als attraktives Schauobjekt exponiert und seinen Körper sogar über den Kleider-Striptease hinaus im anatomischen Strip „erotisiert“.

Der weibliche Körper wird hier also nicht erotisch aufgeladen – denn obgleich man eher annehmen könnte, dass anatomische Zerstückelung und Sektion im diametralen Gegensatz zu einem Schönheitsdiskurs steht, der auf der Ganzheit, Integrität und Unversehrtheit der Haut aufbaut (vgl. Zeuch 2003, S. 12), findet bei Darstellungen weiblicher Anatomie-Modelle paradoxerweise häufig eine Erotisierung statt: „[...] anatomy’s treatment of the female body may be seen [...] as the repressive side of a broader cultural tendency to privilege women’s bodies as objects of visual pleasure“ (Cartwright 1998, S. 23). Bei anatomischen Darstellungen des Männerkörpers diesen als Objekt visuellen Vergnügens zu belegen – wie hier bei Williams der Fall – ist dagegen eher ungewöhnlich (vgl. Zimmermann 2002, S. 113).

Das weibliche Körper-Äußere – wie oben dargelegt in anderen Clips von hohem Stellenwert – tritt in „Teardrop“ also gar nicht erst in Erscheinung, somit werden auch die Bilder des

tabuisierten Blicks in den weiblichen Bauch entdramatisiert. Hier folgt die Visualisierung anatomischen Traditionen, in denen nach Benthien der Blick in die Frau (bis auf die Reproduktionsorgane) eher unüblich war: „[...] die Enthäutung oder Skalpierung einer Frau würde ein offenbar bestehendes Tabu brechen, das bis in die Gegenwart hinein kaum seine Wirkung verloren hat“ (Benthien 1999, S. 97 f.). Lediglich der weibliche Unterleib ist heutzutage zu einem öffentlicheren Ort avanciert; dies gilt

„bei genauerer Betrachtung aber nur für seine tiefen ‚Höhlen‘ und seine äußerste Oberfläche selbst. Das Dazwischen, das Gefäß- und Muskelgeflecht ist entweder aufgrund seiner Funktionalität und seiner potenten ‚Kraft‘ oder aufgrund seiner attribuierten obszönen Hässlichkeit der blutigen Verwundung weiterhin tabu“ (ebd., S. 98).

Vermutlich wird das Innere des weiblichen Körpers (mit Ausnahme des Unterleibs) nicht abgebildet, damit die etablierte Ordnung des Begehrens und des abgebildeten weiblichen Körpers (in seiner fetischisierten Äußerlichkeit und Verhüllung) nicht in Frage gestellt werden muss; gerade bei Musikvideos mit ihrer Tendenz zur massiven Ästhetisierung des Körpers scheint das plausibel.

In diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal auf das oben angeführte Zitat Odo von Clunys (vgl. S. 11) verweisen und dieses um ein Zitat Johannes von Tepl ergänzen, in dem dieser das Motiv getilgten Begehrens durch die Offenbarung des weiblichen Inneren beschreibt:

„[...] ein ganzer Unrat, ein Kotfass, eine unreine Speise, ein Stinkhaus, ein ekelregender Spülzuber, ein fauliges Aas, ein Schimmelkasten, ein bodenloser Sack, eine löchrige Tasche, ein Blasebalg, ein gieriger Schlund, ein übelriechender Harnkrug, ein stinkender Eimer, ein betrügerisches Puppenbild, ein unersättlicher Löschtrog und eine gemalte Verblendung. [...] Nimm und entzieh der schönsten Frau des Schneiders Farbe, so siehst Du eine beschämende Puppe, eine rasch welkende Blume von kurz dauerndem Glanz und einen schnell zerfallenden Erdenknollen“ (Tepl zitiert nach: Kästner 2000, S. 59 f.).

Auffällig ist hier natürlich, dass in Williams' Fall der Blick ins Innere des männlichen Körpers das Begehren der Verehrerinnen sogar erst entfacht und nicht etwa zerstört. Der männliche Körper löst sich nur in weitere Schichten und Essenzen auf und entblößt dabei mehr und mehr Muskelschichten, hier Inbegriff für Vitalität und (Lebens-) Kraft.

„Die transparente, elastische Qualität der Haut ist beim muskulösen Männerleib eine wünschenswerte Eigenschaft, da sie das durchscheinen lässt, was positiv mit Vitalität und Virilität konnotiert ist. Der Frauenleib hingegen bedarf einer verdeckenden, verhüllenden glänzenden Körperhaut, die das diffuse Innere nicht preisgibt.“ (Benthien 1999, S. 100)

So scheint der Wandel von der ästhetisierenden Darstellung hin zur Demontage ebenjenes Körperbildes eher positiv konnotiert: Die Enthäutung könnte hier – ähnlich der Reptilien-Häutung – auch als notwendiges „Herausschälen“ aus einer unauthentischen Identität gelesen werden, als eine Art Wachstumsprozess heraus aus der ästhetisierten Körper-Darstellung des zunächst klassisch erscheinenden Clips. Damit würde der Gestaltwandel in Form einer Enthäutung zu einem Akt der Star-Körper-Demaskierung und der Selbstwerdung stilisiert und Authentizität im Prozess der Ich-Findung suggeriert (vgl. Benthien 1999, S. 94 f.).

Den weiblichen Körper prägt neben dem Konstrukt des Äußeren, der übersteigerten attraktiven Oberfläche, ebenso noch das Konstrukt des diffusen tiefen bewohnbaren Inneren in Form eines Hohlraums – klassisch steht hier der phallischen männlichen Position die weibliche Behälterfunktion gegenüber. Der Zuschauer wird hier mit „monströsen“ Eigenschaften des menschlichen Leibes konfrontiert.

„Die enthäutete Frau [...] ist keine Frau mehr. Weiblich ist nur der schlammig-dunkle Nährboden in den Tiefen des Leibes oder die glatte, schöne Hüllen-Fassade, die diesen Leib umgibt [...]. Die Frau ist dabei nicht Oberfläche *oder* Container, sondern beides erweist sich, zumindest imagologisch, als die zwei Seiten einer Vorstellung: die Frau als Hohlraum mit einer abschließenden glatten Außenhaut.“ (Ebd., S. 101)

Auch im Bereich kommerzieller Musikclips manifestiert sich also eine breite Spanne möglicher Körperlichkeitskonzepte, die gerade in Bezug auf den weiblichen Körper sowohl die „Hülle“ als auch den „Container“ beinhalten.

LITERATURVERZEICHNIS

- BACHTIN, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt 1990.
- BENTHIEN, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Hamburg 1999.
- BENTHIEN, Claudia/GADEBUSCH, Mariacarla: Körper und Buch. In: Zeuch, Ulrike (Hg.): Haut. Verborgен im Buch – verborgen im Körper. Ausstellungskatalog. Wiesbaden 2003. S. 85-103.
- CARTWRIGHT, Lisa: A Cultural Anatomy of the Visible Human Project. In: Treichler, P. u. a. (Hg.): The Visible Woman. Imaging Technologies, Gender, and Science. New York u. a. 1998. S. 20-43.
- DORNHOF, Dorothea: Das Geschlecht, das nicht schön ist. Von der Faszination monströser Körper. In: Genus – Münsteraner Arbeitskreis für Gender-Studies (Hg.): Von schönen und anderen Geschlechtern. Schönheit in den Gender Studies. Frankfurt 2004. S. 136-151.
- EWERS, Hans-Heino: Kinder- und Jugendliteratur der Romantik. Eine Textsammlung. Stuttgart 1994.
- FABO, Sabine: Metamorphose und Morphing. In: Diagonal. Zum Thema: Metamorphosen. Nr. 2/1995. S. 201-214.
- FREUD, Sigmund: Studienausgabe: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt 1995.
- GEIMER, Peter: Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt 2002.
- HÖBEL, Wolfgang: Der Pop-Märtyrer. In: Spiegel Kultur: Stars. Wie aus Menschen Idole werden. Nr. 1/2004. S. 56-65.
- HUIZINGA, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Stuttgart 1987.
- KÄSTNER, Herbert (Hg.): Der Ackermann und der Tod. Leipzig 2000.
- KLEIN, Gabriele: Das Leibeigene. In: Die Zeit. Nr. 44/26.10.2000. S. 40.
- KWAPIS, Jörg: Der beschleunigte Körper. Die Thesen Paul Virilios im pädagogischen Kontext und ein Beitrag zur Diskussion der Zeit in der Pädagogik. Dissertation. Berlin 2002.
- LUCA, Renate: Medien und weibliche Identitätsbildung. Körper, Sexualität und Begehren in Selbst- und Fremdbildern junger Frauen. Frankfurt 1998.
- MERTIN, Andreas: Robbie Williams: Rock DJ oder: La Danse macabre. In: Medien praktisch 4/2000. 24. Jahrgang. S. 43-44.
- MULVEY, Laura: Visual and Other Pleasures. Basingstoke u. a. 1989.
- NEUMANN, Jaromir: Tizian. Die Schindung des Marsyas. Prag 1962.
- OVID: Metamorphosen. Köln 2005.
- SCHADE, Sigrid: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Barta, Ilsebil u. a. (Hg.): Frauen – Bilder – Männer – Mythen. Berlin 1987. 239-260.
- SCHINZEL, Britta: Körperbilder der Biomedizin. In: Frei Gerlach, Franziska u. a. (Hg.): Körperkonzepte. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung. Münster 2003. S. 245-264.
- SCHMUCKLI, Lisa: Hautnah. Körperbilder – Körpergeschichten. Philosophische Zugänge zur Metamorphose des Körpers. Königstein 2001.
- SMITH, Sean: Robbie – die Biographie. München 2004.
- STABILE, Carol: Shooting the Mother. Fetal Photography and the Politics of Disappearance. In: Treichler, P. A. u. a. (Hg.): The Visible Woman. Imaging Technologies, Gender, and Science. New York u. a. 1998. S. 170-197.
- WELSCH, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart 1996.
- ZEUCH, Ulrike: Einleitung. In: Zeuch, Ulrike (Hg.): Haut. Verborgен im Buch – verborgen im Körper. Ausstellungskatalog. Wiesbaden 2003. S. 9-12.
- ZIMMERMANN, Anja: Andere Körper. Konstruktionen von Weiblichkeit in anatomischen Modellen und Illustrationen seit dem 18. Jahrhundert. In: Gerchow, Jan (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Ostfildern-Ruit 2002. S. 107-114.

INTERNETSEITENVERZEICHNIS

- Clear, www.clear.ltd.uk/Rockdj_cs.htm
- Dream – Massive Attack, www.arte-tv.com/de/kunst-musik/tracks/Von_20A_20bis_20Z/392144.html;
- Meyer-Seipp, Johanna: (De)Konstruktionen des menschlichen Körpers in ausgewählten Musikclips, http://www.birgitrichard.de/clips/@text_ma.htm
- Vaughan Arnell, www.dove.de/superbird/die_kampagne/die_beteiligten.asp?content=vaughan