

Abschlussarbeit zur Erlangung der Magistra Artium
im Fachbereich 09 der
Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für Kunstpädagogik

Thema:

Die Darstellung von Weiblichkeit im zeitgenössischen Musikclip

1. Gutachterin: Prof. Dr. Birgit Richard
2. Gutachterin: Prof. Dr. Adelheid Sievert

vorgelegt von: Esther Bogdan
aus Hamburg
Einreichdatum: 11.10.2004

Mein Dankeschön und das in beliebiger Ordnung geht an:

Meine Eltern, die echt genial sind;

Daniel von Geisau, der auch in einer schwierigen Zeit wirklich sehr viel Größe besitzt und ein wichtiger Mensch in meinem Leben ist;

Otha Görke, für sein Organisationstalent und seine Hilfsbereitschaft;

Ralf Michael Fischer, der sich absolut den Titel „Lieblingsschwab“ verdient hat;

Annette Meier und Barbara Böcker, meine Leidensgenossinnen, für ihre Unterstützung;

Harry Wolff für seine Hilfe und die sichtbaren Gedankengänge;

Nicolai, der Mann für PDF-Tools und Seitenzahlen;

Petra Wenzlau, die „bekehrte“ Deutschlehrerin, für ihre schnelle Hilfe;

Frau Prof. Dr. Richard für die Tipps und den Artikel;

Frau Prof. Dr. Sievert für ihren Galgenhumor;

Jutta Zaremba für ihr beruhigendes Telefonat
und an viele andere, die einfach da waren!

Wirklich vielen vielen Dank!

INHALT

EINLEITUNG	5
1. DER MUSIKCLIP – GESCHICHTE, FUNKTION UND STRUKTUR	8
1.1. Farb-Klang-Visionen und Apparaturen.....	8
1.2. Experimental- , Avantgarde-, und Undergroundfilme	10
1.3. Populäre Unterhaltungskultur	13
2. DER MUSIKCLIP	18
2.1. Die mediale Struktur von Video	18
2.2. Bedeutung der Bilder	20
2.3. Die Bilder der Musikclips.....	23
3. DARSTELLUNGEN VON WEIBLICHKEIT	24
3.1. Geschlecht, Geschlechtsidentität und Gender	24
3.2. Medien und Geschlecht	27
3.3. Mama was a Rolling Stone – Revolution Girl Style	28
3.4. Geschlechter-Verwirrung: Dekonstruktionsprozesse im Musikclip	30
4. ANALYSE DER MUSIKKCLIPS.....	34
4.2. „Toxic“	35
4.2.1. Schlüsselbilder und Sequenzen: Femme fatale	45
4.2.2. Die Stewardess als dienender General - Flugzeugsequenz	47
4.2.3. Die rote Einbrecherin – Motorradsequenz	50
4.2.4. Der schwarze Racheengel - Vergiftungssequenz.....	53
4.2.5. Die göttergleiche Sirene - Lichtraumsequenzen	54
4.2.6. Weitere Objekte und Accessoires	56
4.2.7. Vervielfachung und Doppelungen	59
4.2.8. Darstellung von Licht und Feuer	60
4.2.9. Handlungsräume.....	61
4.3. Zusammenfassung.....	63
4.4. „Everytime“	65
4.4.1. Schlüsselbilder und Sequenzen: femme fragile.....	74
4.4.2. Kleidung	75
4.4.3. Todessymbolik, Wiedergeburt und religiöse Konnotationen –	78
Bad- und Krankenhaussequenz.....	78
4.4.4. Diva und Kosumwelt	81
4.4.5. Handlungsräume.....	83
4.5. Zusammenfassung.....	83
5. SCHLUßBETRACHTUNG.....	84
6. ANHANG	87
Protokolle	87
Abbildungen	105
7. BIBLIOGRAFIE - BILDQUELLEN.....	106
Monografien, Aufsätze	106
Zeitungs- und Magazin-Aufsätze	110
Internetquellen	111
DVD.....	112
TV	114
Musikclips.....	114
Angaben der Bildquellen.....	115

Einleitung

„Wir können nicht gegen den Bilderstrom in Richtung der guten alten Bilder rudern, sondern müssen, wenn wir nicht ertrinken wollen, entweder schneller zu rudern versuchen als der Strom oder seitwärts in der Hoffnung, einen Ankerplatz zu finden.“¹

Musikclips haben sich als alltagsästhetisches Medium zu einer eigenständigen Gattung entwickelt², die auf viele Bereiche der elektronischen Massenmedien einwirken. Vor allem im Kino taucht die Clip-Ästhetik der schnellen Schnitte und Kamerabewegungen auf, die neue Sehgewohnheiten evozieren und etablieren. Ein Grund dafür ist, dass mittlerweile auch Videoclip-Regisseure im Spielfilmbereich arbeiten wie etwa David Fincher, Spike Jonze oder Michel Gondry.³

Seit 1999 werden z. B. die besten deutschen Musikclips auf den Oberhausener Kurzfilmtagen mit dem *MuVi* geehrt, andere Clips bekommen Kunstpreise wie die *Goldene Nica* auf der *Ars Electronica*⁴ verliehen oder werden in Ausstellungen gezeigt.⁵ Im ersten Kapitel wird kurz auf die Entwicklung, die Geschichte und die Funktion des Musikclips unter Berücksichtigung der medialen Struktur eingegangen.

Musikclips als massenmediales Produkt transportieren Bilder, die einen Einfluss auf unsere Gesellschaft haben. Als selbstverständliches Medium haben sie gerade in der Entwicklung von Kindern und Jugendlichen eine wichtige Bedeutung. Durch ihre Alltäglichkeit sind Clips im dynamischen Austausch von Alltagsereignissen, -erlebnissen und -handlungen integriert

¹ Flusser, Vilém. *Medienkultur*. Frankfurt: Fischer, 1999, S. 71.

² Vgl. Altrogge, Michael. *Tönende Bilder*, Bd. 2. Berlin: Vistas, 2001, S.5.

³ Fincher drehte u. a. Clips für Madonna „Express Yourself“ (1989) und Filme wie „Alien 3“ (USA 1992); Spike Jonze drehte Clips u. a. für die Beastie Boys „Sabotage“ (1994) und den Film „Being John Malkovich“ (USA 1999); Michel Gondry drehte Clips für Björk u. a. „Human Behaviour“ (1993) und Filme wie z. B. „Human Nature“ (USA/ F 2001). Von Spike Jonze, Michel Gondry und auch Chris Cunningham („Windowlicker“ 1999 von Aphex Twin) ist 2004 eine Clip-Kollektion auf DVD erschienen.

⁴ Vgl. Richard, Birgit. „Clipping Gender: Mediale Einzelbilder, Sequenzen und Bild-Nachbarschaften im Rahmen einer fokussierten Relationsanalyse“. In: Bohnsack, Ralf et al. *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung*. Heft 1, 2004, S. 30.

⁵ Z. B. „Sound & Vision. Musikvideo und Filmkunst“ im Filmmuseum 1993 in Frankfurt; „Look at Me. 25 Jahre Videoästhetik – Die 100 einflussreichsten Videos“ im NRW-Forum 2004 in Düsseldorf oder „Chris Cunningham - Videoinstallation“ in der Kestner Gesellschaft 2004 in Hannover.

und bekommen dadurch eine kommunikative Funktion für jugendliche und postadoleszente Betrachter. Charlton, z. B., greift in seinen Rezeptionsforschungen, den Ansatz der „parasozialen Interaktion“ auf. Medienrezeption bedeutet:

- neue soziale Spielregeln können erlernt werden („patterns of conduct“)
- neue Handlungsmöglichkeiten können entdeckt werden („role possibilities“)
- und der Zuschauer kann stellvertretend mit dem Akteur, an dessen Handlungen teilhaben, die in der realen Lebenswelt nicht möglich gewesen wären („compensatoric function“).⁶

In Wechselwirkung zwischen Betrachter und Medium können Musikclips Impulse und Orientierungspunkte eigener Selbstfindungsprozesse anbieten. Diese Arbeit geht davon aus, dass in unsere Gesellschaft immer noch das dichotome Konzept von Männlichkeit und Weiblichkeit dominiert und Identität sich geschlechtsspezifisch entwickelt und bildet. Massenmedien und damit auch Musikclips tragen, angesichts massiver Geschlechterstereotypisierung, ihren Teil zu diesem Prozess bei.

Das zweite Kapitel setzt sich mit der Thematik der *Gender Studies* auseinander, die einen neuen Blick auf die Geschlechterdifferenz eröffnet haben und die Kategorie von Geschlecht, als gesellschaftliche Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit hinterfragen. Obwohl, wie vorangehend formuliert, doch an einer Rückbindung tradierter Geschlechterdifferenz festgehalten wird und rekonstruiert werden muss, ermöglichen dekonstruktivistische Prinzipien neue Perspektiven zur Überwindung dieser eindeutigen Dichotomie. Ute Bechdorf⁷ hat in ihrem Buch „Puzzling Gender“ fünf Repräsentationsstrategien zur Dekonstruktion der Geschlechterdichotomie im Musikclip herausgearbeitet, die hier vorgestellt werden.

⁶ Charlton, Michael/ Neumann, Klaus. Medienkonsum und Lebensbewältigung in der Familie: Methode und Ergebnisse der strukturanalytischen Rezeptionsforschung. München: Psychologie-Verlags-Union, 1986, S. 21.

⁷ Bechdorf, Ute. Puzzling Gender. Re- und Dekonstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Fernsehen. Weinheim: Deutscher Studienverlag, 1999.

Im dritten Kapitel werden Form und Inhalt zweier Clips von Britney Spears in Hinblick auf die Darstellungen von Weiblichkeit analysiert. Im Fokus stehen die Bilder des Clips, die Mechanismen wie bestimmte Geschlechterverhältnisse visuell konstruiert und reproduziert werden. In Anlehnung an die relationale Analysemethode und die Theorie des „shifting image“ von Birgit Richard⁸, die in diesem Kapitel näher erläutert werden, sollen ausgewählte Stills der Clips in Beziehung zueinander und zu anderen Bilderwelten gesetzt werden, um mögliche neue Perspektiven im Clip zu eröffnen. Dabei sollen die Stills auf potentielle dekonstruktivistische Strategien untersucht werden.

Zur Analyse der Clips wurden Protokolle erstellt (siehe Anhang), die die Struktur von Liedtext, Bild und Zeit zum besseren Verständnis aufschlüsseln.

⁸ Zur Analysemethode siehe Richard 2004 a. o. O., S. 33; zum „shifting image“ siehe Richard, Birgit. „9-11. *World Trade Center, Image Complex und ‚shifting image‘.*“ In: *Kunstforum International*, Bd. 164, März-Mai, 2003, S. 43.

1. Der Musikclip – Geschichte, Funktion und Struktur

Musikclips sind von verschiedenen kulturellen Ideen, Praktiken und Erfindungen beeinflusst, wie Kunst, Theater, Tanz, Fernsehshows, Film und wirken auf diese zurück. Die meisten Publikationen, die sich mit Musikclips beschäftigen, beziehen sich auf einen Ansatz zur Entstehungsgeschichte der Clips, deren Wurzeln weit zurückreichen.⁹ Im Folgenden soll kurz die Geschichte der Visualisierung von Musik skizziert werden, die damit eng verknüpft ist.

1.1. Farb-Klang-Visionen und Apparaturen



Abb. 1

Die Idee der visuellen Umsetzung von Musik, der „Traum von der Farbmusik“ reicht bis ins Altertum zurück.¹⁰ So nimmt man an, dass die Synästhesie von Höhlenmalerei, flackernden Flammen und Tönen – Audiovisuelles - zu geheimen Riten gehörten. In der Antike war es Pythagoras (um 589 v. Chr. – 496 v. Chr.), der sich der Sphärenmusik als Ausdruck göttlicher Ordnung beschäftigte. Jeder Ton hatte sein

visuelles Pendant auf der Farbskala; die entstehenden Farbtonmuster, stellten wiederum das akustisch das Göttliche dar.

In der Renaissance experimentierte Leonardo da Vinci (1452 – 1519) mit farbigen Lichtprojektionen.¹¹ Fast 200 Jahre später entstand das optische Cembalo, *clavecin oculaire*, von Pater Louis-Bertrand Castel (1688 – 1757), einem Schüler von Issac Newton. Mit dieser ersten Farborgel setzte er das

⁹ Siehe u. a. Bódy, Veruschka/ Weibel, Peter (Hg.). *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Köln: DuMont, 1987; Hoffmann, Hilmar/ Schobert, Walter (Hg.). *Sound & Vision: Musikvideo und Filmkunst*. [Ausstellungskatalog]. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, 1993; Wicke, Peter. „Video killed the Radio Star. Glanz und Elend des Musikvideos.“ In: URL: <http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/wicke3.htm>, 1994. [Stand 12.11.2003]; Quandt, Thorsten. *Musikvideos im Alltag Jugendlicher: Umfeldanalyse und qualitative Rezeptionsstudie*. [MA.-Arbeit]. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1997.

¹⁰ Moritz, William. „Der Traum von der Farbmusik.“ In: Bódy, Veruschka/ Weibel, Peter (Hg.). a. o. O., S. 17ff. Die folgenden Beispiele beziehen sich auf diese Quelle.

¹¹ Vgl. Bódy/ Weibel (Hg.). a. o. O., S. 61.

Prinzip der Sphärenmusik aus der Antike weiter fort, und weltweit versuchte man in den folgenden Jahrhunderten, den Prototyp des Paters zu optimieren und weiterzuentwickeln. Das *Pyrophon* (Abb. 1) von Frédéric Kastner von 1870 funktionierte zum Beispiel mit chemischen Gasen und produzierte gleichzeitig einen Ton und eine farbige Stichflamme. Ein weiterer Erfinder in der Tradition der Farborgeln war Alexander Burnett Hector (1866 – 1958). Zu seiner Farborgel von 1908 gehörte ein tief gestaffelter Bühnenraum mit Tonlichtern, die an die Decke befestigt wurden, so dass der Verlauf der Tonleiter farbig in den Raum projiziert werden konnte.

Erst durch die Erfindung von Mary Hallock Greenewalt in den 1920er Jahren wurde mit ihrem Farborgelmodell *Sarabet* (Abb. 2) die exakte Zuordnung von Note und Farbton aufgelöst. Sie experimentierte auch mit abstrakter Malerei auf langen Rollen, die auf den *Sarabet* projiziert werden konnte. Mit ihrer Erfindung stand sie aber hinter ihren Konkurrenten Thomas



Abb. 2

Wilfred (1889 -1968). An Stelle von Greenewalt bekam er mit seinem *Clavilux*-Modell die Chance, den amerikanischen Dirigenten Leopold Stokowski bei seinen Aufführungen zu begleiten.

1.2. Experimental-, Avantgarde-, und Undergroundfilme¹²

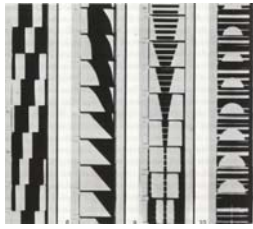


Abb. 3

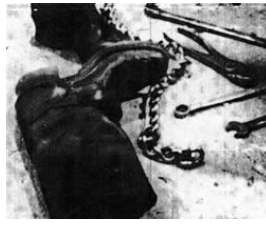


Abb. 4



Abb. 5

Das Interesse über Synästhesie von Musik und Farbe wurde aber nicht nur mit technischen Geräten realisiert. Es gab zahlreiche Maler, die sich mit dieser Thematik beschäftigten. In diesem Zusammenhang ist z. B. der „Erfinder“ der abstrakten Malerei Wassily Kandinsky zu nennen, dessen Gemälde in ihrer Gestaltung von Kandinskys Glauben an eine Affinität zwischen Malerei und Musik bestimmt war.¹³

In den Anfängen des abstrakten Kinos waren es noch grafische Stummfilme mit musikalischer Begleitung, bis es Ende der zwanziger Jahre die Möglichkeit gab, Filme zu vertonen. Einer der wichtigsten Vertreter, der seine Karriere als Maler begann und seine abstrakten Arbeiten durch den Film „zum Leben“ erweckte, war Walther Ruttmann (1887 – 1941). Seine Filme „Opus I“ bis „Opus IV“ (Abb. 3) zwischen 1918 bis 1925 gelten als Meisterwerke der „visuellen Musik“.¹⁴ Gemalte geometrische Figuren und Linien formieren sich auf dem Filmstreifen im Takt zu den gespielten Musikstücken am Klavier. Zu seinem Repertoire gehörten auch abstrakte Werbefilme und Animationen für kommerzielle Spielfilme.¹⁵

¹² Auf die unterschiedlichen Strömungen und Zweige, wie etwa in Europa und Amerika wird hier nur skizzenhaft eingegangen. Zu Prinzipien der klassischen Avantgardefilme aus den 20er und 30er Jahren, siehe z.B.: Paech, Joachim. „*Bilder – Rhythmus. Konzepte der klassischen Avantgarde.*“ In: Hausheer, Cecilia/ Schönholzer, Annette (Hg.). *Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur.* Luzern: Zyklus Verlag, 1994; Scheugl, Hans/ Schmidt, Ernst. *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974; Hein, Birgit. *Film im Underground.* Frankfurt a. M./ Berlin/ Wien: Ullstein, 1971.

¹³ Vgl. u. a. Dabrowski, Magdalena. *Kandinsky: Compositions.* [Ausstellungskatalog]. New York: Museum of Modern Art, 1995, u. a. S. 19-22.

¹⁴ Weibel a. a. O., S. 74.

¹⁵ Vgl. „Berlin – die Sinfonie einer Großstadt“ (D 1927), sind dokumentarische Aufnahmen organisiert mit abstrakt-musikalischen Bezügen. Vgl. Weigel a. o. O., S. 75.

Die zweiminütige „Studie 6“ (1929) seines Assistenten und Schülers Oskar Fischinger (1900 – 1967) wird als erster Videoclip betrachtet, da dieser Film gleichzeitig Werbung für die Schallplatte war, deren Musik er zur Vertonung benutzte.¹⁶ Neben seinen eigenen künstlerischen Arbeiten nutzte er seine Techniken für seine Arbeiten als Trickfilmspezialist z.B. in Fitz Langs „Frau im Mond“ (1929). Er siedelte 1936 in die USA über und übte dort einen großen Einfluss auf die amerikanische Entwicklung der Musik- und Animationsfilme aus. Eine der bekanntesten Werke, an denen er zusammen mit dem Künstler Jules Engel für die Animation beteiligt war, ist „Fantasia“ (1939/1940) von Walt Disney.¹⁷ Am *California Institute of Technology* war er dann das Bindeglied zwischen der Avantgarde der älteren Generation und jener der jüngeren Experimentalfilmer, zu deren Kreis auch der Maler James Whitney (1921 – 1982) gehörte. Whitney und sein älterer Bruder John haben durch ihre technischen Experimente, bei der Realisierung ihrer abstrakten Filme, viel zur Entwicklung der Blendentechnik und Computergrafik beigetragen.¹⁸

Aber auch der amerikanische Undergroundfilm aus den 60er Jahren hatte Einfluss auf die Entwicklung von Musikclips. Die Gebrüder Whitney, aus der jüngeren Generation der Experimentalfilmer, gehörten später zu den Mitgliedern der *New American Cinema*-Bewegung, die 1959/60 unter der Leitung von Jonas Mekas gegründet wurde.¹⁹ Ziel war es, Voraussetzungen für innovative Filmproduktionen zu schaffen, die sich von der kommerziellen Filmindustrie distanzieren konnten. Ein Hauptwerk des neuen

¹⁶ Vgl. Weibel a. o. O., S. 79.

¹⁷ Fischinger entwickelte eine spezielle Animationstechnik für den Hauptteil des Filmes, Engel war für die Choreografie der Ballettsequenzen zuständig. Die Filmstudios veränderten „Fantasia“ aber sehr stark. Fischinger arbeitete in den Studios nicht mehr bis zum Ende der Dreharbeiten. Beide wurden im Abspann des Filmes nicht erwähnt. Vgl. Moritz a. o. O., S. 42.

¹⁸ John Whitney wurde ein Pionier in der Computerfilmwelt. Sein Interesse übertrug sich sogar auf seinen Sohn, denn der Junior wurde Präsident einer der größten Computerfilmfirmen in Los Angeles, *Digital Productions*, die für Hollywood- und TV-Produktionen dreidimensionale realistische Computersimulationen erstellten. Vgl. Weibel a. o. O., S. 101; auch Hein a. o. O.; S. 176 -182.

¹⁹ Bühler, Gerhard. Postmoderne auf dem Bildschirm auf der Leinwand. Musikvideos, Werbespots und David Lynchs ‚Wild at Heart‘. Sankt Augustin: Gardez!, 2002, S. 175.

amerikanischen Kinos ist z.B. der halbdokumentarische Film „Scorpio Rising“ (1963) von Kenneth Anger (Abb. 4). Der Film ist schnell und assoziativ geschnitten, mit Rockmusik unterlegt und handelt von einer Motorradgang, die Anger in einem homoerotischen Stil, kombiniert mit NS-Symbolik und biblischen Motiven, inszeniert hat; Lederbekleidung und Motorräder als Fetisch hat seitdem besonders Rock-Musikclips erobert.²⁰

Neben dem abstrakten Kino experimentierten im europäischen Kontext Künstler wie Luis Buñuel und Salvador Dalí (1928, „Un Chien Andalou“, Stummfilm; Abb. 5) oder Jean Cocteau (1930 -32, „Le Sang d'un Poète“) mit neuen visuellen Ausdrucksmöglichkeiten. In dieser Zeit wurde ein kreativer Pool an Techniken und visuellen Effekten geschaffen, aus dem die Musikclips geschöpft haben; so sind nach Weibel gerade die formalen Innovationen der Filme von Buñuel, Dalí und Cocteau als Effekte in die Ästhetik und Geschichte der Musikvideos eingegangen²¹, wie etwa auch die russische Montage.²²

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Weibel a. o. O. S. 81.

²² Carol Vernallis verweist für das Verständnis von Schnitt- und Montagetechniken von Musikclips auf die Tradition der russischen Formalisten. Im Gegensatz zum Hollywood-Film, bei dem jeder Schnitt logisch und dramatisch motiviert ist und dem Prinzip der Kontinuität folgt, hält sich die russische Montage nicht an diese Prinzipien. Bilder werden „unmotiviert“ und „zufällig“ zusammen geschnitten. Vgl. Vernallis, Carol. „*The kindest cut: functions and meanings of music video editing.*“ In: *Screen*, 42, 1/2001, S. 23f.

1.3. Populäre Unterhaltungskultur



Abb. 6

Die verschiedenen Publikationen, die sich mit der Geschichte der Musikclips beschäftigen, kreisen nicht nur um die künstlerischen Bezüge, sondern auch um das mediale Zusammenwirken von Musik und Bild in den Anfängen der populären Unterhaltungskultur.²³ In diesem

Entwicklungszusammenhang sind auch die zahlreichen Hollywood-Musicals, vor allem aus den 30er und 40er Jahren, zu nennen. Die Choreografien von Busby Berkeley in den frühen Tanzfilmen gelten als wesentlicher Einflussfaktor für Musikclips.²⁴

Als ein weiterer Vorläufer in der Unterhaltungsindustrie werden die amerikanischen Soundies aus den 40er Jahren des letzten Jahrhunderts betrachtet.²⁵ „Soundies“ sind auf 16mm-Format gedrehte kurze Filme, die nach Münzeinwurf in den „Panorams“ wiedergegeben wurden. Überall in Bars und Clubs konnte man sich z. B. Duke Ellington, Nat King Cole, Nachrichten, Cartoons oder Filmtrailer anschauen. Schon damals wurden die einzelnen Szenen mit der Darstellung von leicht bekleideten Damen unterbrochen, wie es in den heutigen Musikclips üblich ist. Anfang der 60er Jahre bescherte die Pariser Firma *Cameca* der damaligen Milchbar- und Clubszene in Amerika und Europa ein Revival dieser Film-Jukebox. Die kurze Ära der „Scopitones“ (Abb. 6) erlebte zwischen 1962 und 1965 ihren Höhepunkt.

²³ Z. B. Anfang a. o. O., S. 75ff. Anfang führt sogar die eventuellen Vorläufer von Musikclips bis zu den Anfängen des Films zurück, etwa den Gebrüdern Lumière und George Méliès. Vgl. auch Weibel a. o. O.; Rötter a. o. O.

²⁴ Vgl. Anfang a. o. O., S. 78.

Vgl. Quandt a. o. O., S. 40f.

Vgl. Weibel a. a. O., S. 128ff. Berkeley choreografierte die Tanzeinlagen u. a. in „42nd Street“ (1933, Regie: Lloyd Bacon) und „Gold Diggers of 1935“ (1935, Regie: Busby Berkeley); er benutzte mechanisches Bühnendekors, Kamera und Kranfahrten, um Effekte zu erzielen, die heute durch die Computer erarbeitet werden.

²⁵ Rötter a. a. O. S. 261.

Das Prinzip war dasselbe wie bei den Soundies.²⁶ Sie dienten zur Umsatzsteigerung der Schallplatten und gleichzeitig zur Steigerung der Popularität der Musikstars.

In den 50er Jahren übernahmen die ersten TV-Musikshows in den USA die Funktion des hauptsächlichen Popularitäts- und Absatzförderers. Mit dem Medium Fernsehen, dem „Fenster zur Welt“, konnte ein größeres Publikum direkt im Wohnzimmer erreicht werden.²⁷ *American Bandstand* (1952 - 1989) oder *Stage Show* (1955 - 1956), durch die Elvis Presley 1956 nach seinem ersten TV-Auftritt berühmt wurde, waren



Abb. 7

an ein jugendliches Publikum adressiert. Der Boom dieser Fernsehformate setzte sich ein Jahrzehnt später auch in England mit *Juke Box Jury* (1959 – 1967), *Top of The Pops* (seit 1964) und *Ready Steady Go!* (1963 – 1966)



Abb. 8

durch.²⁸ In *Top of The Pops* wurden manchmal kurze Filme zu den Songs der amerikanischen Bands gezeigt, die nicht selber auftreten konnten, ähnlich den so genannten „Demo-Film“ oder „Promos“, die zu Präsentationszwecken für die Plattenfirmen gedreht wurden.²⁹ Die Popularität der Beatles wurde ebenfalls

durch Fernsehauftritte gesteigert, etwa in der *Ed Sullivan Show* (1941 – 1971) in Amerika. Im halb-dokumentarischen Film „A Hard Days Night“ (1964) von Richard Lester, konnte man sich die Beatles als agierende

²⁶ Im Gegensatz zu den Soundies, die durch eine Hintergrundprojektion in den „Panorams“ abgespult wurden, konnte man sich die „Scopitone“-Filme in Technicolor an auf einem größeren Bildschirm anschauen. Einige „Scopitone“-Filmstückchen kann man sich aus dem Internet anschauen, wie etwa „Hully Gully“ von Line Renaud oder „Itsy Bitsy Petit Bikini“ von Richard Anthony Anfang der 60er. Siehe in (URL: <http://www.stim.com/Stim-x/9.4/scopitone/scopitone-jukebox.html>), [Stand 23.06.04].

²⁷ Die ersten regulären TV-Sendungen konnte man 1935/36 in Deutschland, England und den USA sehen, ein tägliches Programm im deutschen Fernsehen wurde erst 1952 aus einer Fernsehanstalt gesendet. Vgl. „Geschichte des TV“. In: URL: http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/tv/tv_00.htm [Stand 11.07.2004].

²⁸ Rötter a. a. O., S. 263.

²⁹ Vgl. Quandt a. a. O. S. 46.

Popstars³⁰ im Kino anschauen. Im Gegensatz zu den Rockfilmen mit Elvis aus den 50er und 60er Jahren³¹, in denen er als Schauspieler in eine Filmrolle schlüpfte, wurde das öffentliche Image von den Vieren als Popstars präsentiert und inszeniert. Zusammen mit dem schwedischen Avantgarde-Filmer Peter Goldmann produzierten die vier 1967 zu Werbezwecken Filme für englischsprachige Fernsehsender zu den Singles „Penny Lane“ und „Strawberry Fields Forever“, bei deren Umsetzung Effekte benutzt wurden wie überlappende Bilder, sowie langsamer Vor- und Rücklauf, die den Effekten in Musikclips nahe kommen.³² Es folgten weitere Produktionen von der BBC wie der Zeichentrickfilm „Yellow Submarine“ (Abb. 7) 1968 von George Dunning und der experimentelle Film *Magic Mystery Tour* (Abb. 8), den die Beatles in Eigenregie 1967 gedreht haben.



Abb. 9



Abb. 10

Die deutsche Version zu den Musik-Shows war der *Beat-Club* (1965 – 1972) unter der Regie von Michael Leckebusch von Radio Bremen (Abb. 9 und 10). Er

experimentierte mit der verfügbaren analogen Videotechnik und erzielte Effekte zur visuellen Untermalung der Musik bei Bandauftritten, die man auch als Vorläufer der Musikclips betrachten könnte.³³ Durch die Medien Film und Fernsehen konnte man künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten mit kommerziellen Absichten vereinen, wie es später in den Musikclips fortgeführt wird.

Die „eigentliche Geburtstunde der Videoclips“ wird allgemein auf die 70er Jahre datiert.³⁴ 1970 bekam der Dokumentarfilm von Michael Wadleigh über

³⁰ Der Begriff Popstar wird hier im Sinne von „populär“ benutzt, ohne auf eine bestimmte musikalische Stilrichtung wie Pop oder Rock einzugehen.

³¹ Z. B. „Jailhouse Rock“ (1957, Regie: Richard Thorpe), „Girl Happy“ (1964, Regie: Boris Sagal), „Kissin’ Cousins“ (1963, Regie: Gene Nelson) oder „Clambake“ (1967, Regie: Arthur Nadel).

³² Rötter a. o. O., S. 263.

³³ Vgl. Anfang a. a. O., S. 82.

³⁴ Quandt a. o. O., S. 46.

das Woodstock-Festival von 1969 einen Oskar. Er könnte als Vorläufer der Performance-Videoclips³⁵ gesehen werden, da sich die Bildästhetik, trotz technischer Innovationen, bis heute nicht wesentlich verändert hat.³⁶ In diesem Jahrzehnt waren es die Vertreter des Progressive-Rock, u. a. Genesis, Pink Floyd oder Yes, die das audiovisuelle Verständnis neu geprägt haben. Lichteffektshow; theatralische Elemente zur Selbstdarstellung der Interpreten wurden eingesetzt und auch in den filmischen Präsentationen für die Plattenfirmen umgesetzt.³⁷ Durch die verbesserte Videotechnologie³⁸ entstand eine breite Plattform für öffentliche Aufführungen. Musikvideos konnten ohne große Kosten vervielfältigt und in Clubs gezeigt werden. Als das erste Musikvideo im Fernsehen wird häufig, aber nicht unumstritten, „Bohemian Rhapsody“ von Queen (1975, Regie: Bruce Gowers) genannt.³⁹ Die betonte Darstellung der Musiker, die unterschiedlichen Schnittfrequenzen, die kaleidoskopartigen Effekte sowie die Tatsache, dass der Song nach der ersten Ausstrahlung bei *Tops of The Pops* für drei Monate auf Platz eins katapultiert wurde, prädestiniert ihn für das Beispiexemplar eines Musikclips, obwohl vorher schon amerikanische Gruppen mit ähnlicher Technik experimentiert hatten.⁴⁰ Ebenso prägend für die Popkultur waren die Musikfilme, die Ende der 70er Jahre entstanden. „Saturday Night Fever“ (1977, Regie: John Badham) oder „Grease“ (1978, Regie: Randal Kleiser) waren der Auslöser für ein weit um sich greifendes Disco-Tanz-Fieber. Durch

³⁵ Performance-Clips lehnen sich an die Situation der Live-Auftritte mit Interpreten an, d. h. die Bühnensituation wird reflektiert im Gegensatz zu den Konzept-Clips, in denen der Raum nichts mit der Aufführpraxis zu tun hat. Vgl. Altrogge, Michael a. o. O., Bd. 2.

³⁶ Quandt a. a. O., S. 44f.

³⁷ Ebd., S. 47.

³⁸ Die ersten Versuche zur Entwicklung von Magnetbandtechnologie gehen bis 1922 zurück; zuerst konnten nur Audiodaten abgespeichert werden, bis 1956 der erste Video Tape Rekorder für Sendezwecke mit einem Preis von 50000\$ von Ampex herausgebracht wurde. Vgl. Abramson, Albert. „*Video Recording 1922 to 1959.*“ In: Zielinski, Siegfried (Hg.). *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur.* Frankfurt a. M./ Bern/ New York/ Paris: Peter Lang, 1992, 35ff). 1964 brachte Sony den ersten VTR für Heimzwecke auf den Markt, bis 1972 in Großbritannien von Philips und Grundig der erste VCR, Video Cassette Record vorgestellt wurde.

³⁹ Quandt a. a. O. S. 47.

⁴⁰ Rötter a. a. O., S. 264f.

die Filme wurde John Travoltas Tanzstil transportiert und etabliert, wie es Musikclips noch heute mit anderen Stars machen.⁴¹

Ab 1981 ging der Musiksender MTV in Amerika und 1987 in Deutschland auf Sendung.⁴² Der Grund für die Entstehung des Senders war der Versuch, der Plattenindustrie aus der Krise zu helfen, da die Verkaufszahlen zurückgegangen waren; schlagartig stiegen diese aber Dank des Promotion-Effekts von MTV wieder an.⁴³ Mit dem Erfolg des Musiksenders stiegen weltweit auch die Produktionen von Videoclips. In den 90er Jahren kamen in Deutschland weitere Musiksender hinzu: VIVA, VIVA II, VH-1.⁴⁴ In den letzten zwanzig Jahren ist die Musikclipproduktion expandiert. Anfang der 80er Jahre wurden in Europa mit ca. zwanzig Clips pro Monat mehr hergestellt als in Amerika; heute sind es weltweit zusammen 2000 Stück.⁴⁵

⁴¹ Z. B. hat Madonna in ihrem Musikclip „Vogue“ (1990, Regie: David Fincher) das *Vogueing* etabliert hat. *Vogueing* hat sich aus der schwulen Subkultur New Yorks entwickelt, es sind einzelne fast tänzerische Posen und Armbewegungen, die aneinander gereiht werden. Jennie Livingstons Dokumentarfilm „Paris is Burning“ (1991) zeigt solche Schwulenclubs, in denen das *Vogueing* praktiziert wird.

⁴² Quandt a. .o. O., S. 69. Über die einzelnen Entwicklungsphasen des amerikanischen Musiksenders, siehe Goodwin, Andrew. *Dancing in The Distratction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Über die Entwicklung des Musikfernsehens von MTV und VIVA im deutschen Fernsehen, siehe Neumann-Braun, Klaus (Hg.). *Viva MTV!: Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.

⁴³ Bühler a. a. O., S. 188.

⁴⁴ Quandt a. a. O., S. 74ff.

⁴⁵ Quandt a. o. O., S. 55.

2. Der Musikclip

„Öffnen Sie niemals den Kassettendeckel, um das Band direkt zu berühren!“⁴⁶

2.1. Die mediale Struktur von Video

Die Annahme, dass eine intermediale Beziehung zwischen den frühen Avantgardefilmen und Videoclips existiere, scheint durch die technisch erstellten bewegten Bilder offensichtlich. Joachim Paechs Überlegungen „zu einer historischen Intermedialität zwischen Kino-Leinwand und Video-Monitor“ sind im Gegensatz zu Weibels Ausführungen (siehe 1.2.) differenzierter.⁴⁷ „Die Strukturen von Film und Video unterscheiden sich durch die Zeit-Raum-Verhältnisse in ihren Bild-Ton-Abläufen.“⁴⁸ Die Aufnahme und Wiedergabe von Bildern wurde durch die Videotechnologie so beschleunigt, dass es bei einem *Close-Circuit*-Verfahren, d. h., wenn die Videokamera direkt am Monitor angeschlossen ist, zu einer synchronen Situation zwischen Handlung und Abbildung der Handlung kommt.⁴⁹ Ebenso unterscheiden sich für Paech Film und Video durch die Rhythmisierung der Bilder. Der mechanische Bildablauf durch den Filmprojektor gibt den Takt für den Rhythmus der Filmbilder an, die sich vom Licht-Bild zu einem Bewegungsbild auf die Leinwand transformieren.⁵⁰ Bei einer analogen oder digitalen Videokamera wird ein Bild zwar auch auf optischem Wege auf die Aufnahmeröhre oder CCD-Chip (Bildwandler) projiziert, dann aber vom abtastenden Elektrodenstrahl oder vom Chip in entsprechende Signale

⁴⁶ TDK Bedienungsanleitung, zit. in: Daniels, Dieter/ Malsch, Friedemann. „Kunst oder was sonst? - Video heute. Symptome für Boom und Krise“. In: *Kunstforum International*, Bd 96, 1989, S. 123.

⁴⁷ Paech a. o. O., 47.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Wie heute mit sehr ausgefeilter Technologie bei Videokonferenzen oder etwa bei *Close-Circuit*-Installationen aus den 60er und 70er Jahren, z.B. von Nam June Paik („TV-Buddha“ von 1974).

⁵⁰ Vgl. Paech a. a. O., S. 47f.

transkribiert. Das Bild wird also zunächst zerlegt.⁵¹ Bei der Wiedergabe auf dem Monitor oder Fernsehbildschirm wird das Signal des Aufgenommenen Bildpunkt für Bildpunkt vom Elektrodenstrahl zeilenförmig abgetastet und wieder aufgebaut; zu sehen ist die Information eines Bildes.⁵²

„Die entscheidende Differenz zwischen dem optischen Filmbild und dem elektronischen Monitorbild (Video) ist weniger die Differenz zwischen dem Bewegungsbild der Leinwand und dem linear geschriebenen (Zeit-) Bild des Monitors, sondern deren Entstehung: Der Projektionsstrahl auf die Leinwand setzt ein für einen Moment im Projektor fixiertes optisches Bild voraus; der Kathodenstrahl tastet das optische Bewegungsbild ab und löst es auf, um es erst auf dem Monitor wieder zum Leuchten zu bringen.“⁵³

Der Rhythmus der Kinobilder ist durch das apparative Moment der Projektion im eigenen Medium Kino-Film gefangen, da der Takt oder die Anzahl der Bilder⁵⁴ immer gleich bleiben und er sozusagen zwischen den Bildern entsteht.⁵⁵ Im Gegensatz dazu wird der Rhythmus im Videoclip, also das Abtasten eines jeden Bildpunktes, wie Paech formuliert, Teil der „ikonischen Produktion“. Nach Kerscher und Richard verschmilzt im Musikvideo das rhythmische Pulsieren des Kathodenstrahls mit Figuren musikalischer Schwingungen.⁵⁶ Die historische Intermedialität zwischen den frühen Avantgardefilmen und Musikclips von heute gilt für Paech nur für die Beziehung zwischen medialem Takt und dargestelltem Rhythmus bei filmisch oder elektronisch hergestellten Bildern und Musik.⁵⁷ Das visuelle Vokabular der künstlerischen Avantgarden werde in den Musikclips von heute, so

⁵¹ Vgl. Gartz, Klaas-Henning. „Das Videosignal FBAS“. In: URL: http://www.lichtfalle.de/Video/grundlagen/allesuebervideo/07_das%20FBAS-signal.pdf 2002 [Stand: 09.07.2004].

⁵² Hier wird nur kurz auf das Prinzip der Fernsehbildwiedergabe eingegangen, denn das Verfahren, wie ein Bild wieder aufgebaut wird, unterscheidet sich etwas von Land zu Land, wie auch die Fernsehformate NTSC oder PAL. Zu technischen Erklärungen, siehe Gartz a. o. O. Ebenso hat sich heute die Filmtechnik verändert, denn ohne digitale Bildtechniken wären Kinofilme wie „Matrix-Triologie“ (1999 -2003, Regie: Andy und Larry Wachowski), „Shrek 2“ (2004, Regie: Kelly Asbury et al.) oder „The Day after Tomorrow“ (2004, Regie: Roland Emmerich) nicht möglich.

⁵³ Paech a. o. O., S. 48

⁵⁴ Der Film durchläuft den Projektor mit einer Standardgeschwindigkeit von 1/ 24 Sekunde.

⁵⁵ Paech a. o. O., S. 48.

⁵⁶ Kerscher, Gottfried/ Richard, Birgit. „MoVie und MuVi. Zur Interpretation bewegter Bilder in Film und Musikclip als Bildwissenschaft und kritische Stilanalyse“. In: URL <http://www.uni-frankfurt.de/fb09/kunstpaed/indexwszwei/filmvideomethode.html>, 2000 [Stand: 03.01.2004].

⁵⁷ Paech a. o. O., S. 49.

Paech, nur vorgetäuscht, bzw. es werde benutzt und zu etwas Neuem zusammengesetzt.

Musikclips sind eine Kombination von Bildern und Musik und waren ursprünglich ein Werbemittel für eine Band und deren Album.⁵⁸ Die Bilder eines Clips entstehen produktionstechnisch meistens nach der musikalischen Vorlage.⁵⁹ Musikclips transportieren nicht nur die Musik, sie sind auch ein Vehikel für das Image eines Stars, bzw. einer Gruppe, und sie sind eine zeitgemäße Art der Vermittlung von Attributen wie Mode oder körperlicher Ausdruck.⁶⁰ Clips haben eine andere Montagestruktur als Film und Fernsehen, sie durchbrechen, im Gegensatz zu den meisten Hollywoodfilmen, die einem narrativen linearen Muster folgen, mit hoher Schnittfrequenz die konventionelle Kategorien filmischer Gestaltung von Raum und Zeit, sie experimentieren vehement mit neuen Techniken und Ausdrucksmöglichkeiten.

„Tatsächlich zählen Musikclips zu den möglichen Trainingsfeldern im kommerziellen Laboratorium für zukünftige Geschwindigkeiten und Wahrnehmungswelten, sie sind Vorbereitung auf die Anforderung einer neuen elektronischen Welt.“⁶¹

Ihre technische Reproduzierbarkeit liegt in ihrem Wesen.

2.2. Bedeutung der Bilder

Bilder sind als älteste Kulturform in unserer Gesellschaft schon immer präsent und nehmen einen besonderen Stellenwert für den Menschen ein.

„Visuelle Wahrnehmung hat für den Menschen eine besondere Bedeutung, die man an der Beteiligung der Gehirnareale ablesen kann. Etwa 60% der Großhirnrinde sind an der Wahrnehmung, Interpretation und Reaktion auf visuelle Reize beteiligt.“⁶²

⁵⁸ Mittlerweile werben immer mehr Musikclips nicht nur für eine Platte, sondern z. B. auch für einen Kinofilm, für den die Musik als Soundtrack entstanden ist, wie es etwa in den 80er Jahren der Soundtrack von Harold Faltermeyer zu „Beverly Hills Cop“, „Axel F“ (1985, Regie: o. A.) oder ebenfalls von Faltermeyer „Top Gun Theme“ (1986, Regie: Dominic Sena).

⁵⁹ Bühler a. o. O., S. 160.

⁶⁰ Altrogge a. o. O., Bd. 1, S. 16.

⁶¹ Kerscher/ Richard a. o. O.

⁶² Gegenfurtner, Karl/ Walter, Sebastian/ Braun, Doris. „Visuelle Informationsverarbeitung im Gehirn“. In: Huber, Hans Dieter et al. *Bild Medien Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter*. München: Kopaed, 2002, S. 69.

Das Medium, mit dem Bilder transportiert werden, hat, wie Belting formuliert, einen doppelten Körperbezug. Einerseits fassen wir sie als Träger für symbolische und virtuelle Körper der Bilder auf, andererseits schreiben sie sich in unsere körperliche Wahrnehmung ein und verändern sie.⁶³ Wenn man Bilder und damit sind Bilder aus allen Epochen gemeint vom Höhlen- über das Tafelbild bis hin zum Foto- oder Fernsehbild - unter dem tradierten Bildverständnis betrachtet, dass sie die Welt wiedergeben, sie erklärt, dann müssten Videobilder ebenso diese Funktion übernehmen. Das Misstrauen gegen die „Bilderflut“ steigt mit den perfektionierten Manipulationsmöglichkeiten. Den digitalen Videobildern wird gerade im Diskurs der Postmoderne⁶⁴ eine Referenzlosigkeit vorgeworfen, die sie nicht mehr zu vertrauenswürdigen Repräsentanten von Wirklichkeit macht. Durch den Computer entstehen immer wieder neue Bilderwelten aus algorithmischen Zahlen und Codes, sie werden programmiert und sind, obwohl sie vom Menschen hergestellt sind, für die wenigsten zu entschlüsseln.

Für Flusser ist Imagination die Quelle der traditionellen und Einbildung hingegen die der technischen Bilder:

⁶³ Belting, Hans. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001, 13. Belting versteht das Bild nicht als Medium; Medien transportieren Bilder, und der Körper des Menschen ist ein solches Medium.

⁶⁴ Der Begriff der „Postmoderne“ ist umstritten. Vgl. Bühler a. o. O., S. 17.

Dennoch gibt es postmoderne Merkmale, die nach Giaco Schiesser, beunruhigend unsere Epoche und damit auch die Musikclips charakterisieren. „In der Postmoderne geht es ganz allgemein: 1. um das Verhältnis von Wirklichkeit – Repräsentation – Referenz; 2. um eine Infragestellung von Identitäten (Stichwort plurale Identitäten); 3. um eine Infragestellung des Subjektes (Stichwort Fragmentarisierung des Subjektes); 4. um ein Schwinden der kritischen Distanz und 5. um die Entstehung von Hyperräumen [...] (Schiesser, Giaco. „Video killed the Radio Star“).

In: URL <http://www.xcult.org/texte/schiesser/video.html>, 1996 [Stand: 01.07.2004]). Eine Zusammenfassung des Postmoderne-Diskurses, sowie eine Rekonstruktion der Begriffsgeschichte gibt Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. 6. Auflage. Berlin: Akademie Verlag, 2002.

„Die Tatsache, daß die Menschheit von Oberflächen (Bildern) programmiert wird, kann jedoch nicht als eine revolutionäre Neuigkeit angesehen werden. Im Gegenteil: es scheint sich um eine Rückkehr zu einem Urzustand zu handeln. [...] Die Bilder, die uns heute programmieren, sind nämlich nicht von jener Art, welche vor der Erfindung des Buchdrucks die Lage beherrschte. [...] Vor-moderne Bilder sind Produkte des Handwerks („Kunstwerks“), nach-moderne sind Produkte der Technik. Hinter den uns programmierenden Bildern kann man eine wissenschaftliche Theorie konstatieren, aber dasselbe gilt nicht notwendigerweise von vor-modernen Bildern. Der vor-moderne Mensch lebte in einer Bilderwelt, welche die ‚Welt‘ bedeutete. Wir leben in einer Bilderwelt, welche Theorien bezüglich der ‚Welt‘ zu bedeuten versucht. Das ist die revolutionäre Lage.“⁶⁵

Durch die elektronischen Bilder scheint der Bezug zum Körper verloren zu gehen, alles wird virtualisiert und global. Trotzdem hängt diese Entkörperlichung mit einer neuen Körper-Erfahrung zusammen, die sich der Mensch erst aneignen muss.⁶⁶ Das Bild wird in dieser Arbeit im Sinne Flussers als reine Oberfläche verstanden, hinter der keine wahre Aussage über Realität steckt, sondern nur ein immer neue Bedeutungen entwerfendes „shifting image“.⁶⁷

„Bilder sind konnektive Knotenpunkte in rhizomatischen, unhierarchischen, transkulturellen Bilduniversen, wie sie sich z. B. im Internet formieren. Schlüsselbilder mit starker ästhetischer Ausstrahlung bringen mit ihrer Erscheinung die angelagerten Bilder in Bewegung und führen zu Verwerfungen, die ungewollte Bilder zudecken. Jedes sichtbare und unsichtbare Bild, das in der Nachbarschaft der Schlüsselbilder liegt, findet einen neuen Platz in der Struktur.“⁶⁸

Die technischen Bilder täuschen uns, sie sind fantastisch und weisen im Sinne Flussers in zwei Richtungen: in eine Gesellschaft aus Bildempfängern und Bildfunktionären und in eine dialogisierenden telematischen Gesellschaft von Bilderzeugern und Bildsammlern.⁶⁹

⁶⁵ Flusser, Vilém. „Die kodifizierte Welt 1978“. In: Bollmann, Stefan (Hg.). *Vilém Flusser. Medienkultur*. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer, 1999, S. 22.

⁶⁶ Vgl. Belting a. o. O., S. 14 und 43.

⁶⁷ Vgl. Richard, Birgit 2003 a. o. O., S. 38 und S. 43.

⁶⁸ Ebd., S. 43.

⁶⁹ Vgl. Flusser, Vilém. *Ins Universum der technischen Bilder*. 5. Auflage. Göttingen: European Photography, 1996, S. 7f.

2.3. Die Bilder der Musikclips

Musikclips als alltagsästhetisches Medium spielen besonders bei Selbstfindungsprozessen von Jugendlichen eine wichtige Rolle.⁷⁰ Sie bieten für Jungen und Mädchen, im Kontext der „parasozialen Interaktion“, einen spezifischen Fundus an Bildern zur Orientierung an, die sich in ihr Bildgedächtnis einschreiben können.

„Mit hoher Wahrscheinlichkeit dienen die aktuellen Medien als Erinnerung der traditionellen symbolischen Erfahrungs- und Lernprozesse, gleichwohl thematisieren sie auch konkrete gesellschaftliche Problemzusammenhänge. Wesentlich ist, daß sie Sinn-Fragen bearbeiten und (indirekt) helfen, das Bewußtsein des Selbst zu stabilisieren. Entsprechend dem Stand der gesellschaftlichen Reproduktionsbedingungen und der vorhandenen Kommunikationskultur werden für Jugendliche bedeutsame Diskurse, wie z.B. die Frage nach der Geschlechtsidentität, über Videoclips und Werbung geführt.“⁷¹

Musikclips repräsentieren einen zeitgemäßen Ausschnitt sozial-kulturell etablierter Bilderwelten. So werden in den Clips bewusst oder unbewusst gesellschaftliche Vorstellungen inszeniert und simuliert, die u. a. auch bestimmte Geschlechterbilder transportieren, manifestieren und andere überdecken. Alltagsästhetische Medienerlebnisse prägen mehr denn je die gesellschaftlichen Denkstrukturen; Bilder werden zu sozialen Bedeutungsträgern, die im Zusammenhang der eigenen individuellen Denkschemata die gesellschaftlichen Lernerfahrungen und Wahrnehmung beeinflussen.

„Was wir wahrnehmen sind Wirklichkeits-Welten. Die Realität entzieht sich unserer gänzlichen Beobachtung. Realität wird dabei definiert als der Bereich, der vorfindbar ist, während Wirklichkeit als der Bereich gilt, den der einzelne zur Konstruktion seines Welt-Bildes stets neu zu schaffen hat. Das, wozu unsere Sinnesorgane in der Lage sind, ist Wirklichkeitsempfinden und wird daher als wirklich wahrgenommen. Die ist aber keineswegs die Realität.“⁷²

Die in den Musikclips präsentierten Körperdarstellungen von SängerInnen zirkulieren als massenmediale und -wirksame Bedeutungsträger im gesellschaftlichen und auch politischen Kontext der Geschlechter-

⁷⁰ Vgl. Röll, Franz Josef. *Mythen und Symbole in Populären Medien. Der Wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik.* Frankfurt a. M: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1998, S. 28.

⁷¹ Röll a. o. O., S. 291.

⁷² Ebd., S. 48f.

beziehungen. Daher gilt es, die Mechanismen der ästhetischen Darstellung als Ausdruck eines Machtdiskurses, im Sinne des „shifting image“, und deren neuen Bildrelationen transparent zu machen, andere Bilder frei zu legen und diese aus dem Bildkontext heraus zu hinterfragen. Erst über die Diskurse der Bilder untereinander eröffnen sich neue Bilduniversen mit neuem Bedeutungshorizont.⁷³

3. Darstellungen von Weiblichkeit

“Nothing has changed, and everything has changed.”
(David Bowie, “Sunday“ 2002)

3.1. Geschlecht, Geschlechtsidentität und Gender

Geschlecht hat eine wichtige Bedeutung in unserer Gesellschaft. Im alltäglichen Leben dominiert noch das dichotome Konzept von Männlichkeit und Weiblichkeit, bzw. von Mann und Frau. Der biologische Körper wird bei der Geburt kategorisiert und in ein zweigeschlechtliches – vorzugsweise rosa oder blaues - Modell gesteckt. Geschlecht strukturiert und organisiert die gesellschaftlichen Beziehungen in einer heterosexuellen (westlichen) Kultur. Marginal bleiben weitgehend immer noch diejenigen, die nicht in dieses Schema passen, wie Hermaphroditen, Homosexuelle, Lesben oder Transsexuelle. Mit den *Gender Studies*⁷⁴ vollzog sich ein Paradigmenwechsel innerhalb der feministischen Studien, der eine andere

⁷³ Vgl. Richard 2003 a. o. O., S. 47.

⁷⁴ Die Geschlechterforschung (*Gender Studies*) entwickelte sich im Zusammenhang mit der Frauenforschung (*Women Studies*), die durch die akademische Frauenbewegung der 70er Jahre ins Leben gerufen wurde. Es sollte der schon mehrere Jahrhunderte lange tradierte Ausschluss von Frauen im wissenschaftlichen Umfeld untersucht werden. Das politische Ziel war der Abbau der Benachteiligung von Frauen. *Gender studies* haben sich teilweise parallel, teilweise auch in kritischer Distanz zu den Konzepten der Frauenstudien entwickelt, da letzteren zum Teil von einer homogenen Gruppe ausgegangen wurde. Dadurch wurde die Differenz zwischen den Geschlechtern und damit auch Frau als eine bestimmte Wesenheit als das Alteritäre weiter betont; allerdings existiert keine klare Grenze zwischen Frauen- und Geschlechterforschung. Vgl. Gildemeister, Regine. „*Geschlechterforschung (gender studies)*“. In: Flick, Uwe/ von Kardoff, Ernst/ Steinke, Ines (Hg.). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hamburg: Rohwolt, 2000, S 213f. Eine Übersicht zur Entwicklung der *Gender Studies* in den Kulturwissenschaften mit Verweisen zu wichtigen Quelltexten, siehe z.B. Söntgen, Beate (Hg.). „*Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*“. Berlin: Akademie Verlag, 1996, S. 7ff.

Betrachtungsweise in Bezug auf Geschlecht forcierte.⁷⁵ Dabei geht es um eine bewusste Trennung von *Gender* und *Sex*, also das soziale und das biologische Geschlecht, um Argumentationen, die die Geschlechterdifferenz auf Basis der biologischen „natürlichen“ Unterschiede erklären, zu hinterfragen. Dadurch werden die polarisierenden Kategorien „Natur“ und „Kultur“, durch welche die Frau, „gemäß ihrer gebärenden weiblichen Natur“ und der Mann, als „Naturbezwinger und produktiver Kulturschaffender“, traditionell verortet sind, einer Überprüfung unterzogen. Die Vorstellung des kleinen Unterschieds hat in ihrer Tradition zu einer Hierarchisierung innerhalb des dichotomen Systems geführt. Dabei ist zu bedenken, dass Vorstellungen zum biologischen Körper nicht natürlich sind, sondern ihre Geschichte haben. So datiert z. B. Thomas Laqueur die Entstehung des zweigeschlechtlichen Modells nach heutiger Ansicht auf den Anfang des 18. Jahrhunderts, während Claudia Honegger die Geschlechterdifferenz mit Entstehung der Gynäkologie erklärt und etwas später auf die Mitte des 18. Jahrhunderts datiert.⁷⁶

Gender, mit allen Attributen von Männlichkeit und Weiblichkeit, wird permanent innerhalb der sozialen und kulturellen Prozesse hergestellt und reproduziert; das soziale Geschlecht ist somit ein interaktives Resultat aus dieser dichotomen Weltansicht.

„Gender is both something we do and something we think, both a set of social practises and a system of cultural meanings. The social doing of gender – and the cultural experiences of gender – constitute us as women or men, organized into a particular configuration of social relations.“⁷⁷

Die Literaturwissenschaftlerin Judith Butler, eine Vertreterin des dekonstruktivistischen Feminismus, eröffnete mit ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“, („Gender Trouble“ 1991) innerhalb der

⁷⁵ Siehe Angerer, Marie-Luise/ Dorer, Johanna. „Auf dem Weg zu einer Feministischen Kommunikations- und Medientheorie.“ In: Dies. (Hg.). *Gender und Medien: theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: ein Textbuch zur Einführung*. Wien: Braumüller, 1994, S. 8f.

⁷⁶ Vgl. Laqueur, Thomas. *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. München: DTV, 1996, S. 172.

Honegger, Claudia. *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750 – 1850*. München: DTV, 1996, S. 6.

⁷⁷ Rakov zit. in Angerer a. o. O., S. 10.

Gender Studies eine neue Denkrichtung. Butler besetzt *Gender* mit dem Begriff der Geschlechtsidentität. Während in den feministischen Diskussionen *Gender* zwar als Konstrukt verstanden und vom biologischen Geschlecht unterschieden wird, verweise die Geschlechterdifferenz dennoch auf eine Geschlechtsidentität, die mit der biologischen „Masse“ einhergehe. Butler versucht, dieses Verständnis neu zu formulieren; Geschlechtsidentität gilt nur als das ideale Reale, ist aber „eine Art ständiger Nachahmung“.⁷⁸ *Gender* sei also nicht zwingend an das biologische Geschlecht gebunden. In ihren Überlegungen geht Butler noch weiter, indem sie nicht nur *Gender* als Konstrukt versteht, sondern: auch das biologische Geschlecht *Sex* sei konstruiert.

„Doch der ‚Leib‘ ist selbst eine Konstruktion – wie die unzähligen ‚Leiber‘, die das Feld der geschlechtlich bestimmten Subjekte bilden. Man kann nämlich den Körpern keine Existenz zusprechen, die der Markierung ihres Geschlechts vorherginge. So stellt sich die Frage, inwiefern der Körper erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität ins Leben gerufen wird. Wie können wir den Körper neu und anders begreifen denn als passives Medium und Instrument, das gleichsam auf die lebensspendende Kraft eines getrennten, immateriellen Willens wartet.“⁷⁹

Geschlecht ist nach Butler Performance, „die eine parodistische Vervielfältigung und ein subversives Spiel der kulturell erzeugten Bedeutungen der Geschlechtsidentität (gendered meanings) hervorrufen kann [...]“.⁸⁰ Die Geschlechtsdichotomie hat Geschichte, deren Konsequenz sich als Effekt dominierender Sichtweisen in unsere Gesellschaft eingeschrieben hat. So plädiert Butler für den Versuch einer Politik, diese Strukturen aufzubrechen, sich durch Vervielfältigung und Verschiebung von den Normierungen einer „Zwangsheterosexualität“ zu lösen.⁸¹

⁷⁸ Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übs. Menke, Kathrina. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 8.

⁷⁹ Ebd., S. 26.

⁸⁰ Ebd. S. 61. Ein konsequentes Beispiel des *Performing gender* ist der Jazzmusiker Billy Tipton alias Dorothy Lucile Tipton (1914 – 1989), die sich als Mann verkleidete, um in der Musikszene erfolgreich einsteigen zu können. Jahrzehnte lang lebte sie als „Mann“ erst nach ihrem Tod, wurde das Geheimnis gelüftet. Ihre Biografie ist nachzulesen in Middelbrook Wood, Diane. *Suits Me: The Double Life of Billy Tipton*. Boston, Massachusetts: Houghton Mifflin, 1998.

⁸¹ Ebd.

3.2. Medien und Geschlecht

Medien und damit auch Musikclips bieten einen täglichen Sendeplatz für das „*doing gender*“.⁸² Im Sinne Teresa de Lauretis' sind sie Instrumentarien „Technologien der Geschlechter“, die Repräsentationen von Geschlecht produzieren, fördern und einpflanzen.⁸³ *Gender* ist zwar ein Konstrukt, aber es ist elastisch, d.h. die Geschlechteridentität ist nicht festgeschrieben, sie ist durchlässig und veränderbar. Verändert sich die Gesellschaft, dann verändert sich auch mit ihr die Wahrnehmung von Sexualität und damit auch der Geschlechterdiskurs. In diesem Zusammenhang ist der von Bourdieu geprägte Begriff „Habitus“ zu nennen. „Habitus“ ist ein durch Sozialisation erworbenes System von Denk- und Wahrnehmungsmustern, das bestimmte Handlungsformen und Bewertungen, also einen Lebensstil zur Abgrenzung produziert, der mit der sozialen Position eines Menschen einhergeht.⁸⁴ „Habitus“ ist sozusagen das Produkt gespeicherter Erfahrungen, die flexibel, wechselseitig und austauschbar sind.

Mediale Darstellungen von Geschlecht und Sexualität tragen ihren repräsentativen Teil zur Festigung tradiertter Wahrnehmungsmuster bei. Andererseits bieten Musikclips, aber auch andere mediale Produkte die Möglichkeit, nicht nur die Geschlechter zu produzieren, sondern auch tradierte Geschlechterrollen zu hinterfragen, sie zu durchbrechen und zu dekonstruieren, woraus eine veränderte Wahrnehmung und neue Denkweisen resultieren könnten.

⁸² Angerer/ Dorer a. o. O., S. 26.

⁸³ de Lauretis, Teresa. „*Die Technologien der Geschlechter*“. Übs. Löscher, Conny. In: Scheich, Elvira (Hg.). *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg: Hamburg Edition, 1996, S. 79.

⁸⁴ Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik an der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übs. Schwibs, Bernd/ Russer, Achim. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982, S. 278.

Die soziale Position setzt sich aus drei Arten von Machtmitteln zusammen: dem ökonomischen Kapital, d.h. Besitz und Einkommen, aus dem kulturellen Kapital, Bildung, Sprache und aus dem sozialen Kapital, also Herkunft, Gruppenzugehörigkeit und soziale Beziehungen. Unterschiedliche Existenzbedingungen bringen verschiedene Formen des „Habitus“ hervor.

3.3. Mama was a Rolling Stone – Revolution Girl Style⁸⁵

„MTV hat alles verändert – oder zumindest den Zyklus um einige Dekaden beschleunigt. Man bezichtigt MTV der Ausbeutung von Frauen und der Schuld am allgemeinen Niedergang der westlichen Zivilisation. Dabei stellte der Musikvideosender Frauen ein Forum zur Verfügung, das sie zum Musikhören inspirierte und dabei auch noch die Einstellung der Gesellschaft gegenüber Frauen verändert.“⁸⁶

Seit Anfang der 90er erobern Frauen- und Mädchenbands die Musiklandschaft und benutzen sie als Forum feministischer Rebellion.⁸⁷

Als MTV 1981 zum ersten Mal in Amerika ausgestrahlt wurde, war die Kritik an sexistischen und diskriminierenden Darstellungen in Musikclips nicht nur auf akademischer Ebene groß.⁸⁸ Es gab quantitative Untersuchungen, die die Diskriminierung zahlenmäßig erfasste. So betrug der Frauenanteil in den ersten Jahren des Musikfernsehens 11% und der Männeranteil 83%.⁸⁹ Vorherrschend sind Studien, die einen psychoanalytischen und semiotischen Ansatz verfolgen. Kaplan z. B. arbeitet mit den Theorien von Freud und Lacan unterschiedliche Gender-Adressierungen heraus.⁹⁰ Sie bezieht sich, wie auch Laura Mulvey in ihrer Abhandlung *Visuelle Lust und narratives Kino*, auf den von Freud geprägten Begriff der *Skopophilie*, d. h. die Lust am Sehen, die von sexuellen Instinkten geleitet wird und andere durch den kontrollierenden Blick zu Objekten macht.⁹¹ Für Kaplan bieten die Musikclips für Frauen zwar alternative Repräsentationsmöglichkeiten an, dennoch ist die

⁸⁵ Vgl. Baldauf, Annette/ Weingartner, Katharina (Hg.). *Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus*. Wien/ Bozen: Folio, 1998, S. 17.

⁸⁶ Zellers, Maria. „Die Verwegenen und die Schönen. MTV läßt Frauen alles zeigen.“ In: Baldauf/ Weingartner a. o. O., S. 126.

⁸⁷ Vgl. Baldauf/ Weingartner a. o. O., S. 17. Dazu zählen Bands wie Riot Grrrls, Hot Chicks, Ghetto Divas, Rock Queens, Gangsta Bitches und Hardcore Dykes, die ihre Version von Feminismus, Begehren, Sexismus und Gewalt artikulieren. Vgl. ebd.

⁸⁸ Lewis, Lisa A. „*Consumer Girl Culture: How Music Video Appeals to Girls*.“ In: Brown, Mary Ellen. *Television and Women's Culture: The Politics of The Popular*. London: Sage Publication, 1990, S. 129.

Lewis erwähnt auf S. 146 im Fußnotentext einige Elterninitiativen, die sich gegen „pornografische“ Rock-Musik und Songtexte einsetzten und versuchten, die Musikbranche zu boykottieren.

⁸⁹ Brown, Jane D./ Campbell, Kenneth. „*Race and Gender in Music Videos: The Same Beat but a Different Drummer*“. In: *Journal of Communication*. 36 (2), 1986, S. 98.

⁹⁰ Kaplan, Ann E. *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. New York/ London: Methuen, 1987, S. 89ff.

⁹¹ Mulvey, Laura. „*Visuelle Lust und narratives Kino*“. In: Weisberger, Liane (Hg.). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt: Fischer, 1994, S. 48ff.

männliche Adressierung und der männliche Blick, der Frau als begehrtes Objekt im Fokus hat, dominierend.⁹² Lisa Lewis' semiotisch geprägter Ansatz liest Musikclips von z. B. Cyndi Lauper und Madonna als Texte, die auch nicht nur eine feminine Adressierung zulassen. Lewis unterscheidet zwischen „access signs“ und „discovery signs“, d. h. Zugangs- und Entdeckungszeichen, die auf ein weibliches Eindringen in männliche Domänen, z. B. der Straße verweisen und vermeintlich typisch weibliche Handlungen, etwa das Abhängen zu Hause mit Freundinnen, aufwerten.⁹³ In ihrem Buch *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll* zeichnen Simon Reynolds und Joy Press „the herstory of rock“ nach und nennen vier Strategien weiblicher Rebellion.⁹⁴ Dazu gehört die Imitation des männlichen Rock-Rebellen, der explizite Ausdruck vermeintlich femininer Qualitäten, wie etwa Emotionalität, Verletzlichkeit, sorgende und mütterliche Attitüden (was allerdings dem Klischee von Weiblichkeit verhaftet bleibt und die Geschlechterdifferenz betont), eine postmoderne Herangehensweise, die dem Prinzip Weiblichkeit als Maskerade verpflichtet ist und mit Stereotypen von Frau spielt; die letzte, radikalste Strategie: die Rebellion gegen die starre Vorstellung einer fixen Identität hin zu einer fließenden Identitätskonstruktion.⁹⁵ Die beiden letzten Strategien versuchen nicht nur, die Machtverhältnisse innerhalb der Geschlechterhierarchie aufzubrechen, sondern stellen auch gleichzeitig die Geschlechtsdichotomie in Frage.

⁹² Ebd., S. 143.

⁹³ Lewis a. o. O., S. 91ff. Ein Beispiel-Clip, den Lewis nennt, ist „Girls Just to Want to Have Fun“ (1983, Regie: Edd Griles) von Cyndi Lauper, in dem Lauper und andere Mädchen tanzender Weise in das das männliche Territorium, die Straße, eindringen. Sie bezieht sich dabei auf die „sexuelle Geografie“ von Rayna Rapp, die in ihren Studien die männliche und weibliche Aneignung von öffentlichen Plätzen behandelt: Straßen sind demnach für Mädchen und Frauen die Verbindung zwischen zwei Punkten, die Gefahren wie Anmache, Vergewaltigung und Prostitution nicht ausschließen, während Straßen für junge Männer ein Ort des Experimentierens, der Sozialisation mit anderen ist, wie es etwa in Rap-Videoclips oft gezeigt wird. Der Clip bietet nach Lewis auch die Lesart von „discovery signs“ an, in dem das vermeintlich weibliche Pendant von Spaß-haben betont und aufgewertet wird: Lauper sitzt in einem Zimmer, hört Musik und tanzt exhaltiert und wild herum. Hier S. 93 und S. 97ff.

⁹⁴ Reynolds, Simon/ Press, Joy. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*. London: Serpent's Tail, 1995, S. 230ff.

⁹⁵ Ebd., S. 233f.

3.4. Geschlechter-Verwirrung: Dekonstruktionsprozesse im Musikclip

Hegemoniale Geschlechterdiskurse dominieren heute immer noch im Musikfernsehen.⁹⁶ Aber Musikclips sind mit ihren technischen Möglichkeiten gerade das ideale Medium, neue und andere Repräsentationsstrategien zur Dekonstruktion der Geschlechter-Dichotomie zu entwickeln. In diesem Abschnitt sollen die von Ute Bechdorf zusammengetragenen fünf Repräsentationsstrategien dargestellt werden.⁹⁷ Sie benutzt den Begriff „*Gender-b(l)ending*“, d. h. es geht um Verbiegen (*to bend*) und Vermischen (*to blend*) von Geschlechterkonzepten.⁹⁸ *Gender-b(l)ending* lehnt sich an an die Begriffe *Gender bending*, *Gender-play* oder *Fucking with gender*, die alle das Spiel mit den Geschlechtsidentitäten meinen.⁹⁹

Eine Möglichkeit, das zweigeschlechtliche Konzept zu hinterfragen, ist die Übersteigerung dieser traditionellen Vorstellungen, wie es Reynolds und Press schon formuliert haben (s. o.). Die spielerische und übertriebene Darstellung von klassischen Weiblichkeits- und auch Männlichkeitsvorstellungen sollen so demaskiert und ihrer Inszeniertheit überführt werden. Das Paradebeispiel, welches Bechdorf für diese Strategie anführt, ist Madonna in „Express Yourself“ (1989, Regie: David Fincher).¹⁰⁰ Die Popikone schlüpft in verschiedene Rollen und lässt sich auf tradierte Männerfantasien ein; sie benutzt dafür das kulturelle Bilderrepertoire, komponiert und inszeniert es immer wieder neu und macht so eine eindeutige Aussage über Weiblichkeit nicht möglich. Eine weitere Variante für Dekonstruktionsprozesse ist die Inszenierung von gleichgeschlechtlicher Liebe. In Musikclips wird nach Bechdorfs Untersuchungen Homosexualität oder Lesbianismus selten explizit gezeigt und wenn, dann nur angedeutet. Madonna wird auch hier wieder als Beispiel genannt. In ihrem Video „Erotica“ (1990, Regie: Fabien Baron) werden kurz zwei nackte Frauen gezeigt, die

⁹⁶ Bechdorf, Ute a. o. O., S. 112.

⁹⁷ Siehe ebd., S. 122f.

⁹⁸ Vgl. ebd.

⁹⁹ Grimm, Sabine/ Rebutisch, Juliane. „*Befreiungsnormen: Feministische Theorie und sexuelle Politik*“. In: Texte zur Kunst. Nr. 22, Mai 1996, S. 99.

¹⁰⁰ Im Vordergrund stehen die Prinzipien der Repräsentationsstrategien, aus Platzmangel wird hier auf die detaillierte Beschreibung von den Beispielvideoclips verzichtet.

sich umarmen. Meist ist aber ein bestimmtes Vorwissen nötig, um die Andeutungen in vielen anderen Musikclips zu verstehen, z. B. der Kontext von *Vogueing*.¹⁰¹ Die Darstellung von gleichgeschlechtlicher Liebe geht gegen die Norm der Heterosexualität an und macht dadurch andere Möglichkeiten von Sexualität denkbar. Bechdorf nennt als Beispiel das kontrovers aufgenommene und doch erfolgreiche Video „Outside“ (1998, Regie: Vaughan Arnell) von George Michael. In dem Clip werden heterosexuelle, homosexuelle und lesbische Paare beim harmlosen Liebesspiel in der Öffentlichkeit gezeigt.¹⁰² Für Bechdorf hat dieses Video eine Vorreiterfunktion, in dem es einen Anstoß für mehr Darstellungen gleichgeschlechtlichen Begehrens geben könnte.

„Je deutlicher gleichgeschlechtliches Begehren in Musikvideos sichtbar wird und je mehr spezifische visuelle und auditive Codes die Ästhetik und damit auch die Rezeptionspotentiale beeinflussen, desto eher können die Repräsentationen als Kritik an der Zwangsheterosexualität gewertet werden. Kommen identitäts- und binaritätsauflösende Merkmale, deutliche Ironisierung oder Selbstreferentialität hinzu, kann durchaus von einer ‚queer strategy‘, einer Ausdehnung des Dispositivs der Zweigeschlechtlichkeit, gesprochen werden.“¹⁰³

Queerness, im Sinne von sonderbar und verschoben, ist ein Begriff der verwendet wird, wenn etwas nicht der sexuellen Norm entspricht, und er beschränkt sich nicht mehr nur auf Homosexualität.¹⁰⁴ Der Tenor der *Queer Theory* besagt, dass es keine feste Identität gibt. Identität ist, wie *Gender*, reine Performance, eine kulturelle Praxis, die immer wieder hergestellt wird und dadurch auch veränderbar ist.¹⁰⁵ Sexualität, Männlichkeit und Weiblichkeit werden als soziales Konstrukt hinterfragt.¹⁰⁶

Crossdressing ist die dritte Strategie. Durch Travestie, d.h. durch das Spiel mit Make-up, Kleidung und Gesten des anderen Geschlechts, kann durch

¹⁰¹ Siehe Fußnote 41.

¹⁰² Das Video wurde in den USA an einigen Stellen mit Pixeln zensiert, z.B. bei einem küssenden homosexuellen Pärchen auf einem Lastwagen, die die Fantasie eigentlich nur mehr anstachelte. In der unzensierten Fassung sieht man nämlich, dass es sich um eine harmlose Szene handelt und dass nur das Hinterteil - ordentlich in Jeans gekleidet - unkenntlich gemacht wurde.

¹⁰³ Bechdorf a. o. O., S. 129.

¹⁰⁴ Grimm/ Rebentisch a. o. O., S. 97.

¹⁰⁵ Vgl. Gauntlett, David. *Media, Gender and Identity. An introduction*. London/ New York: Routledge, 2002, S. 135.

¹⁰⁶ Judith Butler wird mit ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* als die Begründerin der *Queer Theory* gesehen, was sie allerdings selbst nicht so sieht. Vgl. ebd., S. 134.

diese Verkleidung das gewohnte Bild der Geschlechter erschüttert werden, „wobei sich je nach Ausgangsgeschlecht und Art der Thematisierung (Witz, Erotisierung, Provokation, Schock und Enthüllung) unterschiedliche Konsequenzen für die traditionelle Geschlechter-Hierarchie ergeben“.¹⁰⁷ Zur absoluten Irritation der Geschlechterdichotomie kommt es, wenn das Ausgangsgeschlecht nicht mehr sichtbar ist und es dann zu einer Auflösung dieser Verkleidung kommt.¹⁰⁸ Bei den meisten Videos ist das nicht der Fall. Bei Madonna z. B., so Bechdorf, wird in „Express yourself“ die Zweigeschlechtlichkeit wieder hergestellt, da Madonna trotz männlicher Kleidung und Monokel als weibliche Figur sichtbar bleibt. In einem aktuellen Beispiel ist Eminem, im Clip für den Song „My Band“ (2004, Regie: Philip G. Atwell/ Eminem) von D-12, trotz Kleid und hochhackiger Schuhe als eine männliche Figur erkennbar.

Die vierte Strategie versucht nicht, die Geschlechtergrenzen zu überspringen, sondern zu verwischen. Androgynität als menschliche Wunschvorstellung hat eine lange Tradition und wird mit einem paradiesischen Urzustand gleichgesetzt.¹⁰⁹ Musiker und Musikerinnen, die androgyn auftreten, geben nicht vor, das andere Geschlecht zu sein, sie

¹⁰⁷ Bechdorf a. o. O., S. 129.

In diesem Zusammenhang sind auch als populäre Form von Queerness die Drag Queens und Drag Kings zu nennen. Eine Drag Queen ist die Transformation meist eines Homosexuellen zur Frau, die pompös stilisierte weibliche Kleidung trägt und sich bei Partys oder auf der Bühne inszeniert, z.B. Olivia Jones oder Lilo Wanders. Drag Kings hingegen sind lesbische oder heterosexuelle Frauen, die sich im Alltag, auf Partys oder auf der Bühne verkleiden und Männlichkeit inszenieren und parodieren. Die Drag King-Kultur hat sich in New York entwickelt, wo die Performance-Künstlerin Diane Torr Workshops abhielt, um Frauen die Möglichkeit zu geben, ihr Verhalten, als „Frau“ zu hinterfragen. Siehe Torr, Diane. *„Geschlecht als Performance. Eine Einleitung zum Drag-King-Crossdressing“*. In: Baldauf/ Weingartner a. o. O., S. 207ff.

Bechdorf erwähnt die lange kulturgeschichtliche Tradition der Geschlechterüberschreitung durch Verkleidung in beide Richtungen, z. B. Karneval, Fasnacht oder verkleidete Rockrebellen wie Mick Jagger; die weibliche Tradition habe dabei eine ganz andere Qualität, wie es bei Billy Tipton der Fall war. Sie hatte sich verkleidet, um einen Job zu bekommen.

¹⁰⁸ Bechdorf hat den Clip von Aerosmith „Living on the Edge“ (1993, Regie: Marty Callner) für ihre Rezeptionsforschung bei Jugendlichen verwendet. Am Ende des Clips, der teilweise in einer Schule spielt, entlarvt sich die Lehrerin als Mann, der sich morgens zur Arbeit schminkt. Gerade bei Jungen hat dieser Clip Irritationen bewirkt. Vgl. Bechdorf a. o. O., S. 200ff.

¹⁰⁹ Feuerstein, Günther. *Androgynos: Das Mann-Weibliche in Kunst und Architektur*. Stuttgart: Menges, 1997, S. 16.

eignen sich Kleidung und Körpersprache des anderen Geschlechts an. Darum spricht Bechdorf auch von einem *Close-dressing*, ähnlich dem *Crossdressing*, die Grenze ist fließend.¹¹⁰ Ein Paradebeispiel für diese Strategie ist David Bowie, der durch weibliche Kleidung und Ausdrucksweisen in den 70er und 80er Jahren für Furore sorgte¹¹¹ oder aber auch Annie Lennox in „Sweet Dreams Are Made of This“ (1983, Regie: Dave Stewart/ Chris Ashbrook), die nicht nur durch ihr androgynes Aussehen die Geschlechtergrenzen verwischt, sondern auch durch die umfassende Klangfarbe ihrer Stimme, mit der sie sowohl musikalisch den männlichen als auch den weiblichen Part besetzt.¹¹²

Die letzte visuelle Strategie der Geschlechterdekonstruktion, die Bechdorf nennt, ist das computertechnische Verfahren des Morphing, eine fließende Transformation ohne Schnitt von einem Ausgangsbild in ein Zielbild, wie es in der Werbung, im Musikclip und im Kino, seit „Terminator 2“ (USA 1991, Regie: James Cameron) benutzt wird. Die Morphing-Effekte sind schon so weit perfektioniert, dass man nicht mehr erkennen würde, ob an kleinen Popsternchen wirklich Körperfülle wegretuschiert wurde.¹¹³ Michael Jacksons Clip „Black or White“ (1991, Regie: John Landis) ist eines der populärsten Beispiele, welches diese Technik offensichtlich benutzt.¹¹⁴ In dem Clip wechseln die Gesichter von Menschen jeder Hautfarbe und jeden Geschlechts ineinander über, so dass die Geschlechtergrenzen auf

¹¹⁰ Bechdorf a. o. O., S. 134.

¹¹¹ Die DVD *David Bowie - Sound and Vision* (2002, Foxstar Productions) liefert einen guten Überblick über Bowies Verwandlungen und seinen Einfluss auf die Musikszene.

¹¹² Bechdorf a. o. O., S. 123.

Susan McClary behandelt in ihrem Buch *Feminine Endings* (1991) auf musiktheoretischer Basis die Konstruktion von Gender und Sexualität. So hat sie beobachtet, dass auch in der Musikwissenschaft eine Dichotomie der Geschlechter existiert und z. B.: „cadence strong beat“ und „weak beat“ als männlich und weiblich eingeteilt wird, ebenso in ist in der Harmonielehre eine dualistische Einteilung zu finden.

Vgl. McClary, Susan. *Feminine Endings. Music Gender and Sexuality*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 1991, S. 11ff.

¹¹³ Reetze, Oliver. *Medienwelten. Schein und Wirklichkeiten in Bild und Ton*. Berlin: Springer, 1993, S. 237f.

¹¹⁴ Der Musikclip „Black or White“ wurde in der Ausstellung „Sound & Vision“ 1993/1994 im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt und in der Ausstellung „25 Jahre Videoästhetik – Die 100 einflussreichsten Videos“ 2004 im NRW-Forum in Düsseldorf gezeigt; ebenso wird dieser Clip in der 7-teiligen Dokumentarreihe „Fantastic Voyages“ behandelt, die 2000 für das ZDF und 3sat produziert wurde.

spektakuläre Art und Weise für einen kurzen Moment, während des Übergangs verwischt werden, denn auch bei dieser Strategie bleiben die Ausgangs- und Zielgeschlechter eindeutig.¹¹⁵

4. Analyse der Musikkclips

M: "Hey Britney, you say you wanna lose control
Come over here, I got you somethin' to show ya
Sexy lady, I'd rather see you bare your soul
If you think you're so hot, better show me what you got
All my people in the crowd, let me see you dance
C'mon Britney, lose control, watch you take it down."
(Britney Spears feat. Madonna "Me Against The Music", 2003).

4.1. Methode

In diesem Kapitel sollen die beiden Musikclips „Toxic“ (2004, Regie: Joseph Kahn) und „Everytime“ (2004, Regie: David LaChapelle) von Britney Spears werkimmanent betrachtet werden. Die Auswahl der Videoclips ist im Hinblick auf die Darstellung von Weiblichkeit getroffen worden.¹¹⁶ Der Sound und Liedtext werden hier, wenn überhaupt, ergänzend für die Interpretation hinzugezogen werden. Der Fokus der Analyse der Clips ist auf das Bildmaterial gerichtet, d. h. auf Sequenzen und Einzelbilder in Form von Stills. Die Analyse bezieht sich auf das dreistufige Interpretationsverfahren von Birgit Richard.¹¹⁷ Ausgangspunkt ist eine intensive Deskription der Einzelbilder bzw. Stills und Sequenzen mit Bezug zu deren formalen und medienstrukturellen Aspekten, wie Schnitt und Kamera, um die Gesamtheit des Clips zu erfassen. Das Gerüst der Analyse ist die Auswahl von Schlüsselbildern – oder Sequenzen, die anhand von selbst erstellten Kategorien in Bezug auf die Darstellung von Weiblichkeit interpretiert

¹¹⁵ Bechdorf a. o. O., S. 137.

¹¹⁶ Die Auswahl der Britney Spears-Clips wurde aufgrund der Popularität und Aktualität getroffen. David Gauntlett geht der Frage nach, ob Britney Spears eine „role model“-Funktion für jugendliche und postadoleszente Fans hat. Aufgrund ihres Erfolges Anfang des Millenniums ist sie zum „girl power icon“ avanciert, die trotz vieler Kontroversen ein Vorbild für viele Mädchen und junge Frauen darstellt, eine selbstbewusste Haltung im Leben einzunehmen. Vgl. Gauntlett a. o. O., S 224ff.

¹¹⁷ Richard, Birgit a. o. O., S. 33.

werden. Bei dieser Methode wird der Clip „angehalten“, um künstlich erzeugte Stills aus dem Fluss der Bilder zu extrahieren und diese mit Hilfe der Bildwissenschaften zu analysieren und Bildnachbarschaften bzw. Cluster im Sinne des „shifting image“ in den sozio-kulturellen Kontext einzuordnen. An dieser Stelle knüpfen die vorgestellten ästhetischen Dekonstruktionsprinzipien an. Denn wie die Politik des „shifting image“ neue Bilduniversen als Kontrast freilegen soll, die von anderen dominierenden verschüttet werden, ermöglicht eine dekonstruktivistische Intention, das jugendkulturelle System als „Männerdomäne“ aufzudecken, umzukehren und andere Bilder freizulegen, die eine neue Bedeutung zu lassen.

4.2. „Toxic“

Der Musikclip „Toxic“ von Britney Spears wurde im Dezember 2003 von dem Regisseur Joseph Kahn in Los Angeles innerhalb von zwei Tagen gedreht.¹¹⁸ Er handelt von dem komplizierten Rachefeldzug einer wütenden Britney Spears. Sie ist süchtig („addicted“) nach einem Mann, dargestellt von Martin Henderson¹¹⁹, den sie wegen einer Affäre mit einer anderen Frau vergiftet. Das Gift muss aber erst in Agentenmission aufwendig beschafft werden. In dem Clip taucht Britney vielfach auf. Sie verkörpert vier Charaktere, die sich durch Kleidung und Handlungsräume unterscheiden. Drei von den Charakteren sind aktiv und direkt an der Mission beteiligt. Die ganze Aktion ist in einer Parallelmontage mit einer vierten Ebene verwoben, einem unbestimmten „Lichtraum“, in dem sich der vierte Charakter, eine sirenenartige göttergleiche Britney nur mit Diamanten bekleidet befindet, die omnipräsent das ganze Geschehen zu beobachten scheint. Die Ästhetik des Clips ist eine Mischung aus digital konstruierten Welten mit Bezug zu realen Orten (z. B. Paris, A 3), kombiniert mit Film- und Fernsehziten. Die

¹¹⁸ Auf der DVD „In The Zone“ (05.04.2004, Jiverecords) von Britney Spears ist das MTVs „Making The Video: Toxic“ enthalten, mit Interviews von Britney Spears und Joseph Kahn, sowie Backstage-Material.

¹¹⁹ Henderson hat u. a. im Film „Torque“ (2004) mitgespielt, bei dem Joseph Kahn ebenfalls Regie geführt hat.

Charaktere sind eine Verschmelzung aus femme fatale, James Bond und anderen Film- und Fernsehhelden und -heldinnen. Im Clip sind die Farben meistens gedämpft, es dominiert ein goldiges bis schwefelig gelbes Licht, teilweise grün- und blautichig, das wie ein Filter über den ganzen Szenen zu liegen scheint. Schwarz, Gelb –, Braun- und Rottöne sind kombiniert mit leuchtenden Kontrasten, besonders in der Kleidung und den Haarfarben von den vier Figuren.

(Intro/ Vorspann)¹²⁰ Britney Spears fliegt als blonde Stewardess in einem Jet über die Kontinente. Der graue Jet kommt in der ersten Einstellung aus dem grellen Licht der Sonne geflogen. Der Kameraschwenk entlang der Querachse von der Stadt auf das Flugzeug am diffusen Himmel könnte man als eine Art Abheben in einen losgelösten Schwebeszustand interpretieren, wie der Beginn einer Traum- oder Fantasiesequenz.¹²¹

Die Kamera fährt durch das Cockpitfenster des Flugzeuges ins Innere, wie durch ein Schlüsselloch oder einen Tunnel, an dessen Ende ein Licht leuchtet. Die Kamera macht eine sogartige Fahrt auf Britney zu. Man sieht sie in Rückenansicht im Gang stehen, mit den Armen rechts und links am Körper, gespannt wie eine Tanzposition und etwas abgespreizt, als warte sie auf den Einsatz der Musik.

(A 1) Das Intro endet mit einer DetailEinstellung ihrer Hand. Die rot lackierten Finger greifen zu einem Hörer. In einer Naheinstellung ist sie nun frontal zu

¹²⁰ Siehe Protokoll im Anhang.

¹²¹ Den Zusammenhang von Videoclips und Traumbildern erwähnen auch Marsha Kinder und Klaus-Ernst Behne in ihren Publikationen. Kinder bescheinigt den „dreamlike visuals“ eine besonders kommerziell erfolgreiche Auswirkung, da traumähnliche Szenen, in denen alles erlaubt und möglich ist, mit privaten Fantasien spielen und sozusagen einen kollektiven Traumpool füllen und daraus auch schöpfen.

Vgl. Kinder, Marsha. „*Music Video and The Spectator: Television, Ideology and Dream*“. In: *Film Quarterly*, Fall, 4, 1984, S. 7, 12.

Ähnlich formuliert es auch Behne. Für ihn sind Videoclips jugendliche Tagträume, archaische kollektive Träume mit ästhetisch-emotionaler Wirkung, die als Zuflucht dienen. Vgl. Behne, Klaus – Ernst. „*Zur Rezeptionspsychologie kommerzieller Video-Clips*“. In: Ders. (Hg.). *film – musik – video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1987.

Obwohl sich beide kritisch in Bezug auf Clips und deren Auswirkungen auf jugendliche und postadoleszente Betrachter äußern, machen sie deutlich, wie wichtig und bedeutend die visuelle Ebene, die Bilder, der Clips sind.

sehen und beginnt mit dem Lied. Britney präsentiert sich im adretten blauen Neckholder-Kostüm mit einer zusätzlich betonten Schulterpartie. Hinter ihr scheint die Sonne durch ein Fenster herein und blendet in die Kamera. Mit dem passenden Barett sieht ihr Outfit wie eine Uniform aus, die aber immer noch genug Decolleté und Höschen zeigt und durch den Bildausschnitt und durch ihre exponierten Bewegungen betont wird.

(A 2) Britney erledigt den Service und singt dabei. Sie schiebt den Getränkewagen durch den schmalen Gang. Mit Absicht schüttet sie einem Fluggast den Sekt über den Schoß, was durch den Liedtext (V. 10) und die Kamerafahrt auf den Hosenschlitz des Mannes sexuelle Konnotationen zulässt. Mit aufgesetzter erschrockener Miene schnappt sie sich salopp ein Tuch, tupft provokativ und Hilfsbereitschaft mimend, die Hose des angeschnallten Mannes trocken. Nach einer anfänglich verärgerten Reaktion verharrt dieser, peinlich, vielleicht nicht gerade unangenehm berührt, regungslos in seinem Sitz. Die Kameraperspektive aus der Untersicht betont die stehende Britney. Sie hat die Situation in der Hand und spielt mit der Verlegenheit des Mannes.

(C 1) In einer Art Tanzperformance zeigt sie mit einer rothaarigen und einer dunkelhaarigen Stewardess routiniert die Notausgänge, verstaubt das Handgepäck, küsst ebenfalls routiniert das einzige Kind an Bord und deckt es zu. Die hier angedeutete mütterlich sorgende Rolle füllt sie alles andere als liebevoll aus, sondern eher mechanisch.

Dann winkt sie in GroßEinstellung mit ihrem Zeigefinger einen dicken Brillenträger zu sich. Ihre Ohrringe reflektieren ein rundes Muster auf ihre Wangen. Im ersten Moment scheint sich der Dicke nicht ganz sicher zu sein, ob nun er oder sein Sandwich gemeint sind. Britney vollführt mit ihren ausgebreiteten, aber angewinkelten Armen eine Tanzperformance. Ihre Finger umspielen dabei ihr Decolleté, die Lippen sind halbgeöffnet und die Augen blitzen.

(Interludium) In einer seitlichen Untersicht sieht man Britney nun, wie sie mit ihrem Getränkewagen wie eine Geisha auf ihn lostruppelt und ihn in Richtung

Flugzeugtoilette drängt. Die Kamera ist im nächsten Schnitt auf dem Getränkewagen positioniert, so dass in Groß- und Detailaufnahmen die Utensilien für einen „sorgenden“ und „dienenden“ Service zur Geltung kommen, vor denen der Dicke flüchtet.

In der nächsten Einstellung sieht man kurz aus der Froschperspektive das Flugzeug schemenhaft durch die grelle Sonne fliegen, die hoch am Himmel, zwischen Häuserzeilen mit asiatischen Schriftzügen auf Reklametafeln, leuchtet.

(B 1) Der nächste Schnitt führt wieder zurück ins Flugzeug, wo Britney den dicken Mann am Schlips in die Toilette zerrt und die Tür schließt. Die Kamera fährt wieder, fast schon voyeuristisch, wie durch ein Schlüsselloch durch die Tür hindurch. Sie küsst den Überraschten, während er wie paralysiert, hilflos und verwirrt Gegenstände mit seiner Hand umstößt, die wie dumpf goldene, eingepackte runde Seifenstückchen oder wie überdimensionierte Dublonen aussehen. Er betätigt aus Versehen den Wasserhahn. Aufgrund der Situation und der vorhergegangenen Szene bekommt das kurz spärlich sprudelnde Wasser wieder eine sexuelle Note, vor allem durch die dazwischen geschnittene Performance der blonden mit Diamanten geschmückten Britney im Lichtraum, die sich am Boden erotisch windet und räkelt. Man sieht ihr Spiegelbild auf dem reflektierenden Boden. Zurück in der Flugzeugtoilette, enttarnt die „Britney-Stewardess“, nach einem Kuss auf die Lippen, den vermeintlichen Spion und reißt ihm die Maske vom Gesicht. Zum Vorschein kommt ein junger Mann mit blondem Zopf, der nun alles andere als passiv mitküsst. Aggressiv reißt sie ihm die Jacke herunter, reibt ihr Hinterteil an seinem Schoß und küsst ihn weiter. Die Parallelmontage von der Verführungsszene in der Flugzeugtoilette und der Hand am Hebel im Cockpit unterstreicht visuell den kaum zu bremsenden Angriff von Britney. Sowohl der Pilot als auch Britney geben Gas. Die Kamera ist teilweise in einer extremen Untersicht, die somit alles unterhalb der Gürtellinie und Kopulation andeutet. Die ganze Aktion stellt sich als ein gekonntes Ablenkungsmanöver mit vollem Körpereinsatz heraus, damit sie dem Spion an die Hosentasche

gehen kann. Mit dem errungenen Gegenstand lässt sie den jungen Blondinen in der Toilette zurück.

(A 3) Als dieser seinen Schlips wieder gerade rückt und um die Ecke in die rechte Bildhälfte schaut, schwenkt die Kamera mit einem Reißschwenk in Großeinstellung nach rechts zum Profil des rothaarigen Doubles von Britney, das in die linke Bildhälfte schaut, als reagiere es auf das fragende Gesicht des Bestohlenen. Mit ihren Haaren erinnert die „rote Britney“ an Jennifer Garner aus der TV-Serie „Alias: Die Agentin“ (2001, siehe Abb. A, Anhang), die ebenso wandelbar in verschiedene Rollen schlüpft. Sie dreht sich frontal zur Kamera. Dann wird die „rote Britney“, „the red haired hot mama“¹²², halbnah aus der Untersicht gezeigt.¹²³ Sie steht wie eine Prostituierte mit einem engen schwarzen Anzug, einer roten Jacke und extrem rot geschminkten Augen in der Nacht am Straßenrand. Man sieht im Hintergrund den Eiffelturm als Synekdoche für Paris. Er dient zur Markierung eines anderen Handlungsraumes, und im Kontext der Szenen im Flugzeug lässt er auch die Assoziation eines Phallus zu.¹²⁴ Die rote Britney öffnet ihre Jacke und zeigt ihren mit Schnüren geschmückten Hals und ihr Decolleté. Prompt fährt in Detaileinstellung das Vorderrad eines Motorrads ins Bild, dessen Speichen gedämpft goldig leuchten. Ebenfalls in Detailaufnahme sieht man in der Bildmitte einen Handschuh, der den Gashebel am Lenker dreht. Im Hintergrund ist schemenhaft ein Teil des Eiffelturms zu erkennen. Dann wirbelt das Rad in einer 360°-Drehung los. Die nächste Einstellung zeigt in

¹²² Paris als Stadtkörper ist innerhalb der poetischen Geschlechterzuweisung eine Frau. Die Bezeichnungen „Hure“ oder „Modernes Babylon“, als ein Ort der Sünde, wird in diesem Zusammenhang oft genannt. Vgl. Weigel, Sigrid. „Zur Weiblichkeit imaginärer Städte – Eine Forschungsskizze“. In: Fuchs, Gotthard (Hg) et al. *Mythos Metropole*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 35. Unter dem Kapitel Handlungsräume in dieser Arbeit wird diese Geschlechterzuweisung gebrochen.

¹²³ Britney Spears in Jiverecords 2004, Teil I.

¹²⁴ Phallus ist in der griechisch-lateinischen Antike die bildliche Darstellung des männlichen Geschlechtsorgans und diente als Wegweiser zu den Bordellen. In der Psychoanalyse wird die symbolische Funktion des Penis wie Macht oder Autorität, in der intra-intersubjektiven (Annahme des eigenen Geschlechts) Dialektik betont, der Ausdruck „Penis“ bezeichnet die anatomische Realität. Vgl. Laplanche, Jean/ Pontalis, J.-B. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. 14. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 385ff.

Großaufnahme das Gesicht von Tyson Beckford¹²⁵ und die rot lackierten Nägel von Britney auf seinen Schultern. Beide fahren eng aneinander geschmiegt in amerikanischer Einstellung auf einer roten Ducati 999 durch die Nacht. Beckford wird mit nacktem, gut gebautem Oberkörper gezeigt. Die rote Britney trägt jetzt eine Sonnenbrille, deren Gläser mit diamantenen Facetten bestückt sind. Sie singt in Großeinstellung direkt in die Kamera.

(C 2) Der Hintergrund verwischt durch die Geschwindigkeit in bunte Schlieren. Sie lässt sich wild wie im Computerspiel in waghalsigen Slaloms, vorbei an den entgegenkommenden Autos, durch die nächtlichen Straßen und durch das Rotlichtmilieu von Paris fahren. Das Scheinwerferlicht der Autos und der Ducati blenden wie die Sonne am Himmel oder wie das Licht hinter der „Sirenen-Britney“. Am Straßenrand steht eine Frau, deren Rock vom Fahrtwind der Ducati hoch gewirbelt wird, ein Zitat aus dem Film „The Seven Year Itch“ (USA: 1955, Regie: Billy Wilder) mit Marilyn Monroe (Abb. B, Anhang).¹²⁶ Die „rote Britney“ streichelt währenddessen Beckford über die muskulösen Arme, singt ihm gleichsam bezirzend ins Ohr (z. B. V. 37) und windet sich hinter seinem Rücken zur Musik. Die Schnitte wechseln von der Vogelperspektive der urbanen Umgebung, als flöge der Jet über sie hinweg, zu den beiden, die mal von der Seite oder frontal gezeigt werden, und zu den zwei Prostituierten hinter der Schaufensterscheibe mit einem Monitor, worauf ein weibliches Gesicht, im grünlichen solarisierenden Effekt in leichter Untersicht gezeigt wird, so dass die Augen merkwürdig leuchten, als beobachte sie alles.

(Interludium 2) Die Künstlichkeit der ganzen Szenerie wird durch einem mit Computer animierten Stunt mit der Ducati betont. Im gekonnten „Matrix-Sprung“¹²⁷ landet die „rote Britney“ auf dem Asphalt.

¹²⁵ Tyson Beckford ist Model und Schauspieler und hat z. B. schon in Videos von 50 Cent und Toni Braxton mitgespielt.

¹²⁶ In einer Szene wird Marilyn Monroe der Rock hoch gewirbelt, als sie über einem Luftschacht steht, in späteren Filmen wird diese Szene immer wieder aufgegriffen, z. B. in „Lady in Red“ (USA 1979, Regie: Lewis Teague).

¹²⁷ Trinity alias Carrie-Anne Moss vollführt in der Eröffnungsszene von „Matrix Reloaded“ (2003, Regie: Andy und Larry Wachowski) diesen waghalsigen Sprung von einem Motorrad, der zum Markenzeichen des Films geworden ist.

(B 2) In GroßEinstellung sieht man ihr Profil, wie sie nach rechts schauend ihre Hand ans Ohr führt, in der sie einen pfeilartigen Gegenstand hält.

Sie läuft auf ein Firmengebäude zu: *Toxic Industries*, wie das Schild sagt, ein visueller Verweis auf den Liednamen. Mit Hilfe des pfeilförmigen Sprengsatzes, den sie gegen die Tür schleudert, dringt sie dort ein. Auf dem Weg zum Gebäude spiegelt der Boden ihre Stiefel wider. Während sie durch den schwarzen, brennenden Tunnel auf die Kamera zugeht, wird ihr ganzer Körper gezeigt. Die Perspektive ist wieder aus einer überhöhenden Untersicht. Darüber hinaus wird die „rote Britney“, durch die schwarze spiegelnde Oberfläche des Bodens dupliziert, wie auch im Lichtraum. Die roten Haare und das feurige Augen-Make-up, welches bis zu den Schläfen gezogen ist, wiederholen die lodernden Flammen hinter ihr im Tunnel. Mit Hilfe eines scheibenförmigen Schlüssels, den sie vermutlich aus der Hosentasche gestohlen hat, kann sie eine Tür mit der Aufschrift „Toxic“ öffnen. Der Schlüssel trägt ein Icon, der auf die strahlende Sonne am Anfang und Ende des Clips verweist, deren Form und Leuchten sich zu wiederholen scheint, als der Schlüssel frontal und nah gezeigt wird. Der Raum hinter der Tür erinnert an den aseptisch weißen Computerraum aus „Mission Impossible 1“ (USA: 1996, Regie: Brian de Palma). Überall leuchten und funkeln Lämpchen und erinnern an das Glitzern der Diamanten auf Britneys Haut. Sie stiehlt aus dem Raum eine Röhre mit grüner, leuchtender Flüssigkeit.

(Interludium 3) Beim Hinausgehen löst sie mit ihrem hohen Absatz im nun rotierenden Tunnel ein ganzes Netz von Infrarot- oder Laserstrahlen aus, durch das sie gekonnt tänzerisch hindurch turnt.¹²⁸

Der Grund für diese ganze Aktion ist der Seitensprung von Henderson, den man in GroßEinstellung mit einer dunkelhaarigen Frau unter der Dusche beim Küssen sieht. Am Ende des Clips wird dieser nämlich mit der grünen Flüssigkeit vergiftet. Das Ganze könnte man als ein akrobatisches

¹²⁸ Die Szene ist ebenfalls ein filmisches Zitat. „Entrapment“ („Verlockende Falle, USA 1999, Regie: Jon Amiel) turnt Catherine Zeta-Jones im schwarzen Gymnastikanzug durch ein Infrarotnetz.

Anpirschen interpretieren, da die „rote Britney“, direkt in die Kamera schauend, den Zeigefinger zum Schweigen an den Mund führt, als wolle sie den Zuschauer und die Britney im „Lichtraum“ um Ruhe bitten.

(B 3) Der sirenenartige „heulende“ Gesang und das Zerschlagen der Scheibe könnten als Wut gedeutet werden, da zwischendurch zur Duschszene geschnitten wird, bei der die andere junge Frau direkt in die Kamera schaut, als habe sie den Wutschrei und das Zerbersten der runden Scheiben¹²⁹ gehört, während sie und Henderson sich in den Armen halten. Die Splitter der Glasscheiben wirbeln gleichsam durch den Raum wie die vielen Wassertropfen unter der Dusche. Die „rote Britney“ wird, nachdem sie alle Scheiben zerschlagen hat, wieder in extremer Untersicht ganz gezeigt. Sie steht, aufrecht wie der Eiffelturm mitten im dunklen Tunnel, einen Arm nach oben gestreckt, etwas weiter hinter ihr sieht man die Laser, die jetzt die kreisrunde Form des Tunnels nachzeichnen.

Der nächste Schnitt geht zur Großaufnahme der nun schwarzhaarigen Britney, die frontal in die Kamera singt; als ob ein rascher Zoom-in auf die Augen der „schwarzen Britney“ vorausgegangen wäre, folgt nun ein rascher Zoom-out zu einer Großaufnahme von ihr. Das Finale des Clips spielt in einer Vollmondnacht, in einer vermutlich amerikanischen Großstadt, wie die Wolkenkratzer zu erkennen geben. Die „bitchy black haired“¹³⁰ Britney klettert in James Bond-Manier oder wie Spiderman mit Saugnäpfen die Häuserwand hoch, auch hier spiegeln die Fenster Britney und die Großstadtumgebung wider, als man sie von der Seite in amerikanischer Einstellung sieht. Der Mond leuchtet rund und gelb im Viertel der rechten oberen Bildhälfte. Mit einem atemberaubenden Salto landet sie in Zeitlupe, ähnlich wie James Camerons „Dark Angel“ (USA: 2000)¹³¹, in dem

¹²⁹ Die Scheiben sehen aus wie in einer Szene aus dem Video von Madonna „Die Another Day“ (2002, Regie: Traktor), in dem Madonna als schwarze und weiße Fechterin gegen sich selber kämpft und die weiße Madonna von der schwarzen durch ein ähnliches Fenster getreten wird.

¹³⁰ Britney Spears a. o. O.

¹³¹ Die dunkelhaarige Jessica Alba spielt in der TV-Serie eine genmanipulierte Kämpferin für das Gute im Jahre 2019, die sich gegen ihre Schöpfer auflehnt. Mit spezieller Ausrüstung

Appartement, wo der Seitensprung stattgefunden hat. Sie legt ihren Kopf zurück, so dass der weiße Hals und das weiße Decolleté für einen Moment weiß und fahl leuchten. Sie breitet die Arme in dramatischer Orantengeste aus.

(B4) Die „schwarze Britney“, in enger Hose, bauchfreiem Top, in wirbelnde rot-schwarze Tücher gehüllt und mit schwarzen langen Lederhandschuhen bekleidet, schnappt sich den untreuen Henderson, der sich in Großaufnahme zur Kamera dreht und seinen Schlips gerade rückt. In Naheinstellung sieht man rechts die „schwarze Britney“, seitlich mit der Hand auf Hendersons Brust, wie sie ihn nach links schiebt. Hinter einem Vorhang erkennt man eine nackte Frauensilhouette von der Seite, vermutlich die Dame aus der Dusche, die sich durch das Haar streicht. Britney schubst Henderson auf ein rotes Bett. Im ersten Moment sieht er sich verführt, da die schwarze Britney aufreizend mit ihrer Hand zu seinem Hosenschlitz streicht, bis sie ihn am Gürtel packt und ihn nach links wegschleudert, wo er sich auf mysteriöse Weise in Tücher aufzulösen scheint, wie Madonna in ihrem Video „Frozen“ (1998, Regie Chris Cunningham), bis sein Körper nach rechts wieder unsanft auf dem Boden landet.

(Extro) Die schwarze Britney steigt nun von einem schwarzen Sofa und setzt sich auf Henderson und verabreicht ihm einen Kuss, den Todeskuss. Danach vergiftet sie ihn mit der grünen Flüssigkeit. In Großaufnahme wird ihr Gesicht aus Vogelperspektive gezeigt, als sie in die Kamera schaut und den Liedtext (V. 65) spricht. Henderson liegt nun leblos mit geöffneten Lippen unter ihr. Mit einem Sprung in die Nacht aus dem Fenster hinaus, mit flügelgleichen wehenden Tüchern, verschwindet sie vom Tatort.

Durch den nächsten Schnitt sieht es so aus, als sei die „schwarze Britney“ in das Flugzeug gesprungen, wo sie sich wieder in die adrette Stewardess verwandelt hat, denn diese federt mit den Knien scheinbar den Sprung aus dem Appartement ab. Die Sonne blendet durch ein Fenster herein.

(Nachspann) Die „Stewardess-Britney“ übt ihren Job weiter aus, als sei

turnt sie in Seattle teilweise über die Dächer, auf der Suche nach ihrer eigenen Identität und im Kampf gegen Kriminalität und Korruption.

nichts gewesen, dreht sich frontal und zwinkert süffisant in die Kamera. Zum Schluss wird die Kamerafahrt nach vorn umgekehrt, indem sie sich wieder durch die Flugzeugwände zurückzieht. Die Kamera hat einen 180°-Sprung gemacht, denn sie fährt nach hinten aus dem Jet hinaus, den man jetzt auch von in Rückenansicht sieht; scheinbar hat dieser die ganze Welt umflogen oder sich aber gedreht, weil er nun der Sonne entgegen fliegt.

Immer wieder wird die sirenenartige Britney im Diamantenkostüm dazwischen geschnitten, die wie eine übergeordnete Instanz der vielen Persönlichkeiten zwischen allen Handlungsräumen auftaucht und sich verführerisch räkelt und windet, kokett in die Kamera schaut und sich erotisch um die Lippen streicht. Dabei changieren die Einstellungen zwischen Großaufnahmen ihres Gesichtes, bis hin zu Nah- oder Amerikanische-Einstellungen, die ihren Körper zeigen. Sie übernimmt manchmal den Refrain und andere Liedstellen und scheint das nachhallende Echo (siehe B 3) der Strophen zu sein. Während die schlaue Stewardess, die „red haired hot Mama“ und das „bitchy black haired girl“ einem erkennbaren Handlungsraum zugeordnet sind, ist die „Diamant-Sirene“ Britney in einem Raum ohne fassbaren Realbezug. Er sieht wie eine kahle Bühne aus, als sei diese Szene die eigentliche Bühnenperformance der Sängerin Britney. Nur das Licht, welches manchmal rund wie die Sonne grell im Hintergrund strahlt und manchmal wie ein breiter Strahl auf sie leuchtet, lässt die Diamanten auf ihrer Haut funkeln und das blonde Haar leuchten, als sei sie selbst das Zentrum des Lichts, die Energie, das Agens für die Mission und die leidenschaftlichen Gefühle.

Der Clip „Toxic“ erzählt mit für Musikclipgenre typischen Raum- und Zeitsprüngen und Computereffekten, die zu dem Rhythmus der Musik passen, eine Geschichte. Britney stiehlt z. B. das Gift, bevor sie den Seitensprung sieht. „Toxic“ orientiert sich an narrative Muster, die immer wieder aufgebrochen werden, wie in Experimentalfilmen. Die Performance im

„Lichtraum“ hält den Clip zusammen und führt immer wieder zum Star hin und dient als Bühnenperformance. Den äußeren, auch formalen Rahmen bildet das Flugzeug, welches am Anfang frontal angefliegen kommt und am Ende wieder wegfliht. In „Toxic“ wird Britney durch Kostümierung und Maskerade multipliziert, sie nimmt unterschiedliche weibliche Rollenbilder an. Im Vordergrund steht dabei aber immer wieder die tradierte erotische Darstellung des weiblichen Körpers.

4.2.1. Schlüsselbilder und Sequenzen: Femme fatale



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14

Ein ästhetisches Schlüsselbild im Clip „Toxic“ setzt sich aus verschiedenen Facetten eines spezifischen Weiblichkeitsbildes und der Inszenierung des Körpers zusammen. Sie sollen im Folgenden unter mehreren Gesichtspunkten untersucht werden wie Kleidung und Accessoires, Objekten, Raum und Licht und dem Verhältnis zwischen männlich und weiblich.

Die unterschiedlichen Darstellungen von Britney lehnen sich an die Ikonografie der femme fatale an und bekommen als „shifting image“ eine neue Bedeutung im Clip. Die femme fatale ist als mythologisch aufgeladenes Wunsch- und Angstbild besonders in der Malerei und Literatur des Fin de siècle ausgeprägt¹³² und taucht auch später im Film noir der 1940er und

¹³² Hilmes, Carola. *Die Femme Fatale: Ein Weiblichkeitsmythos in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler 1990; S. 5.

1950er Jahre auf.¹³³ Die femme fatale ist eine dämonische Verführerin, agiert meistens als Racheengel¹³⁴ und steht für leidenschaftliche und sinnliche Erfahrungen voller „männlich“ konnotierter Dynamik. Ein zentraler Aspekt ist ihre sexuelle Begierde. Sie lockt mit ihren Reizen, fasziniert durch ihre Schönheit und zieht die Männer in ihren Bann, woraufhin meistens ein Toter zurückbleibt.¹³⁵ Meistens muss die femme fatale nach ihren Taten selbst mit dem Tod bezahlen.

Die Renaissance der femme fatale wurde nach Pohle schon viel früher mit Beginn der Filmgeschichte evoziert und durch soziale und ökonomische Umbrüche in der Figur des Filmvamps in den 1920er und 30er Jahren weiter fortgesetzt.¹³⁶ Sowohl Pohle als auch Hilmes erwähnen das damalige kollektive Bedürfnis nach dem Bild der femme fatale. Das Bild der femme fatale ist eine Konstruktion, eine Fassade, welches als männliche Projektion zur Kontrolle verstanden und als ein Bild, das aus sicherer Entfernung betrachtet werden kann.

„Mit der Femme fatale wird den Nachtseiten der Sexualität des Weiblichen Raum gegeben. Insofern kommt ihr ein gewisses subversives Potential zu. Trotzdem taugt die Femme fatale nicht als weibliche Freiheitsfantasie. Die Begrenzung weiblicher Macht auf den Bereich der Erotik ist verhängnisvoll.“¹³⁷

¹³³ Die traditionelle Linie der femme fatale in der Literatur, ursprünglich „donna fatale“, wird seit Beginn der Romantik angesetzt und findet ihre Ausprägung erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wobei es diverse unterschiedliche Auffassungen gibt, die die Wurzeln in den deutschen Volkssagen sehen; demnach ist die Gestalt der Buhlerin, der Meerjungfrau, der Vampirin oder Schlangenfrau Vorläufer der dämonischen Verführerin. Vgl. Bork, Claudia. *Femme fatale und Don Juan: Ein Beitrag der Motivgeschichte der literarischen Verführungsgestalt*. Hamburg: Von Bockel Verlag, 1992, S. 8f.

¹³⁴ Vgl. Hilmes a. o. O., S. 10.

¹³⁵ Hilmes a. o. O., XIII.

¹³⁶ Pohle, Bettina. *Kunstwerk Frau Inszenierung von Weiblichkeit in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1998, S. 108. Ab 1895 fand die erste öffentliche Filmaufführung statt.

¹³⁷ Hilmes a. o. O., S. XIV.



Abb, 15 - 17, „Toxic“

Eine einheitliche Typologie der femme fatale existiert nicht, es existiert vielmehr, im Wittgensteinschen Sinne, eine „Familienähnlichkeit“¹³⁸ unterschiedlicher Ausprägungen, etwa die Intrigantin, die Teufelsbänderin, die Kindsbraut und die Mörderin aus Liebe; sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie exotisch sind, im Kontrast zum Mutterbild stehen, durch ihren Tanz und Gesang verführen, wie die Lore-lay und die Undinen.¹³⁹ Britney Spears exerziert in ihrem dargestellten Rachefeldzug mit der femme fatale assoziierte, mehrere Facetten durch und bedient sich der traditionellen Vorbilder.

4.2.2. Die Stewardess als dienender General - Flugzeugsequenz



Abb. 18 – 20, „Toxic“

In „Toxic“ existiert eine eindeutige visuelle Markierung sexueller Differenz, die durch die Kleidung hervorgehoben wird. Im Flugzeug sitzen nur

¹³⁸ „Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.“ Vgl. Wittgenstein, Ludwig (1953). „*Philosophische Untersuchungen*.“ In: Wittgenstein, Ludwig. Werkausgabe, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. [englische Originalausgabe 1953]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 278 § 66. Familienähnlichkeiten werden auf S. 276 – 284 § 65-78 abgehandelt.

¹³⁹ Wurz, Stefan. *Kundry, Salome, Lulu: Femme fatales im Musikdrama*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2000, S. 34f. Wurz nennt drei wichtige Figuren, die als femme fatale bezeichnet werden: Delila/ Dalila, als dämonische Verführerin und Vampirin; Judith, die als biblische positive Figur im 19. Jahrhundert umgedeutet und erotisiert wurde, und Salome. Siehe auch Fußnote 127 und 128.

männliche Passagiere und alle tragen männlich codierte Kleidung wie braune Anzüge und Krawatten, was einerseits als ein Symbol für Macht in der Geschäftswelt gesehen werden kann, aber andererseits die männlichen Darsteller zu einer uniformen anonymen Masse verschmelzen lässt (Abb. 18). Ebenso tragen die zwei männlichen Piloten entsprechend codierte Uniformen. Nur die Hände und Gesichter sind frei. Im Gegensatz dazu wird die Körperlichkeit der weiblichen Stewardessen betont (Abb.19, 20). Sie tragen Kleidung, die die Beine und Arme frei lassen, den Busen und die Taille durch Farbe und Stoffeinsätze hervorheben. In Analogie dazu erwähnt Bettina Pohle, dass die Mode um 1900 tradierte Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit repräsentierte. Hand und Gesicht werden in der Porträtmalerei gerne besonders hervorgehoben. Nackte Hände und Gesicht betonen geistige und körperliche Produktivität des Mannes, während Zerbrechlichkeit und Sexualität durch die figurbetonte Kleidung der Frauen dargestellt wurde.¹⁴⁰ Die blauen Uniformen wirken streng, die Neckholder sind trotz Ausschnitt mit Halsbändern vergleichbar und haben einen domestizierenden Charakter, der zu der „weiblich“ konnotierten dienenden Arbeit einer Stewardess passt, aber zugleich auch zu der Bestimmtheit, mit der Britney ihre weiblichen Reize ausspielt. Sie trägt noch eine Art separaten Umlegkragen, der wie eine Rüstung ihre Schultern betont, sie breiter und dominierender und nicht fragil erscheinen lässt. Sie ist die Chef-



Abb. 21, „Toxic

stewardess, die alles unter Kontrolle hat, was durch die überhöhende Untersicht der Kamera betont wird (Abb. 21). Alle drei Flugbegleiterinnen tragen lange Haare, ein tradiertes Symbol weiblicher Erotik und Verführung, ebenso wie die roten lackierten Fingernägel von Britney (Vorspann und A 1). Ihr Make-up betont nach weiblichem Schönheitsideal Augen und Wangen

¹⁴⁰ Pohle a. o. O., S. 34.

und ist farblich auf die Kleidung abgestimmt. Ihre Frisur ist passend unter dem Barett zu einem Knoten mit einer heraushängenden Strähne „gezüchtigt“ und widerspricht visuell ihrem autonomen Handeln, bedient aber gleichzeitig durch ihr Tun die Vorstellung einer strengen Domina in einer fetischisierten Uniform (siehe weitere Accessoires und Objekte). Es findet eine Rollenverwirrung, eine Umdeutung des Traditionellen aus sich selbst heraus statt. Sie kehrt die Rolle eines blonden, domestizierten „Weibchens“ um wie sie Marilyn Monroe in ihren Filmen dargestellt hat. Zu ihr wird auch direkt Bezug genommen (vgl. S. 41), indem ihre „Ungeschicklichkeit“ beim Verteilen der Getränke bewusst zu einer Art Angriff umgedeutet wird.

Der Spion in der Flugzeugtoilette trägt zwar auch einen Anzug, aber im Gegensatz zu den anderen männlichen Passagieren hat er lange „weibliche“ Haare. Diese kommen aber erst zum Vorschein, als Britney ihm, nicht wie Salomé¹⁴¹ oder Judith¹⁴² den ganzen Kopf, sondern eine Maske vom Gesicht reißt. Eine weitere Ausnahme an Bord stellt das kleine Kind dar. Eine dualistische Zuordnung in männlich oder weiblich ist durch die Androgynität nicht möglich. Es wirkt durch den „Fro“ und die farbige Haut exotisch und könnte als Verweis auf den ebenso exotischen Beckford in den Paris-Szenen dienen.¹⁴³

¹⁴¹ Die Figur der Salomé dient in der Literatur (Wilde, Heine), Kunst (z. B. Tizian, Corinth) und Musik (Strauss) als Vorlage, sie gilt als die femme fatale schlechthin. Ihren Ursprung hat diese Figur in der Bibel (Matt. 14, 1-12; Mk. 6, 14-29), wo ihr Name allerdings nicht genannt wird. Salomé ist die Nichte und gleichzeitig Stieftochter von Herodes Antipas, den sie bei seiner Geburtstagsfeier mit ihrem Schleiertanz betört. Sie darf sich alles wünschen und verlangt den Kopf von Johannes dem Täufer.

¹⁴² Judith ist ursprünglich auch eine biblische Figur (siehe z. B. Jdt. 10 -13) und wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts in der Literatur umgedeutet und als femme fatal dämonisiert. Die biblische Judith betörte den assyrischen Oberbefehlshaber Holofernes mit ihrer Schönheit und erschleicht sich so freien Eintritt ins eigentlich feindliche Lager. In einer Nacht enthauptete Judith Holofernes und rettete so ihr Volk vor den Assyrem.

¹⁴³ Joseph Kahn dreht nicht nur Musikclips. „Hart am Limit“ (USA: 2004) mit Ice Cube und Martin Henderson ist z. B. auch von ihm. Insofern liegt es nahe, dass im Film und Musikclip spezifische Techniken miteinander kombiniert werden. Im Film gibt es so genannte „cues“, die der Betrachter mit seinen „viewing skills“ rezipiert und entschlüsselt, wie etwa visuelle Verweise, die auf Erkennen abzielen und im Nachhinein eine geschlossene Form des Films vermitteln. (Vgl. Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Amor*. New Jersey: Princeton University Press, 1988, S. 5 -43.). Der verschüttete Sekt am Anfang des Clips z. B. könnte auch schon eine Vorwegnahme vom Ende des Clips sein. Ebenso ist es auch mit dem Licht der Sonne, denn in fast allen Szenen, wird durch Scheinwerfer, Lampen und andere Reflexe, die dort auftauchen, auf das Licht verwiesen. Parallelismen und Motive

4.2.3. Die rote Einbrecherin – Motorradsequenz



Abb. 22, „Toxic“



Abb. 23, „Toxic“

In den Szenen auf dem Motorrad in Paris wird die Geschlechterdichotomie ebenfalls durch die Kleidung betont (Abb. 22, 23). Im Gegensatz zu der dienenden Stewardess im Flugzeug wirkt die „rote Britney“ durch ihre schwarze Latex- oder Lederkleidung, die Handschuhe mit Nieten, die hochhackigen Stiefel und durch die flammenden roten Haare wie eine Domina, die, voller Vitalität ihren Körper am Straßenrand prostituiert. Sie kokettiert mit der Dämonisierung des Weiblichen, zu dem auch die Prostitution zählt. Ihr Körper ist zwar genauso präsent wie in den vorherigen Szenen, er ist jedoch verhüllter als bei den Stewardessen. Nur das weiße, korsettartige, mit Schnüren hochgebundene Decolleté wird durch den eng anliegenden Catsuit und durch das kontrastierende Schwarz betont. Ebenso wird der Schambereich durch einen dreieckigen Hüftgürtel mit Schnüren und Nieten hervorgehoben. Die rot lackierten Fingernägel, die bemalten Lippen und die rot und schwarz umrandeten Augen sowie das lange, wehende Haar sind im Gegensatz zu den Flugzeugszenen exponierte Signale ungebändigter Weiblichkeit. Rot und Schwarz sind traditionell besetzte Farben für gefährlich, weibliche Erotik.¹⁴⁴ Sie stehen aber auch für Feuer,

konstituieren im Film und Videoclip die Einheit; es herrscht zwischen diesen Gattungen wohl eine rege Wechselwirkung.

¹⁴⁴ Vgl. Richard 2004 a. o. O.



Abb. 24, „Toxic“

Blut, Leidenschaft oder Begehren und Tod.¹⁴⁵ Britneys helle Haut kontrastiert ebenso mit den dunklen Farben der Nacht wie auch mit der dunklen Haut Tyson Beckfords. Beckford wird mit freiem, muskulösem Oberkörper gezeigt, so dass dessen Maskulinität zur Geltung kommt (Abb. 24).

Beckfords Brust- und Armmuskulatur sind nach tradierten Vorstellungen als Ausdruck männlicher Kraft und Stärke definiert. Im Zusammenhang mit dem Liedtext (V. 29, V. 30) lässt die farbige Haut von Beckford die Assoziation des „dunklen Mannes“, des Teufels zu, mit dem die diabolische femme fatale als Teufelsbänderin in Verbindung gebracht wird.¹⁴⁶ Die Brille, die Britney als Accessoire für eine Mission inkognito trägt, wiederholt einerseits die vielen funkelnden Diamanten ihres Doubles im Lichtraum, andererseits sieht die Brille wie die „schönen“ Facettenaugen einer Fliege aus, die ebenfalls mit dem Teufel assoziiert wird.¹⁴⁷ In dieser Sequenz ist die dienende Rolle umgekehrt, die zuvor die Stewardess innehatte. Statt selber zu fahren, benutzt sie Beckford als Motorrad-Chauffeur mit Handschuhen, der die rote Britney zu ihrem Ziel fährt. Durch seine Hautfarbe und die stereotype Darstellung eines wilden, potenten Halbnackten, der mit einem schnellen Motorrad, als Symbol von Potenz, rasant durch die Straßen fährt, kommt eine rassistische Differenz zur Geltung.

¹⁴⁵ Bronfen, Elisabeth. „Almodovars Frauen.“

In: URL http://www.bronfen.info/writing/archieve/texts/2002_09almodovars_frauen.html 2002 [Stand: 07.09.2004].

¹⁴⁶ Bork a. o. O., S. 12 und Wurz a. o. O., S. 36.

¹⁴⁷ Die Brille ist einerseits ein Accessoire zur Tarnung, andererseits betont sie aber auch durch die vielen Facetten den Blick an sich. Die feministischen Theorien zur filmischen Repräsentation besagen, dass der Blick ein Akt symbolischer Macht- und Unterwerfungsverhältnisse ist, d. h. Männer schauen und Frauen werden angeschaut. Vgl. Mulvey a. o. O., S. 48 – 65. Hier ist es aber Britney, deren Blick auf den farbigen männlichen Körper betont wird. Es ist sozusagen ein diffuser Blick, in dem sich verschiedene Funktionen überlagern. Denn einerseits schaut die kostümierte Britney, die mit dem Image der femme fatale spielt, andererseits transportiert sie gleichzeitig zusammen mit dem Bild dieser männlich imaginierten Weiblichkeit, den rassistischen Blick eines weißen männlichen Betrachters.

Beckford ist ihr zwar wie alle männlichen Darsteller hörig, aber seine Hautfarbe lässt auch noch die Assoziation eines Sklaven zu, den sie mit ihrem wirbelnden Arm antreibt (Abb. 25). Auch hier wird Britney wieder durch eine leichte Untersicht, in einer überhöhten Position dargestellt.



Abb. 25, „Toxic“

Ebenso wird durch die gestaffelte Positionierung der Figuren ihre Dominanz deutlich. Britneys Körper und Kopf ist Beckford immer übergeordnet. Ihre flammenden, roten Haare und die rote Ducati rahmen den farbigen Körper ein. Beckfords samtig schimmernde Haut, die Britney liebkost, wirkt exotisch und erotisch aufgeladen. Er wird in seiner Andersartigkeit, die sich in „Nicht“-Kleidung und Hautfarbe ausdrückt, visuell zu einem Objekt.



Abb. 26, „Toxic“

In dieser Szene werden noch andere Darstellungen des weiblichen Körpers deutlich, die die



Abb. 27, „Toxic“

tradierte Vorstellung vom weiblichen Körper als Objekt ausfüllen (Abb. 26). Sowohl die Dame am Straßenrand, als Zitat von Marilyn Monroe (Abb. 27, Abb. B, Anhang), oder die beiden Frauen, die sich hinter dem Schaufenster prostituieren, sind Dekorationen mit passiven Rollen, an denen Britney vorbeifährt und diese hinter sich lässt.

4.2.4. Der schwarze Racheengel - Vergiftungssequenz



Abb. 28

In der Vergiftungssequenz wird die weibliche Körperlichkeit und Sexualität ebenso durch die Kleidung hervorgehoben wie in den Szenen zuvor. Britney hat dieses Mal lange, wehende, schwarze Haare und dramatisch schwarz-grau geschminkte Augen, ihre Lippen sind dezent gefärbt. Sie trägt ein schwarz und rotes mehrschichtiges Bustier mit Lederträgern und eine enge schwarze schwarze Hose, die ihren Schambereich betont; Hosenbeine sind aus durchsichtigen schwarzen Nylonstrümpfen mit schwarzen, Strapsen gleichenden Bändern versehen, die in ebenso hohe schwarze Stiefel mit rotem Streifen münden, ähnlich den Heldinnen Barbarella oder Stella Star (Abb. 29, 30). Ihre Lederhandschuhe bedecken



Abb. 29 und 30



Abb. 31

die ganzen Arme, und sie trägt einen Hüftgurt wie Lara Croft (Abb. 31). in dem sie statt Pistolen das Giftröhrchen transportiert. Die wehenden, schwarz-roten Tücher, die ihren Körper umspielen,

stehen in ihrer fließenden Materialität im Kontrast zu der Lederkleidung. Wie ein gefährlicher schwarzer Racheengel oder eine Dämonin¹⁴⁸ bestraft sie

¹⁴⁸ Diese Szene kann mit alten mythologischen Geschichten in Zusammenhang gebracht werden, etwa dem Mythos von Lilith. Volksetymologisch steht ihr Name für ein Wesen der Nacht, besagt, dass sie sich schlafenden Wehrlosen nähert, sich auf deren Brust legt und sie tötet. Siehe Dielow, Dorothee. *Lilith und ihre Schwestern: Zur Dämonie des Weiblichen*. Düsseldorf: Grupello Verlag, 1998, S. 74.

Henderson. Er trägt, wie die Passagiere im Flugzeug, männlich codierte Kleidung und ist ebenso passiv wie die anderen Anzugträger.

4.2.5. Die göttergleiche Sirene - Lichtraumsequenzen



Abb. 32, „Toxic“



Abb. 33, „Toxic“

Die Körperdarstellung von der Britney im Lichtraum entspricht ebenfalls den tradierten Vorstellungen von Weiblichkeit. Ihr langes blondes Haar ist im Gegensatz zu der blonden „Stewardess-Britney“ nicht zusammengeknüpft, denn Wind spielt damit, wie auch bei der „roten“ und der „schwarzen Britney“. Sie räkelt sich in erotische-lasziven, teilweise fast schon unterwürfigen Posen auf dem Boden und stellt ihren Körper zur Schau (Abb 32, 33), während ihre Doubles aggressiv agieren. Sie ist vom Typ eher die passive „weibliche“ Verführerin, eine Circe, eine Sirene, die mit ihrem Gesang und ihrem Tanz betört. In dem Lichtraum ist ihr aber kein männliches Pendant entgegengestellt wie bei den anderen. Ihr direkter Blick in die Kamera kann einerseits als aktive Aufforderung verstanden werden, um zum Schauen aufzufordern oder als Konvention der Live-Performance von SängerInnen. Er „bedeutet im popmusikalischen Code Authentizität und mediatisierte Intimität“.¹⁴⁹ Britney zeigt im Lichtraum extrem viel Haut, außer der Betonung des Schambereichs durch einen silber-weißen Slip mit Perlenschnüren ist sie nur mit Diamanten übersät, die ihre Brustwarzen verstecken und gleichzeitig betonen und auch sonst den Rest des Körpers schmücken.

¹⁴⁹ Hausherr zit. in: Riemann, Silke. „Die Inszenierung von Popmusikern als Popstars in Videoclips.“ In: URL: <http://www.2hu-berlin.de/fpm/works/Riemann.htm>, 2002, [Stand 06.09.2004].

Diamanten schmücken und betonen das Lidinnere wie glitzernde Tränen, als weine sie wie Undine um ihre „Liebe“. Wenn sie nicht singt, schaut sie mit halbgeöffneten, erotischen, verheißungsvollen Lippen in die Kamera, wie eine abgeschwächte Form, eine Chiffre pornografischer Darstellungen, die „orale Dienstleistungen“¹⁵⁰ anbieten. Aber auch die ihre offenen Lippen, ihre Nudität, der Diamantschmuck, die verführerischen Bewegungen und ihr Gesang sind alles Eigenschaften einer femme fatale.¹⁵¹ Dabei wechseln die Schnitte zwischen halbnahen und Großaufnahmen ab. Diese Britney ist am meisten Objekt und dem Blick ausgeliefert, aber zu gleich hat sie etwas „lauernd Abwartendes“ an sich. In dieser Figur verschmelzen die femme fatale und die femme fragile miteinander. Die Figur der femme fragile wird in der Analyse von „Everytime“ näher behandelt.

¹⁵⁰ Vgl. Richard 2004 a. o. O., S. 46.

¹⁵¹ Bork a. o. O., S. 46.

4.2.6. Weitere Objekte und Accessoires



Abb, 34 – 36, „Toxic“

Ein Fetisch überdeckt, psychoanalytisch gedeutet, die Angst vor etwas Anderem und dient als Ersatzobjekt für sexuelle Befriedigung.¹⁵² Alles kann zu einem Fetisch avancieren, von einer Person über einen Körper bis hin zu Körperteilen und anderen Dingen wie etwa Motorrädern oder schnelle Autos. Durch ihre enge Beziehung zum Körper fungieren oftmals Kleidungsstücke als Fetische. Zu den Schlüssel-Fetischen gehören besonders Stiefel mit hohen Absätzen, Korsetts, Unterwäsche, Uniformen, Latex- und Lederbekleidung.¹⁵³

Interessant ist, so Steel, dass sich die bevorzugte Fetischmode in der Pornografie in den letzten 100 Jahren kaum verändert hat. Wie aber auch das Bild der *femme fatale* in den Medien domestiziert wurde, ist auch die

¹⁵² Nach Freud ist der Fetisch ein Ersatz für den mütterlichen Penis und eng mit dem Kastrationskomplex verbunden. Jungen und Mädchen durchlaufen angeblich eine Phase, in der sie glauben, dass ihre Mutter einen Penis hat. Erkennt der Junge, dass das nicht der Fall ist, sieht er seinen eigenen Penis bedroht. Der fetischisierte Phallus, als Ersatzobjekt eines Erwachsenen, soll also die männliche Kastrationsangst überdecken. „Die phallische Organisation, die von Freud zunehmend als Entwicklungsstufe bei den Geschlechtern erkannt wurde, nimmt einen zentralen Platz ein, sofern sie mit dem Höhepunkt des Kastrationskomplexes korreliert. Sie beherrscht die Position und die Lösung des Ödipuskomplexes. Die Alternative, die das Subjekt in dieser Phase hat, heißt: einen Phallus haben oder kastriert sein. Es besteht also nicht ein Gegensatz zwischen zwei anatomischen Realitäten, wie es Penis oder Vagina sind, sondern zwischen der Präsenz und dem Fehlen einer solchen Realität.“ (Vgl. Laplanche/ Pontalis a. o. O., S. 385ff.).

Erst der Ödipuskomplex, in der ödipalen oder phallischen Phase im Alter von ca. 3,5 Jahren, bildet nach den freudschen Theorien die dichotome Geschlechterdifferenzierung heraus. Mädchen und Jungen unterscheiden sich vor dieser Phase psychologisch nicht voneinander. Die Frau wird von Freud als verstümmelter Mann konzipiert, die sich, getrieben durch den „Penisneid“, nach dem fehlenden Körperteil sehnt, während der Mann von der Angst vor Kastration getrieben wird. Nach Lacan hingegen besitzen weder der Mann noch die Frau einen „Phallus“, aber beide wünschen sich das, wofür er steht, nämlich Macht und Potenz. Er ist kein Objekt, sondern eine treibende Kraft für das Begehren (vgl ebd.).

¹⁵³ Steel, Valerie. „*Theorizing Style: Subculture and Fetishmode*“. Übs. Schuhmacher, Bernd. Bd. 141, Juli-Sept., 1998.

In: URL: www.kunstforum-international.de [Stand: 13.09.2004].

Fetischmode ein Massenprodukt geworden. Steel beschreibt in ihrem Artikel die gesellschaftliche Etablierung der Fetischmode über den Umweg der Subkulturen in den 60er Jahren. Im Gegensatz zum psychoanalytisch gedeuteten Fetisch ist der Fetisch in der Mode ein Mittel, um Weiblichkeit überdeutlich darzustellen und zu erotisieren, wobei mit der sexuellen Komponente subtil kokettiert wird.¹⁵⁴ Latex und Leder sind bevorzugte Materialien in der filmischen Darstellung der femme fatale (Abb. C – E, Anhang).¹⁵⁵

In allen Szenen von „Toxic“ wird der Fetischcharakter der femme fatale durch die Kleidung deutlich gemacht. Es wird hier auf vorhandene Vorstellungen und saldo-masochistisch assoziierte Codes zurückgegriffen, etwa Lederhandschuhe mit Nieten und hohe Stiefel, die durch die Spiegelung am Boden akzentuiert werden. Die Sexualisierung des weiblichen und auch des männlichen schwarzen Körpers ist fetischisiert.¹⁵⁶ Britneys weibliche Rundungen werden gekonnt ins Bild gesetzt. Ihre Inszenierung ist eine Verobjektivierung des Weiblichen, bei der sie trotzdem die Oberhand behält und eine autonome, aggressive Weiblichkeit zeigt. Sie stellt eine femme fatale dar, die ihre Mission bis zum Ende durchzieht, ohne mit dem Tod zu bezahlen. Ein vermeintlich tödliches Ende, durch den Sprung aus dem Fenster, wird durch die Transformation in die Stewardess aufgefangen.

¹⁵⁴ Steel a. o. O.

¹⁵⁵ Schifferle, Hans. „Frauen in Lack und Latex: Dressed to Kill“. In: *epd Film*, 8, 2004, S. 18ff.

Schifferle erwähnt Kinofilme und Fernsehserien aus den 60ern bis heute und nennt Beispiele wie, Ingrid van Bergen in „Counterfeit Traitor“ („Verrat auf Befehl“, 1960; Regie: George Seaton), Emma Peel in „The Avengers“ („Mit Schirm Charme und Melone“, 1961-68, ABC Television), Maggie Cheung in „Irma Vep“ (1996, Regie: Oliver Assayas), Pamela Anderson in „Barbe Wire“ (1996, Regie: David Hogan) oder Michelle Pfeiffer und Halle Berry als Catwoman in „Batmans Rückkehr“ und „Catwoman“ (1992/ 2004, Regie: Pitof). Sie sind die alle mit sexy Lack- und Lederoutfits bekleidet.

¹⁵⁶ Der Verdinglichungsprozess den der farbige Körper von Beckford erfährt, rekurriert auf alte mythologische Ängste, die aus rassistischen Vorstellungen hervorgeht, „nämlich die, daß alle schwarzen Männer riesige Pimmel hätten“ Vgl. Mercer, Kobena. „Das Skinhead-Sex-Ding: Rassistische Differenz und das homoerotische Imaginäre“. In: *Texte zur Kunst*, 2, 1992, S. 120f.

Das rote schnelle Motorrad dient als Fetisch und auch als Phallussymbol, die sich Britney aber beide zu eigen macht.

Im Clip besitzt Britney, psychoanalytisch gedeutet, den Phallus bzw. die Macht. Gleichzeitig beziehen sich die Phallussymbole im Kontext des ganzen Clips explizit auf das männliche Genital (Abb. 34 - 36). Ihre überzeugendste Waffe ist ihre weibliche Sexualität, die sie aktiv und aggressiv einsetzt, während die männlichen Darsteller die eigentlich „weiblich“ konnotierte passive Rolle übernehmen. In Anspielung auf zahlreichen Clips z. B. von Usher in „Yeah feat. Lil' Jon & Lu“ (2004, Regie: Little X, Abb. 37), in denen sprudelnde, „ejakulierende“ Sektflaschen als Symbol männlicher Potenz dargestellt werden, parodiert sie diese männlichen phallischen Attitüden, indem sie den Sekt auf die Hose des Mannes „verspritzt“(Abb. 34).¹⁵⁷ Die Wasserhahn-Szene in der Flugzeugtoilette kann andererseits auch als Parodie verstanden werden, in der der dicke Mann zu einem traurig-komischen Abklatsch dieser schwarzen „potenten“ Jungs degeneriert (Abb. 38). Britney beherrscht durch das Spiel mit den Trieben.



Abb. 37, Usher



Abb. 38, „Toxic“

¹⁵⁷ Siehe auch Birgit Richards Clipanalyse von Busta Rhymes „Get out“ (2000, Regie: Hype Williams, Busta Rhymes), in der sie sich auf sprudelnde Champagnerflaschen als Symbol männlicher Potenz in Hip-Hop-Videoclips bezieht, und die Parodie darauf von Aphex Twin „Windowlicker“ (1999, Regie: Chris Cunningham) erwähnt Kerscher/ Richard a. o. O. (Abb. H, Anhang).

4.2.7.Vervielfachung und Doppelungen



Abb. 39 – 41, „Toxic“

Eine weitere Schlüsselfunktion hat die narzisstische Darstellung von Britney, einerseits durch die Vervielfachung und Doppelung ihrer Person durch die verschiedenen Looks, andererseits aber auch durch die vielen Spiegeleffekte (Abb. 39 - 41, siehe auch Abb. 23). Der Narzissmus ist ein weiteres Merkmal der femme fatale und funktioniert als treibende Kraft und Stärke.¹⁵⁸ Das Spiegelbild ist, wie schon in Ovids Narziss-Mythos in den Metamorphosen, ein Symbol für Vanitas, für die Eitelkeit und egoistische Selbstliebe, ein Fetisch, der in „Toxic“ aber nicht zum Tod führt. Erst als sich Henderson der schwarzen Britney beim Finale des Clips ergibt, ist ihre Begierde und ihre Eitelkeit gestillt. Sie braucht ihn nicht mehr und ist fertig mit ihrer und seiner „Liebe“ (siehe V. 64 - 68).

Die narzisstische Darstellung ist aber auch wichtig für die Inszenierung eines Stars an sich. Mediale Präsenz und ständige Wiederholungen, im Radio oder im Clip auf den Musiksendern, sind für den Erfolg eines Stars elementar. Musikclips sind Teil des Alltags geworden, laufen nebenbei im Hintergrund zu Hause oder auf Bildschirmen. Sie werden nicht immer von Anfang bis Ende geschaut. So ist die Vervielfachung des Stars innerhalb des Clips eine Methode, eine ökonomisch orientierte Strategie, sich im Fluss des „Zappings“ mit ihrem Bild ins Bildgedächtnis einzuschreiben, ihr Image weiter zu transportieren, um nicht in Vergessenheit zu geraten. Vervielfachung ist nicht nur einfach Narzissmus, sondern auch ein Rollenwechsel innerhalb eines Clips und über mehrere Clips hinweg. Denn der Star präsentiert sich in verschiedenen Rollen und Images, durch die man ihn „einordnen“ kann,

¹⁵⁸ Hilmes a. o. O., S, 238.

denen er sich durch die ständigen Wechsel auch teilweise entzieht, so dass er nicht festlegbar ist und permanent mit Neuem auf sich aufmerksam macht. Die Doppelung wird aber auch dargestellt durch den Kontrast von Sonne und Mond bzw. helle Seite versus dunkle Seite und der Anwesenheit von Licht und Dunkelheit.

4.2.8. Darstellung von Licht und Feuer



Abb. 42 – 44, „Toxic“

Die Darstellung von Licht im Clip gehört ebenfalls zu den zentralen Schlüsselbildern. Licht ist Energie und nach biblischer Vorstellung Voraussetzung allen Lebens und eine Metapher für das Göttliche an sich. In „Toxic“ wird die Weiblichkeit durch die „göttergleiche“ Sirenen-Britney mit dem Licht gleich gesetzt und kontrastiert mit den Darstellungen der dunklen Vollmondnacht bzw. der roten „Hure“ und des „teuflischen dunklen Racheengels“, wobei der Mond in dieser Sequenz fast genauso glüht wie die Sonne. Immer wieder wird auf die Anwesenheit von Licht-Energie durch die Zwischenschnitte in den Lichtraum verwiesen (siehe z. B. Abb. 39, 40, 41).

Aber auch in den anderen Szenen gibt es visuelle Verweise, wie die Sonne, die im Flugzeug nur hinter den weiblichen Darstellerinnen aufblitzt, die Reflexe von den Ohrringen, die Diamanten, die meist runden Lampen im Hintergrund, die blendenden Scheinwerfer, die Spiegelungen, der Schlüssel mit dem Icon der Sonne oder der goldige, schwefelige Filter über sämtliche Szenen (Abb. 42 - 44).

In der Fotografie und im Film hat sich eine bestimmte ästhetische Konvention etabliert, weibliche Körper besonders durch die Beleuchtung hervorzuheben, um Licht darzustellen, das durch den weiblichen Körper zu leuchten scheint

oder aber auch durch einen Weichzeichner.¹⁵⁹ Die inszenierte helle weibliche Haut wirkt zum einen erotisierend, zum anderen wird damit die traditionelle Vorstellung von weiblicher Fragilität betont. Der Clip „Toxic“ arbeitet mit dieser Beleuchtungskonvention, besonders im Lichtraum, wodurch die nackte Haut von Britney zwar erotisch aufgeladen und ins rechte Licht gerückt wird, was aber gleichzeitig werden im Kontext der Handlung ihre Macht und ihre weibliche Verführungskunst unterstrichen. Im Lichtraum changieren verschiedene Frauenbilder, die „Sirenen-Britney“ Das leichenblasse Decolleté des schwarzen Racheengels, beim Salto ins Appartement ist ein Hinweis auf die morbiden Zügen von femme fatales und künden vom Tod des männlichen Darstellers (siehe Abb. 16).

4.2.9. Handlungsräume



Abb. 45 – 47, „Toxic“

Die unterschiedlichen Körperinszenierungen von Britney und ihre Bewegungen in den verschiedenen Handlungsräumen¹⁶⁰ sind ebenfalls wichtige Komponenten der Schlüsselbildfunktion. Die Stewardess befindet sich im abgeschlossenen Raum des Jets, der im weitesten Sinne die Assoziation von Heim und Herd zulässt, wo „Frau“ traditionell als Dienende

¹⁵⁹ Vgl. Dyer, Richard. *White*. London/ New York: Routledge, 1997, S. 122.

¹⁶⁰ Martina Löw beschreibt in ihrem Buch *Raumsoziologie* die Wechselwirkungen zwischen Handeln und Strukturen, durch die erst Räume herausgebildet werden. Sie differenziert das Handeln als Prozess der Raumkonstitution in Syntheseleistung und Spacing. Spacing bedeutet das Plazieren von sozialen Gütern bzw. das Positionieren primär symbolischer Markierungen, um Emblems von Gütern und Menschen als solche kenntlich zu machen, d. h. Bauen, Errichten und Positionieren. Syntheseleistung ist für Löw ein Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozess, der soziale Güter und Menschen zu Räumen zusammenfasst; dabei spielt der Körper eine wesentliche Rolle in vielen Raumkonstitutionen. Denn durch den Körper plaziert man sich (vgl. Löw, Marina. *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, S. 177ff).

verortet wird. Die Servicearbeit von Britney in Uniform, die angedeutete mütterliche Rolle beim Zudecken des Kindes (Abb. 45), die „Jagd“ in Geisha-Trippelschritten mit dem Getränkewagen als Waffe greifen diese Vorstellung auf und bricht sie zugleich (Abb. 46, 47). Die Passivität wird so übersteigert, dass sie aggressiv wirkt. Denn trotz aller Attribute einer domestizierten Weiblichkeit entspricht sie durch ihr Handeln dieser Rolle nicht. Sie spielt damit. Ihre nahezu militärischen Tanzbewegungen sind, im Gegensatz zu den fließenden Bewegungen der „Sirenen-Britney“, energisch, kraftvoll und zackig.

Der Ansatz, dass die „heterosexuelle Matrix“ alle sozialen Phänomene unserer Gesellschaft prägt, lässt auch den Bezug einer dualistischen Geschlechterordnung zu Raum bzw. Stadt zu. Die Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel beschäftigt sich z. B. in ihren Forschungen mit der Geschichte von Städtebildern als „Paradigma für imaginäre und symbolische Darstellungen der Geschlechterverhältnisse in unserer Kultur“.¹⁶¹ Weigel erwähnt antike Gründungsmythen (z. B. Theben, Ödipus-Mythos), die alle das gleiche Muster haben: Ein Held tötet ein weibliches Ungeheuer (z. B. Sphinx), gründet eine Stadt und/ oder bekommt eine Frau zur Belohnung. So umschließt die Stadtmauer als Ordnungsprinzip die domestizierte Frau und sperrt den dämonisierten wilden Anteil von Weiblichkeit aus. In den Stadtallegorien des Mittelalters und in modernen Schriften sind die Doppelbesetzung von Frau als Ordnungsprinzip und der wilde Anteil wieder zu finden. Weigel erwähnt aber auch, im Zusammenhang moderner Schriften und Walter Benjamins, dass durch den Übergang von Stadt zur wuchernden Großstadt der „wilde“ Anteil wiederkommt und dass die Aufspaltung in privat/öffentlich, in hell/dunkel, in verruchten und tugendhaften Ort bestimmten gespaltenen Frauenbildern zugeordnet ist. Elisabeth Wilson nennt mehrfach Beispiele, wie urbane städtische Räume in stereotypen Denkmustern wahrgenommen werden.

¹⁶¹ Weigel a. o. O., S. 35.

„The city is ‚masculine‘ in its triumphant scale, its tower and vistas and arid industrial regions; it is ‚feminine‘ in its enclosing embrace, in its indeterminacy and labyrinthine uncentredness. We might even go so far as to claim that urban life is actually based on this perpetual struggle between rigid, routinised order and pleasureable anarchy, the male-female dichotomy.“¹⁶²

Im Gegensatz zur Stewardess ist der Look der „roten“ und der „schwarzen Britney“ ungezügelt und ungebändigt. Beide können sich frei in der Großstadt bewegen und in geschlossenen und in verbotenen geheimen Räumen agieren, während die Männer in Anzügen sich nur in geschlossenen Räumen befinden. In Bezug zu Weigel kann die Raumeignung der „roten“ und „schwarzen Britney“, als eine „wuchernde“, einnehmende Weiblichkeit verstanden werden, die die patriarchal geprägten Ordnungsprinzipien durchbricht. Aber auch die „Stewardess-Britney“ ist nicht im Jet gefangen, denn sie kann durch ihre multiplen Persönlichkeiten auf jede erdenkliche Weise in jeden anderen Raum eindringen. Der Eiffelturm und die stehende „rote Britney“ werden in der Motorradszene nebeneinander gezeigt, so dass auch hier eine Geschlechtsdichotomie durch den weiblichen Körper und durch den hochragenden „männlichen“ Turm, visualisiert wird (Abb. 22). Die „männliche“ Großstadt, sei es Paris oder die dunklen Wolkenkratzer, wird von den Facetten der dargestellten Weiblichkeiten erobert. Sie durchbricht alle Grenzen.

4.3. Zusammenfassung

„Toxic“ ist ein comicartiger dynamischer Clip, der sich traditioneller Weiblichkeitsbilder bedient. Diese Bilder werden aber im Sinne des „shifting image“ verworfen und umgedeutet; sie werden durch den performativen Akt von Britney dekonstruiert. Die Steigerung von den Figuren der Sirene und der Stewardesse, zur „roten Einbrecherin“ bis hin zum „schwarzen Racheengel“ machen eine eindeutige Aussage über die Weiblichkeit nicht möglich. „Toxic“ arbeitet mit ambivalenten Bildern, die zu einer Rollenverwirrung führen unter Beibehaltung der weiblichen Figur. Die

¹⁶² Wilson, Elizabeth. *The Spinx in The City*. London: Virago Press, 1991, S.6.

dargestellte Weiblichkeit als Maskerade, als eine dekorative Hülle ermöglicht es, sich von dem Bild der Frau zu distanzieren, in dem es zur Schau gestellt wird als eine manipulierbare und reproduzierbare Konstruktion. Britney inszeniert sich hinter den verschiedenen Masken als „bad girl“, deren Macht durch ihre beherrschende Sexualität demonstriert wird, wie es Madonna schon vorgemacht hat. Das Image des „bad girls“ kann man als einen selbstreferenziellen Bezug zu ihrer eigenen Person sehen. Sie zitiert ihren eigenen Imagewechsel vom niedlichen Teeny-Star zu einer selbstbewussten Frau. Die Funktion der Selbst-Zitate kommt im zweiten Clip ebenso zum Tragen.

4.4. „Everytime“

Der Clip „Everytime“ ist von dem Modefotografen David LaChapelle im März 2004 gedreht worden,¹⁶³ und hat schon im Vorfeld zu vielen Diskussionen geführt, weil angeblich die Darstellung von Britneys inszeniertem Selbstmord geplant war. Der Clip handelt von dem zerstrittenen Paar Britney Spears und ihrem Freund, gespielt von Stephen Dorff¹⁶⁴, die in Las Vegas von Paparazzi verfolgt werden. Im Hotelzimmer erholt sie sich von den Blessuren und driftet in einen Traum ab. Es wird mit zwei Ebenen gearbeitet: Die eine lehnt sich an das alltägliche Leben des Popstars Britney an, die andere ist eine Traumsequenz, in der man sie überwiegend das Lied singen sieht. Beide Ebenen sind miteinander verwoben. Britney wird u. a. als eine Mischung aus Popdiva, engelsgleicher femme fragile bzw. Kindfrau und Märtyrerin dargestellt, Opfer der Klatschpresse. Der Song ist ein wehmütiges Pianostück über eine verloren gegangene Liebe und ein Geständnis, wie sehr der Verlust schmerzt. Die Ästhetik des Clips kommt im Gegensatz zu „Toxic“ ohne spektakuläre Effekte aus. Es wird mit Farbfilter, Weichzeichner, Zeitlupe und Überblendungen gearbeitet, alles geht „weich“ ineinander über und korrespondiert zur Musik. Die langsame Musik und der Gesang kommen am Anfang aus dem Off und kontrastiert mit den dynamischen Szenen. Auch die aktionsreichen Szenen scheinen in leichter Zeitlupe gedreht zu sein, so dass der ganze Clip, passend zur Musik, ein merkwürdiges Schweben bekommt. Die Farben sind im Außenraum kühl und grünlich-blau, während in den Szenen im Innenraum klare und gedämpfte Farben wie Blau und Beige mit Weiß kombiniert werden. Teile der Traumsequenz sind in ein diffuses Leuchten getaucht.

¹⁶³ LaChapelle war ursprünglich Modefotograf und wurde z.B. als bester Regisseur für das Video „It's My Life“(2003) von No Doubt von MTV nominiert. Er drehte u. a. für Moby das Video „Natural Blue“ (1999), für Christina Aguilera „Dirrty“ (2002) oder für Avril Lavigne „I'm with you“ (2002). Weitere Videos siehe David LaChapelle in: URL: <http://www.davidlachapelle.com/videos/index.shtml> [Stand: 19.08.2004].

¹⁶⁴ Stephen Dorff ist Schauspieler u. a. „FearDotCom: Visions of Fear“ (2003, Regie: William Malone); außerdem hat er im Musikclip „Cryin“ (1993, Regie: Marty Callner) von Aerosmith mitgespielt.

(Vorspann) Die Anfangssequenz beginnt mit einer Flugaufnahme über das nächtliche Las Vegas, einer Totale, die als establishing shot fungiert. Sie ist recht typisch für einen Spielfilm und wirkt „episch“. Überall leuchten die Reklametafeln von Hotels und Spielhallen. Der Hubschrauber, den man nur hört, fliegt über ein Hotel mit dem Namen „Onxy“. Eine Überblendung zeigt ein weiteres Hotel mit einem leuchtenden Schriftzug „Palms“ und einem leuchtend blinkenden, regenbogenartigen Schild. Die Klaviermusik wird von spieluhrähnlichen Tönen begleitet und setzt bei einer Überblendung zu einem überlebensgroßen Britney-Spears-Schild auf der linken Seite ein, rechts stehen ihr Name und „Las Vegas“ in einem neonpink leuchtenden Schriftzug. Auf dem Schild ist Britney mit wasserstoffblonden Haaren, glitzerndem Schmuck und halb geöffnetem rot geschminkten Mund zu sehen. Ihr rechter Arm ist angewinkelt, der Handrücken liegt auf dem Haaransatz, und ein schwarzes Band ist um ihre Handgelenke gewickelt, als sei sie gefesselt. Blitzlichtgewitter erhellt immer wieder das Schild. Nach einem Kameraschwenk hinunter sieht man eine weiße Stretchlimousine rechts ins Bild vorfahren. Reporter in schwarzer Kleidung stürmen in eine Halbtotale auf den Wagen ein.

(Intro) Ein Schnitt führt ins Innere der Limousine. Man sieht in einer Amerikanischen von leicht schräg rechts Britney in der linken Bildhälfte mit übereinander geschlagenen Beinen sitzen, in der rechten sitzt Stephen Dorff in schwarzer Jacke und rot-schwarz gestreiftem Shirt. Das Interieur ist ebenfalls schwarz, und es liegen leere Alkoholflaschen und zerknüllte Papiere achtlos herum. Beide meiden es, sich anzuschauen, indem sie entgegengesetzt aus den Fenstern oder auf den Boden starren. Der zaghafte Annäherungsversuch von Britney, sie tippt Dorff an, wird abgeblockt. Der junge Mann entzieht ihr seine Hand, mit erhobenem Zeigefinger macht er eine Geste der Abwehr. In der folgenden nahen Einstellung ist Britney in Naheinstellung zu sehen. Sie schüttelt den Kopf und schlägt die Augen nieder. Passend zu dieser Szene setzt der Gesang ein, der um Aufmerksamkeit bittet (A 1, V 1).

(A 1) Die nächste Einstellung zeigt die rechte Außenseite der Limousine, die von unten ins Bild gefahren kommt. Auf der rechten Bildhälfte stehen Reporter, die versuchen in den Wagen zu schauen und zu fotografieren. Sie wedeln wild mit Magazinen, auf denen Britneys Gesicht abgebildet ist. Der Wagen ist umringt, und Männer in dunkelblauen Uniformen versuchen die Meute festzuhalten. Wieder im Wageninneren trägt Britney nun eine dunkle Baseballmütze mit einem großen „B“. Sie setzt sich eine riesige Sonnenbrille auf, die ihr Gesicht verdeckt. Ihre Kleidung ist eine leuchtend beige-weiße Jacke, darunter ein weißes Hemd und eine helle, beigefarbene Korsage, an der die Strumpfhalter lose herunterbaumeln, hohe Riemchensandaletten mit Strasssteinen und eine große hellrosa Umhängetasche. Dorff telefoniert mit einem Handy.

(B 1) Die nächste Einstellung zeigt in Groß- und Nahaufnahme die Gesichter der Reporter. Eine blonde, kurzhaarige Frau wird bei Seite gedrängt. Sie verzieht ihr Gesicht, reißt den Kopf nach oben, so dass man ihre Halsschlagader sehen kann. Zwei kräftig gebaute, farbige Sicherheitsmänner in dunkelblauen Anzügen helfen Britney aus dem Wagen und führen sie durch die aufgewühlte Menge voller verzerrter Fratzen. Britneys Haare leuchten wie auf dem Britney-Schild, ebenso ihre helle Kleidung. Ein hässlicher Mann mit Goldkettchen und Videokamera wird in Nahaufnahme gezeigt. Die Sicherheitsmänner können nicht verhindern, dass an Britneys Kleidung gerissen wird und ihre Baseballmütze verrutscht, sie fasst sich an den Kopf. Britney befindet sich in der linken Bildhälfte, öffnet den Mund zum Schrei. Die Farben sind grünlich und blau, alle tragen dunkle Kleidung, nur Britney strahlt mit ihrer leuchtenden hellen Kleidung aus der Menge hervor. Die Kamera fährt zurück, so dass sie zu schrumpfen scheint, als Britney nach hinten gegen die drängende Menge fällt. Man sieht wieder die kurzhaarige, blonde Frau, die ihre Augen aufreißt und etwas schreit.

Die nächste Einstellung zeigt Britney in der Bildmitte, wie sie wieder nach hinten gerissen wird. Die Kamera fährt weiter zurück, so dass ein freier Gang entsteht und man fast ihren ganzen Körper sieht, der durch die Fahrt immer

kleiner wird. Dorff und die Sicherheitsmänner schieben gegen die Meute an, deren Gesichter in Nah- und Großaufnahme zu sehen sind. Britney ist rechts und links von den Sicherheitsmännern und von Dorff flankiert, fällt fast nach vorn und geht frontal auf die Kamera zu. Sie wird durch den Hintereingang eines Hotels geschleust, die Kamera macht einen Begleitschwenk nach rechts. Ihre Haare und ihre Kleidung leuchten. Nach dem nächsten Schnitt befinden sie sich in einem Raum mit beigen Wänden, in dem rechts ein Zeitungsregal und ein Postkartenständer stehen. Die Reporter versuchen, ihr durch die Tür zu folgen. Dorff geht zum Regal. In Detaileinstellung sieht man wie er die Zeitschriften mit Schlagzeilen wie „Still in Love?“ und Bildern von Britney zusammenrafft und einen Reporter damit bewirft. Britney steht im Hintergrund, gestikuliert mit ihren Armen und schaut zu. Dorff und der Reporter rangeln miteinander. In Großaufnahme wird das verzerrte rote Gesicht von Dorff und im Gegenschuss das hämisch grinsende Gesicht des langnasigen Reporters gezeigt, der versucht, ein Foto zu schießen. Einer der Sicherheitsmänner hält Dorff zurück, während der zweite, Britney schützend im Arm, durch eine Tür verschwindet. Zurück bleiben die grotesken Gesichter der Paparazzi mit ihren Kameras. In der nächsten Einstellung sieht man Britney links und Dorff rechts, gefolgt von den Sicherheitsmännern, durch einen schmalen weißen Gang frontal auf die Kamera zugehen, die eine Fahrt nach hinten vollführt. Die zwei streiten, und Britney schubst Dorff, der daraufhin wütend herumstehende Kartons und einen Müllsack in Richtung Kamera tritt und dadurch eine weibliche Angestellte mit blauem Kleid und weißer Schürze verschreckt, als sie an ihr vorbeigehen,. Die Kamera folgt ihnen die ganze Zeit mit einer rückwärts gerichteten Begleitfahrt.

(Interludium) In der nächsten Einstellung, in der Halbnahen, laufen sie durch die Wäscherei des Hotels und gehen an den großen blauen Wäschecontainern vorbei und diskutieren weiter. Die Kamera fährt weiter rückwärts, so dass die Personen immer in halbnaher Einstellung zu sehen bleiben. Britney schubst einen der Sicherheitsmänner, der einlenkend ihren Arm nimmt und sie beruhigen will. Sie reißt sich von ihm los und geht weiter

vorbei an den Angestellten in blauen Zimmermädchenuniformen und einem Mann mit weißem Wäschereikittel und Schutzmaske, die ihre Arbeit verrichten.

(A 2) Sie biegen um die Ecke in einen weiteren weißen Gang. Britney ist in Amerikanischer Einstellung zu sehen und geht vorn weg.

Die nächste Szene spielt im ebenfalls hellbeigen Hotelzimmer, wo Britney und Dorff nun allein sind. Das Licht ist gedämpft. Sie wirft ihre Tasche und Jacke weg und diskutiert weiter, hinter ihr geht Dorff. Man sieht sie immer in Amerikanischer Einstellung, so dass ihr Oberkörper zur Geltung kommt. In Naheinstellung dreht sie sich zur Kamera und sagt etwas zu Dorff. Dann folgt ein Schuss-Gegenschuss. Dorff antwortet ihr, geht auf sie zu und versucht sie zu umarmen. Sie wehrt sich dagegen, breitet gestikulierend die Arme weit aus. Britney steht in Rückenansicht in der linken Bildhälfte, immer noch die Arme ausgebreitet. Dorff nimmt eine rote Blumenvase von einem Präsentisch auf der rechten Seite und schleudert sie links gegen eine Wand. Britney dreht sich um und geht links aus dem Bild weg. Dann folgt eine Naheinstellung von Dorff, der sich ebenfalls wegdreht. In einem anderen Raum kommt Britney von links herein auf die Kamera zu, die schräg nach rechts zurückfährt. Sie wirft die Mütze und Brille weg. Ihr Oberkörper ist wieder in einer Amerikanischen Einstellung zu sehen.

(B 2) Im nächsten Schnitt kommt sie von der linken Seite um eine Ecke gebogen und geht ins Badezimmer, die Kamera begleitet sie nach rechts weiter. In Rückenansicht steht Britney nun im hellbeigen und weißen Badezimmer vor einem Waschbecken und schleudert Wasser aus einem Glas gegen den Spiegel im Hintergrund. In den folgenden cross-cutting zwischen Badezimmer und Hotelappartement sieht man Dorff ähnlich agieren. Er sitzt auf einem braunen Sofa und tritt wütend Gläser mit seinem linken Fuß vom Couchtisch. Das Appartement ist unordentlich, überall liegt Kleidung herum.

(Zwischenteil) Der nächste Schnitt wechselt in eine andere Ebene, in der man Britney in einer Naheinstellung von hinten sieht. Es leuchtet weiß um sie

herum, sie trägt ihr weißes geschlossenes Hemd und dreht sich frontal zur Kamera und schaut direkt hinein. Dann geht der Schnitt zurück ins Badezimmer, wo man sie in Naheinstellung von hinten sieht. Die Over-Shoulder-Einstellung über die linke Schulter zeigt gleichzeitig ihr Spiegelbild mit der Korsage, was sie betrachtet. Die Kamera macht einen Begleitschwenk nach rechts, als sie sich langsam zur Badewanne dreht. Dann sieht man Dorff, der den ganzen Tisch mit seinem Bein umwirft. Britney steht in Rückenansicht, in Amerikanischer Einstellung, wie eine Staffage, im Badezimmer vor der großen weißen Wanne am Boden, in der sich türkises, blaues, Wasser befindet. Sie zieht ihre Korsage aus und die Kamera fährt langsam auf sie zu. Auf ihrer Lendenwirbelsäule trägt sie ein kleines Tاتoo. Dorff streift sich auf dem Sofa sein schwarz-rot gestreiftes Muskelshirt ab, so dass seine definierten Bauchmuskeln zum Vorschein kommen. Er lässt sich ins Sofa zurückfallen.

In der nächsten Einstellung sitzt Britney, im Profil auf der linken Seite, im Wasser. Ihre blonden strähnigen Haare verdecken den Busen. Sie rutscht weiter hinunter und legt ihren Kopf am Badewannenrand ab. Dorff liegt ebenso, aber frontal, auf dem Sofa und streicht sich über den Kopf. Ähnliche Gesten macht Britney in der Wanne mit ihrer linken Hand, an der sie ein rotes Bändchen trägt. Sie streicht sich hinten den Kopf und ist in Naheinstellung mit Aufsicht zu sehen. Der nächste Schnitt springt zur Großeinstellung ihres Profils auf der linken Bildseite. Sie nimmt ihre Hand zurück und schaut in die Handfläche, die mit Blut beschmiert ist.

Das nächste Bild wechselt wieder in die andere Ebene. Britney steht in Nahaufnahme frontal zur Kamera. Sie trägt ihr geschlossenes Hemd und steht im gleißenden weißen Licht. Zurück im Badezimmer mit einer Aufsicht erkennt man schemenhaft, in halbnaher bis Amerikanischer Einstellung, ihren Körper im Wasser. Britney schaut in ihre Hand, taucht sie unter, so dass sich die roten Schlieren des Blutes im Türkis verlaufen. Zurück im gleißenden weißen Licht geht sie in ihrem Hemd frontal auf die Kamera zu, vorbei an zwei Polizisten in dunklen Uniformen auf der rechten Seite, die sie

scheinbar nicht sehen können. Einer trägt ein Schreibbrett und notiert etwas darauf. Zwei Ärztinnen oder Krankenschwestern in grünen und blauen Anzügen mit Handschuhen, OP-Haube und Stethoskop kommen von links aus dem Weiß in den nun erkennbaren schmalen Gang gelaufen, vorbei an Britney und rechts wieder aus dem Bild hinaus. Die zwei scheinen sie gleichfalls nicht zu sehen.

Im Badezimmer taucht Britney mit geschlossenen Augen in der Wanne unter Wasser. In der Naheinstellung sieht man schemenhaft ihre Brüste unter der Oberfläche. Am Wannrand, auf dem vorher ihr Kopf lag, verläuft eine rote Blutspur, Luftblasen steigen auf und ihr Gesicht verschwindet unter Wasser.

(A 3 Variation) Es folgt eine weiße Überblendung in einen weißen schmalen Gang, wie im Hotel, der in ein gleißendes weißes Licht getaucht ist, aus dem Britney im weißen Hemd und barfuss in Zeitlupe frontal angelaufen kommt. Das Licht scheint sie zu verschlucken. Ihr Körper ist in einer Halbtotale zu sehen. Die Kamera fährt langsam auf sie zu, dennoch wird sie kaum größer. Im nächsten Bild geht Britney im weißen Hemd durch einen weißen Raum mit grau-weißen Fliesen, die grün-blauen Kittel der Ärzte und Krankenschwestern heben sich klar und deutlich vom hellen Raum ab. Im Hintergrund, noch fast im Gang, stehen die zwei Polizisten. Britney läuft am Fußende einer Liege vorbei, die Kamera begleitet sie seitlich. Sie schaut auf den leblosen Körper, der dort liegt. Ein Arzt im weißen Kittel, die zwei Krankenschwestern und vier weitere Helfer in grünen und blauen Anzügen, versuchen die Person auf der Liege wieder zu beleben. Überall stehen krankenhaustypische Geräte. Auf der rechten Seite im Vordergrund sieht man angeschnitten einen EKG-Monitor mit einer grünen Nulllinie. Im nächsten Schnitt läuft Britney wieder durch den Gang auf die Kamera zu, sie füllt in halbnaher Einstellung in der Bildmitte die vertikale Bildhöhe aus. Ihre Haut leuchtet rosa und wird nicht mehr von dem Licht verschluckt wie zuvor. Dann folgt ein Schnitt ins Hotelzimmer. Dorff kommt in dem Raum, wo Britney vorher ihr Hemd und ihre Mütze abgeworfen hat, und bleibt seitlich auf der rechten Seite stehen. Neben ihm hängt links ein ovaler Spiegel, in

dem sein Oberkörper schräg gespiegelt von vorn zu sehen ist. Er schaut in Richtung Badezimmer.

(B 3) Dieser Sequenz folgt ein Schnitt zurück ins Krankenhaus. Britney steht immer noch am Fußende des Bettes, dreht sich zur Kamera. Sie selbst ist es, die dort leichenblass liegt. Der EKG-Monitor mit der Nulllinie ist nun auf der rechten Seite neben der stehenden Britney ganz zu sehen.

Als nächstes springt Dorff im Hotel in die Badewanne, kniet sich hinein und reißt den wächsernen, blassen Kopf von Britney aus dem Wasser. Zurück im Krankenhaus geht Britney nach rechts weiter, vorbei an einem weißen Paravent. Sie singt mit dem Blick in die Kamera und bleibt dann auf der linken Bildseite stehen, die Kamera fährt ein Stückchen weiter bis man das nächste Bett im Hintergrund sieht. Dort liegt eine Frau mit einer grünen Haube in weißen und rosa Decken. Auf der linken Seite neben ihr steht ein Mann im grünen Krankenhausanzug mit Haube, der sich auf das Bett stützt. Von rechts kommt eine grün gekleidete Krankenschwester, die der Frau ein in rosa Decken gewickeltes Baby in die Arme legt.

Zurück im Badezimmer versucht Dorff, die bewegungslose Britney aus der Wanne hochzuziehen. Er sitzt auf dem Wannенrand über Britney gebeugt, so dass sein muskulöser Oberkörper zur Geltung kommt. Sein linkes Bein kniet im Wasser, mit seinem rechten Arm greift er um Britney, während die linke Hand ihren Kopf festhält. Ihre Haut sieht wächsern bläulich und bleich aus. Im Krankenhaus fährt die Kamera näher an das Bett mit der Familie heran, so dass Britney, die sich passend zum Liedtext (V. 30) zum Bett dreht, links aus dem Bild verschwindet.

In der nächsten Szene sieht man wieder den Hintereingang des Hotels mit grünlich-blau dominierenden Farben. Reporter fotografieren wie wild die Rettungstrage, auf der Britney in den Krankenwagen geschoben wird. Überall sind wieder Blitzlichtgewitter zu sehen, sowie schützende Beamte, die die Trage vorbei an einen Polizeiwagen mit Lichtsirene begleiten.

Im nächsten Bild sieht man Britney im Hemd den weißen Gang zurücklaufen, sie dreht sich, wie verfolgt, zur Kamera um. Dann folgen mehrere

Einstellungen der Mutter mit ihrem Baby, der Trage vor dem Hotel und dann der laufenden Britney im Gang. Die Trage wird in den Krankenwagen gehoben, aus den weißen Laken schaut nur ihr Kopf hervor. Ein Mann mit Hut kommt von links in den Vordergrund gelaufen. In seiner Hand hält er frontal zur Kamera ein Magazin mit Britneys lachendem Gesicht.

(Outro) Die nächste Einstellung führt wieder zurück zum Baby, das ruhig schlafend in den Armen der Mutter liegt: Die Kamera fährt darauf zu, so dass es zentral in der Bildmitte zu sehen ist. Am linken Rand erkennt man an den nackten Beinen und am weißen Hemd, den angeschnittenen Körper von Britney, die direkt neben dem Bett steht. Mit einer weißen Überblendung geht es zurück ins Badezimmer, wo Britneys Kopf in Naheinstellung aus dem Wasser wieder auftaucht. Sie streicht sich die Haare nach hinten, wischt das Wasser aus dem Gesicht und schnappt nach Luft. Scheinbar entspannt legt sie ihren Kopf wieder auf den Wannенrand ab und lächelt. Der Clip endet mit einer weißen Abblende.

„Everytime“ ist narrativ umgesetzt. Parallelmontage oder Überblendungen verbinden die einzelnen Ebenen harmonisch und passend zur Musik miteinander. Die Kamera vollführt lange Begleitfahrten, so dass es „untypisch“ wenige Schnitte in dem Clip gibt. Wie auch in „Toxic“ wird hier mit einer Vervielfachung von Britney gearbeitet, die aber nicht durch verschiedene Looks bestimmt ist, sondern durch die Darstellung von tot und lebendig. Auch in diesem Clip gibt es Zeitsprünge, denn Britneys bleicher Körper liegt in der „Traumsequenz“ bereits im Krankenhaus, bevor sie aus dem Hotel abgeholt wird. Die zwei Ebenen verwischen, da mit derselben Farbgebung im Außenraum und im Hotelappartement gearbeitet wird, so dass man im ersten Moment nicht unterscheiden kann, was zur Traumsequenz gehört. Erst am Ende kommt die Aufklärung. Die Verschmelzung von Krankenhaus und Hotel, so dass das Hotel zum Krankenhaus wird und vice versa, durchdringen, im Gegensatz zu den klar abgetrennten Handlungsräumen in „Toxic“, alle Ebenen. Im Vordergrund

steht aber, wie auch schon im vorherigen Clip, die Darstellung des weiblichen Körpers.

4.4.1. Schlüsselbilder und Sequenzen: femme fragile

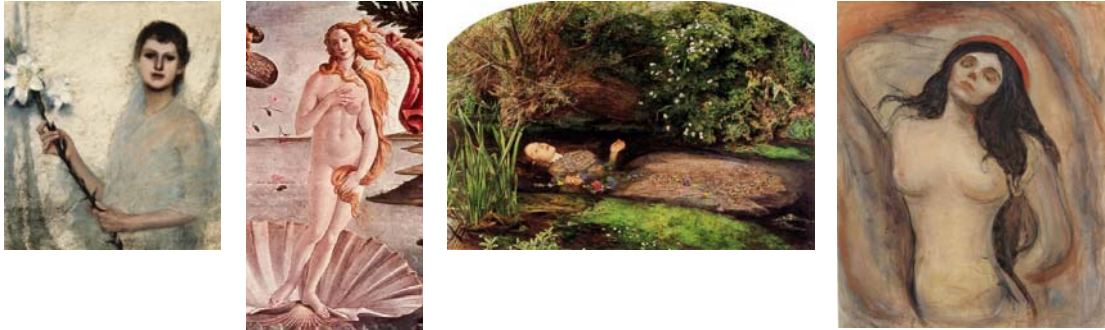


Abb. 48 - 51

Im Folgenden soll wieder die Körperinszenierung unter den Gesichtspunkten Kleidung, Accessoires, Licht und Raum sowie im Verhältnis männlich und weiblich untersucht werden. Die Körperkonstruktion von Britney Spears in „Everytime“ als Schlüsselbild bezieht sich ebenfalls auf tradierte Weiblichkeitsdarstellungen aus der Literatur und Kunst und reiht sich in die Ikonografie der femme fragile, also der Venus und „schwachen“ Frauenbildern wie Ophelia oder Undine ein.¹⁶⁵ In diesem Clip stellt sie das Gegenteil einer erotisch aggressiven und vitalen femme fatale dar. Sie sieht zerbrechlich und schutzbedürftig aus, repräsentiert ein zartes Wesen mit Madonnengesicht und dem Tode geweiht, ein Bild für die verfolgte Unschuld.¹⁶⁶



Abb. 52 – 54, „Everytime“

¹⁶⁵ Die femme fragile ist eine typische Gestalt der Décadence, eine sterile Schönheit, die im Fin de siècle erotisch aufgeladen wurde. Vgl. Thomalla, Ariane. *Die femme fragile: Ein literarischer Frauentypus in der Jahrhundertwende*. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972, S. 14.

¹⁶⁶ Thomalla, Ariane a. o. O., S. 87.

4.4.2. Kleidung



Abb. 55 – 57, „Everytime“

In „Everytime“ wird, wie auch schon in „Toxic“, durch die Kleidung einerseits eine sexuelle Differenz betont, andererseits aber auch die Abgrenzung vom verletzlichen Star zur öffentlichen Masse. Die Körperinszenierung von Britney spielt in diesem Clip mit der tradierten Dichotomie Heilige und Hure. Dazu gehören die erotische Madonnenverehrung als eine *femme-fragile*-Variante und jene des kranken *femme-enfant*.¹⁶⁷ In ihrer Darstellung wird die Durchdringung von öffentlich und privat auch in der Kleidung visualisiert. Ihr schlampiger Look in Dessous mit achtlos übergezogener Jacke und Hemd, den baumelnden Strapsen und strähnigen Haaren ist durch die ästhetische Lichtinszenierung in den meisten Szenen, engelsgleich in leuchtend weiß, doppelt codiert (Abb. 55). „The angelically glowing white woman is an extreme representation, precisely because it is an idealisation.“¹⁶⁸ Ihre Kleidung stellt ein ambivalentes Bild von heiliger Hure dar, die von den Medien, bzw. den Reportern fast zerrissen und durch das Licht gleichzeitig idealisiert wird, wie es in bildnerischen Darstellungen von Weiblichkeit zur Konvention geworden ist. Die Unterwäsche als Fetisch kokettiert mit dem Bild einer verlotterten Hure oder eines abgetakelten Stars, dessen weibliche Reize präsentiert werden, wie nackte Beine in hohen Schuhen, Decolleté, der Busen und Unterleib, die durch die Abnäher und Stickerei an der Korsage betont werden und immer wieder unter der Jacke und dem Hemd hervorschauen. Dabei changiert die Darstellung von Britney zwischen erotischer Aufladung durch ihre Kleidung und asexueller Darstellung durch den herumgeschubsten Körper (Abb. 56, 57). Die Farbgebung ihrer Kleidung

¹⁶⁷ Vgl. Thomalla a. o. O., S. 75.

¹⁶⁸ Dyer, Richard a. o. O., S. 127.

ist traditionell mit „Unschuld“ und „Reinheit“ besetzt und gehört zur stereotypen Darstellung der femme fragile.¹⁶⁹ Ebenso wird das erotische Bild durch ihre Accessoires gebrochen. Die komische Baseballmütze, die übergroße Sonnenbrille, die sie sich in Star-Manier aufgesetzt hat und die vor ihrem Bauch baumelnde große rosa Tasche passen nicht zum Rest der Kleidung.



Abb. 58 – 60, „Evertime“

Sie wird als Popstar in der Öffentlichkeit, repräsentiert durch die Paparazzi, nicht so glamourös und eitel dargestellt, im Gegensatz zu ihren souverän lächelnden Abbildungen auf den Hochglanzmagazinen in den Händen der Reporter und im Regal oder wie auf dem Schild im Vorspann (Abb. 58, 59). Britney hat, wenn die Lichtdramaturgie sie nicht engelsgleich erscheinen lässt, wie im Appartement, stumpfes, ungekämmtes und strähniges Haar, das Make-up ist nicht so farbintensiv wie auf dem Schild. Ihr halbnackter Look kontrastiert mit den zum Teil in dunklen Kapuzenmänteln, assoziierbar mit dem Sensenmann, und den in schwarzen Jacken gekleideten Paparazzi (Abb. 60). Dadurch werden ihre Fragilität und die Dualität zwischen nackt und schutzlos - bekleidet und aggressiv visuell betont. Die zwei farbigen Sicherheitsbeamten tragen dunkle, männlich codierte Kleidung, die Dominanz ausstrahlt. Neben deren Körpermasse verschwindet Britney fast, wenn sie immer wieder schützend die Arme um sie legen (Abb. 55). Dorff wird in seiner Kleidung sehr jugendlich leger dargestellt. Nur die schwarze Jacke, die er vom Auto ins Hotel trägt, ähnelt den Anzugjacken der zwei

¹⁶⁹ Vgl. Thomalla a. o. O., S, 46f.



Abb. 61 -63, „Everytime“

als gehöre er zur professionellen Eskorte. Alle drei erfüllen die tradierte Vorstellung vom männlichen Beschützer. Das rot-schwarze Shirt grenzt ihn von der dunklen Kleidung der anderen Darsteller ab. Sein Oberkörper ist nach tradiertem männlichem Schönheitsideal geformt und kontrastiert zur zierlichen Figur von Britney (Abb. 61). Das Muskelshirt mit den abgeschnittenen Ärmeln und sein aggressives Verhalten betonen seine „Männlichkeit“ (Abb. 62). Auch hier wird die Geschlechterdichotomie durch Kleidung und Körperbau unterstrichen. In den Badezimmerszenen wird ihre inszenierte Unschuld durch ihr Handeln hervorgehoben. Sie schüttet das Wasser gegen ihr Spiegelbild, was eigentlich ein Symbol für Eitelkeit ist, als wolle sie sich wegspülen und wendet sich ab. Indem sie sich die „lasterhafte“ Korsage abstreift und nicht, wie zuvor, von vorne oder der Seite gezeigt wird, wodurch ihre weiblichen Rundungen zur Geltung kämen, sondern die Einstellung sie von hinten zeigt, wirkt ihr Körper mit den schmalen Hüften und dem kleinen Po androgyn, kindlich und für einen Moment entsexualisiert. Einzig das Tattoo ist als „Makel“ zu erkennen (Abb. 63).

4.4.3. Todessymbolik, Wiedergeburt und religiöse Konnotationen – Bad- und Krankenhaussequenz



Abb. 64 – 65, „Everytime“

Das Bad bekommt im Kontext der Handlung und in der Darstellung der stigmaähnlichen Blutspur in der Hand eine religiöse Konnotation¹⁷⁰ der Märtyrerin, des gefallen Engels ohne Flügel (B 2, V. 16) und der Reinigungssymbolik in der Heilsgeschichte, was bildlich durch die weiße Überblende in die Ebene der „Traumsequenz“ als Abtauchen ins Unbewusste unterstützt wird. Wie eine Büsserin im Hemd singt sie um Vergebung in die Kamera (Zwischenteil, V. 22), während das weiße „göttliche“ Licht sie umstrahlt (Abb. 52). Das Blut an ihrer Hand ist aber nicht wirklich ein Stigma, denn am Anfang des Clips scheint es eine realistische Motivation zu geben: Sie bekommt eine Kamera an den Kopf, die sie scheinbar verwundet hat, woraufhin sie ihren Mund zum Schrei öffnet (Abb. 64, 56). Dennoch schwingt die Intention eines Selbstmordes mit, denn im „Flow“ des Clips geht dieses Detail unter und der Kontext der Todessymbolik dominiert. Im Badezimmer streicht sie sich über die Wunde und verzieht dabei ihr Gesicht. Die Darstellung in der Wanne knüpft an die Ikonografie traditioneller Venusdarstellungen und Meerjungfrauen an. Als verschmähte und verschmähende Diva und Liebhaberin wie Undine geht sie in die gefüllte

¹⁷⁰ In manchen Auslegungen des Videos in den Medien wird ein Zusammenhang zwischen dem roten Bändchen und der Kabbala gesehen, da Britney angeblich mit Madonna befreundet ist, die sich öffentlich zur jüdischen Geheimlehre der Kabbala bekennt. Beide haben schon zusammen gearbeitet, z. B. in „Me Against The Music“ (2003, Regie: Paul Hunter) und haben bei den MTV Music Awards 2003 mit dem spektakulären Zungenkuss für Schlagzeilen gesorgt. Madonna verweist in ihrem Video „Die Another Day“ (2002, Regie: Traktor) auf den jüdischen Gebetsriemen Teffilin. Sie wickelt sich einen schwarzen Riemen um den linken Arm, der sie vor dem Tod auf dem elektrischen Stuhl rettet. (Siehe auch Richard 2004, a. o. O., S. 35). Ein Bezug zwischen dem roten Bändchen und der Kabbala wird in dieser Arbeit nicht weiterverfolgt und als marginal betrachtet.

Wanne und taucht am Ende des Clips rein gewaschen, „getauft“ und „neugeboren“ aus dem Türkis des Wassers wieder auf. Das neugeborene Baby, durch die rosa Decken traditionell als Mädchen gekennzeichnet und damit auch ein Verweis auf Britney, die vorher eine rosa Tasche getragen hat und die nun wie ein Engel auf die Kleine nieder schaut, symbolisiert bildlich ihre Wiedergeburt (Abb. 65). Die ganze Szenerie im Krankenhaus, eng zusammengerückt unter dem Licht der Krankenhausbeleuchtung, erscheint wie eine zeitgenössische säkularisierte umgedeutet Version von Christi Geburt (Abb. 66). Der Krankenhausraum mit seinen klaren Farben und dem dominierenden aseptischen Weiß stehen im Kontrast zu den anderen Handlungsräumen, mit Ausnahme der Szene in der Wäscherei, die mit einer ebenso klaren Farbgebung arbeitet.



Abb. 66 – 68, „Everytime“

Die zwei Polizisten mit ihren männlich codierten Uniformen stehen abseits im Gang, während die Personen direkt an den Betten durch ihre grünen und blauen Kittel mit OP-Hauben fast geschlechts-neutral dargestellt werden. Die langen Haare der Krankenschwestern werden entweder von den Hauben verdeckt oder sind streng zu einem Knoten zurückgebunden. Und trotzdem ist hier überwiegend die klassische Aufteilung von weiblichen Krankenschwestern und männlichem Arzt dargestellt, der mit seinen grauen Haaren und durch das Attribut seines weißen Kittels als Chefarzt ausgezeichnet, am Bett der toten Britney steht (Abb. 67, 68). Die Zimmermädchen in den blauen Uniformen und der Mann im weißen Kittel und Schutzmaske aus der Wäscherei, scheinen sich im Traum in die Krankenschwestern und in den Arzt verwandelt zu haben. Ebenso wie das Baby ist die Mutter zusätzlich mit rosa Decken auf dem Bett weiblich codiert.

Leben und Tod kontrastieren in dieser Szene und gehen gleichzeitig ineinander über. Der Tod wird nicht nur durch das technische Gerät des EKGs dargestellt. Die Szenen, in denen Britney im schmalen weißen Gang aus dem Licht gelaufen kommt, greifen die ästhetische Todessymbolik bzw. Sterbefantasien ebenso auf. Ihr weißes Hemd kann etwa als Totenhemd verstanden werden. Allerdings läuft sie zuerst nicht dem Licht entgegen, wie es in solchen Fantasien beschrieben wird, sondern aus dem Licht, dem Rampenlicht heraus, in das sie schließlich wieder zurückkehrt. Das Licht ist in dieser Szene mehrfach codiert und bezieht sich auf Tod und Rampenlicht, auf „Erlösung“ und „Fluch“.



Abb. 69, 70, „Everytime“

Die Darstellung der schönen toten Frau in der Kunst entspringt einem Fundus kollektiver kultureller Symbole, die Elisabeth Bronfen als „*Symptome* unserer patriarchalischen Kultur“ deutet, wobei die weibliche Leiche nicht nur für sich selbst steht, sondern auch für etwas anderes, was der Mensch nicht begreifen kann.¹⁷¹ Die weibliche Leiche ist nach Bronfen das Alteritäre, eine fetischisierte Repräsentation, wodurch der Tod überdeckt und gleichzeitig artikuliert wird.¹⁷² Britney wird in „Everytime“ aber nicht als schöne Leiche dargestellt. Ihre Haut sieht naturalistisch-pathologisch wächsern, bläulich und weiß aus. In der Szene, in der Dorff versucht, sie aus der Wanne zu ziehen, wirkt ihre Haut wie Marmor, was durch die Körperhaltung und die fast schon

¹⁷¹ Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: DTV, 1996, S. 9f.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 9.

skulpturale Muskulatur des männlichen Retters Dorff und im Kontext der Handlung und anderer Schlüsselbilder wie eine zeitgenössische Inversion der Pietà-Darstellung anmutet (Abb. 69, vgl. Abb. G, Anhang). Aber es ist letzten Endes Britney selbst, die aus den türkisen „Fluten“ ohne jegliche Hilfe wieder auftaucht und damit, trotz ikonografischer Anleihen bei traditionellen schwachen Frauenbildern, in einem Akt der Befreiung eine autonome Weiblichkeit repräsentiert (Abb. 70).

4.4.4. Diva und Kosumwelt

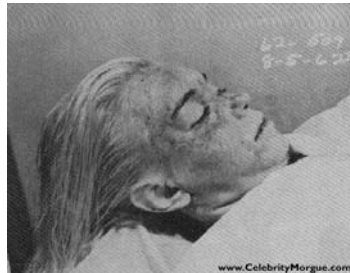


Abb. 71, 72

Obwohl Britney sich in dem Clip als „uneitle“ Märtyrerin darstellt, die durch die Medienmaschinerie scheinbar einen Prozess der Entfremdung erfährt, spielt sich dieser aber nur auf der Ebene

der vermeintlichen „Traumsequenz“ ab. Dennoch hat der Clip eine narzisstische Selbstaussage. Am Anfang des Vorspannes sieht man während des Fluges über Las Vegas ein Hotelschild „Onyx“, als einen Verweis auf Britney Spears „Onyx Hotel Tour“, mit der sie Anfang 2004 in Europa und Amerika gestartet ist. Ebenso hat die Stadt an sich einen Bezug zu ihrer Person.¹⁷³ Die weiße Limousine als Statussymbol gefüllt mit den leeren Alkoholflaschen, spielt auf die Luxus- und Konsumwelt eines Stars an. Das „B“ auf ihrer Baseballmütze bezieht sich auf ihre eigene Person. Auf dem Schild im Vorspann wird sie wie eine Diva präsentiert, denn die Ikonografie, die schimmernden wasserstoffblonden Haare, der halbgeöffnete, dunkelrot bemalte Mund und die Pose erinnern an Marilyn Monroe (siehe Abb. 59, 71). Das Bild der Diva ist mehrfach überlagert von Monroe, über Madonna, die sich dieser Ikonografie bedient hat, benutzt jetzt Britney dieses Image. Ebenso könnte die Szene, in der sie auf der Trage in den Rettungswagen gehoben wird, auf das Schicksal von Monroe anspielen,

¹⁷³ Zahlreiche Schlagzeilen, wie auch bildlich im Clip dargestellt, wurden über ihre „skandalöse“ Blitzhochzeit mit Jason Alexander in Las Vegas im Januar 2004 gedruckt, neben vielen anderen, etwa ihre Beziehung mit Jason Timberlake.

deren unschöne Fotos zahlreich durch die Presse gingen (Abb. 72). Das fesselartige Band um ihre Handgelenke greift die Zwänge eines Stars als öffentliche Person auf, ebenso spielt die Szene im Badezimmer auf die Bedeutung des „stigmatisierten Stars“ an, der von den Medien, den Kameras, angegriffen und wie im Clip auch körperlich verletzt wird.

Diven verbinden nach Bronfen das Himmlische mit dem Irdischen, sie erfüllen die Erwartungen an das Starsystem und überschreiten es zugleich.¹⁷⁴ Der Tod hat nach ihrer Ansicht viel mit dem Leben einer Diva zu tun, da es um Verausgabung und Selbstverschwendung geht, um einen „symbolischen Tausch“, der die Gesellschaft mit Träumen beliefert; so liegen Märtyrertum und Divenrummel nahe beieinander. Britney konstruiert sich in dem Clip einerseits als Diva, die der Öffentlichkeit, dem Rampenlicht ausgeliefert ist, aber gleichzeitig setzt sie dagegen ein anderes Bild. In der Schlussszene, im intimen Raum des Bades, wird der Abstand zum Star einerseits durch die Naheinstellung aufgehoben, andererseits durch ihre Darstellung eines ganz normalen Mädchens. Wie viele andere Stars auch, z. B. Jennifer Lopez in „Jenny from the Block“ (2002, Regie: Francis Lawrence), wird hier eine Nähe zum Star suggeriert, der aber auch nur konstruiert ist. Britney spielt mit Versatzstücken ihrer eigenen Person und macht sich dadurch als Person nicht greifbar.

¹⁷⁴ Vgl. Bronfen, Elisabeth. „*Ein heiliges Monster im Starsystem.*“ [Interview]. In: URL <http://www.face-off.org/Text/text/9-1.html>, 2003 [Stand: 15.09.2004].
Siehe auch Bronfen/ Straumann 2002. Bronfen, Elisabeth/ Straumann, Barbara (Hg.). *Die Diva: eine Geschichte der Bewunderung.* München: Schirmer/ Mosel, 2002.

4.4.5. Handlungsräume



Abb. 73, - 75, „Everytime“

Der Außenraum, in dem Britney sich nur mit Hilfe ihrer Sicherheitsmänner bewegen kann, kontrastiert in der Darstellung mit den Innenräumen, wie der Limousine, der Wäscherei und den Gängen des Hotels, den privaten Räumen im Hotel und dem Krankenzimmer in der „Traumsequenz“. Sobald sie durch die Tür in den ersten Gang verschwindet, löst sie sich von den Begleitern, schubst sie sogar bei Seite und geht allein weiter. Die Dualität und Durchdringung zwischen öffentlich und privat, schutzbedürftig und autonom, spiegeln sich in den Außen- und Innenräumen wider. Das Hotel wird zum Übergangsort, ein Labyrinth, welches mit dem Krankenhaus verschmilzt. Alles ist inszeniert, unter Beibehaltung der konventionellen erotischen Darstellung des weiblichen Körpers, wie es auch schon in „Toxic“ Strategie war, bis nach der Abblende die nächste Aufblende in einen neuen Clip übergeht.

4.5. Zusammenfassung

Im Gegensatz zum dynamischen Clip „Toxic“ ist „Everytime“ diffus und fast statisch. Auch hier wird mit traditionellen Weiblichkeitsbildern gearbeitet, die mit Versatzstücken der „richtigen“ Britney verwoben sind. Aus vorhandenen Klischees und Images wie etwas von Marilyn Monroe generiert sich ein neues Bilduniversum im Zusammenhang mit Britney. Sie zitiert zwar Monroe und damit auch indirekt das Zitat von Madonnas Monroe-Zitat, dekonstruiert aber diesen Mythos zur eigenen Selbstkonstruktion als ein Star, der im Clip den Glamour aber nur auf den Hochglanzmagazinen ausstrahlt. Entlang der

Dichotomie Heilige und Hure kann die „echte“ Person Britney Spears hinter den Maskeraden nicht erfasst werden. Der Clip spielt auf christliche Symbolik an wie Stigmatisierung, Wiedergeburt und Andachtsbilder, die säkularisiert, bzw. zur theatralischen, ästhetisierten Selbst-Inszenierung benutzt werden.

5. Schlußbetrachtung

Die beiden vorgestellten Clips von Britney Spears arbeiten, obwohl sie von unterschiedlichen Regisseuren gemacht wurden, mit polarisierenden, Klischee beladenen Frauenbildern, nicht nur aus der Zeit der Fin-de-siècle-Literatur. In diesem Zusammenhang wird das Prinzip der Maskerade auch über die einzelnen Clips hinweg umso deutlicher. Musikclips sind ein wichtiges Mittel für Popstars, innerhalb von ein paar Minuten ihr Image zu etablieren, was natürlich immer wieder wechseln kann. Ein Paradebeispiel ist Madonna, die sich in ihrer langen Laufbahn immer wieder neu inszeniert hat. Ebenso ist es auch mit Britney Spears, die in den letzten Jahren einen Imagewechsel durchlaufen hat von einem niedlichen Schulmädchen mit Zöpfen, z. B. in „Baby One More Time“ und „Crazy“ (1998/99, Regie: Nigel Dick) hin zu einer „erwachsenen“ Frau. Durch ökonomische Zwänge im Popgeschäft sind neue Inszenierungen gerade im Mainstreambereich unerlässlich. Nach dem AIDA-Prinzip - Attention, Interest, Desire, Attraction¹⁷⁵ wird versucht, die Verkaufszahlen der Alben zu steigern, was mit kontroversen Bildern am besten funktioniert. Diese Strategie muss keine forcierte politische Intention haben, alternative Bilder zur Orientierung von jugendlichen Betrachtern anzubieten. Im kommerziellen Kontext dienen „skandalöse“ Clips, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

„Toxic“ arbeitet mit Bildern, die sich an stereotype Darstellungen von Weiblichkeit anlehnen. Ebenso wird mit Bildern gearbeitet, die als eine Anspielung auf popularisierte psychoanalytisch geprägte Deutungsmuster gesehen werden können, die unsere Gesellschaft geprägt haben. Dabei wird

¹⁷⁵ Vgl. Kerscher, Gottfried. *Kopfräume – Eine kleine Zeitreise durch virtuelle Räume*. Kiel: Ludwig, 2000, S. 26.

in der Inszenierung von Britney an den Konventionen der erotischen Darstellung des weiblichen Körpers festgehalten, was als eine Strategie der Vermarktung angesehen werden kann und auf eine Softpornografisierung des jugendlichen Alltags hindeutet.¹⁷⁶ Die provozierenden Handlungen, die exaltierte Körpersprache, die Kostüme, die teilweise auf pornografische Accessoires anspielen, zeigen ein übersteigertes Bild der femme fatale, sie parodieren und imitieren die historisch aufgeladene Bedeutung dieser Frauenfigur. Britney benutzt Zitate aus Kino und Fernsehen, die sich an männliche Filmrollen anlehnen und weitet sie aus und eignet sich diese an, wie sie es auch mit „männlichen“ stereotypischen Attitüden macht. Der ganze Clip ist eine übersteigerte Inszenierung, eine Show, die auf einen Geschlechterkonflikt anspielt. Der Clip knüpft einerseits an das Prinzip der Maskerade an, die keine wirkliche Aussage über Weiblichkeit macht, da es eine ständige überdrehte Aufführung ist. Trotz der Stereotypisierung und Verobjektivierung des weiblichen Körpers bleibt Britney als Sexualsubjekt autonom. Sie lässt sich nicht nur anschauen, sondern sie schaut auch zurück. Der männliche Körper wird auf seine Sexualität, auf seinen Schoß reduziert, mit Lust besetzt und erotisiert. Durch ihre übertriebenen sexuell konnotierten Handlungen kommt es zu einer Inversion von der weiblichen Figur als passives Objekt. Der Mythos der femme fatale und der femme fragile dient in unserer Zeit besonders den Vermarktungszwecken der Medien, die aus dem gesellschaftlichen Bilderpool schöpfen, wie es auch schon Madonna in ihren Clips getan hat und es bei „Toxic“ und „Everytime“ der Fall ist. Der Mythos dieser Frauenbilder ist alltäglich geworden, ein Massenprodukt, das auf Wiedererkennung abzielt und als eine Form „positiver Demokratisierung“¹⁷⁷ angesehen werden könnte. In „Toxic“ wird mit einer Übersteigerung klassischer Weiblichkeits- und Körpervorstellungen gespielt. Im postmodernen Terminus ist es ein ästhetisches Verfahren der

¹⁷⁶ Vgl. Richard 2004 a. o. O., S. 47. Richard nennt die sexistischen Bilder im HipHop, die sich als Verkaufshilfe für den männlichen Betrachter etabliert haben.

¹⁷⁷ Hilmes a. o. O.

Ironisierung, d.h. der Parodie und der Pastiche.¹⁷⁸ „Everytime“ arbeitet mit Bildern, die sich ebenfalls an klassische Klischees von Weiblichkeitsdarstellungen anlehnen, und sich ebenso wie „Toxic“ entlang etablierter Dichotomien wie Heilige, Jungfrau und Hure, bzw. Schlampe anlehnen, die Britney sich aneignet und auf ihre Situation als öffentliche Person umdeutet und wieder bricht. Sie macht keine Aussage über ihre eigene Person, sondern sie stellt eine Vielfalt von Rollen dar, die sie immer wieder wie ein Kostüm an- und ablegen kann, sie sind austauschbar. Dabei changieren die sich widersprechenden Rollen immer wieder, so dass sich auch hier keine eindeutige Aussage über eine essentielle Weiblichkeit oder Identität machen lässt. Sowohl die *femme fatale* als auch die *femme fragile* sind in ihrer entblößten erotischen Darstellung doppelt codiert, der weibliche Körper steht im Mittelpunkt, die weibliche Figur bleibt bestehen, was dazu führt, dass die Clips auch ohne dekonstruktivistische und feministische Intentionen betrachtet werden können. Es ist eine Mischung aus selbstbewusster „Girl Power“ und Affirmation bestehender stereotyper Rollen, d. h. die Clips sind ambivalent und mehrdeutig, was dazu führt, dass ein breiteres Publikum angesprochen werden kann und für den Erfolg und das Bestehen in der kommerziellen Medienlandschaft unerlässlich ist. Man könnte einerseits von Legitimation bestehender Frauenbilder sprechen, die aus einem patriarchalen Blickwinkel rezipiert werden können, andererseits könnte man auch von einer subversiven Strategie der Dekonstruktion sprechen, je mehr die tradierten Bilder vom Ursprungsbild abweichen und umgedeutet werden. Die Sichtweise hängt letzten Endes von den Denk- und Wahrnehmungsmustern des einzelnen Betrachters ab. Aber durch eine kritische Auseinandersetzung und über das Sprechen der Bilder, das weder verharmlosen noch „undifferenzierte Missbilligung“¹⁷⁹ ausdrücken soll, können die neuen Bilduniversen unserer digitalen Zukunft erschlossen werden und dadurch neue Blickwinkel eröffnen.

¹⁷⁸ Vgl. Schiesser a. o. O.,

¹⁷⁹ Richard 2004 a. o. O., S. 30.

6. Anhang

Protokolle

Protokoll: Britney Spears, "Toxic"; 3,27 Minuten

Regie: Joseph Kahn 2004

Dauer	Formteil/ Funktion/ Takt -T. 4/4-Takt	Musikaler/ vokaler Charakter	Liedvers	Handlungsraum	Handlung	Allgemeine visuelle Merkmale	Zeit
00'14"	Intro und Vorspann 32 T.	Instrumental, Computer generierte Töne wie Streicher und Gitarre Drum- Machine Betonung von hohen E-Geigen (T. 5-8, T.13-16; 21- 24, T. 29-32)		Himmel über einer Großstadt	Vögel und Flugzeug mit zwei Piloten kommen frontal geflogen	Die Sonne blendet Farben sind gelb bis grün und rostrot, Vögeln und Flugzeug sind schwarz Einstellungsgröße (EG): Weit bis Halbnah	00'00"
				Flugzeug (Gang)	BS als Stewardess nimmt den Hörer auf	Tunnelartiger Effekt ohne Schnitte durch Vor-, Rückwärtsbewegung im Wechsel von Kamerfahrt und Objektbewegung, sogartige Fahrt vom Cockpit ins Innere des Flugzeuges durch die Materie hindurch schlauchförmigen Gang. Licht ist zentral und immer am Ende des Ganges, wenn BS oder andere Stewardessen im Bild sind, die Sonne (?) scheint durch ein Fenster (?) in das Flugzeug hinein EG: Detail, Amerikanische bis Nah	
00'13"	A 1 Strophe 32 T.	T. 1-4 Break, E-Geigen T. 29-32 Gesang von BS auf	V. 1 <i>Baby, can't you see</i> V. 2 <i>I'm calling</i> V. 3 <i>A guy like you</i>	Flugzeug (Gang)	BS singt in den Hörer, stellt Sektglas auf den	Keine Kamerabewegung abwechselnde Schnitte zu Details und BS, überall Lichtreflexe (der Sonne?),	00'14"

		T. 5	V. 5 <i>It's dangerous</i> V. 6. <i>I'm fallin'</i>		Getränkewagen, den sie schiebt	figurbetontes knappes blaue Stewardess-Uniform mit Einblick ins Decolleté EG: Detail, Nah, Halbnah	
			V.4 <i>Should wear a warning</i>	Lichtdurchfluteter Raum (Lichtraum)	BS im Diamantenkostüm auf dem Boden sitzend, streicht lasziv über die Lippen	Lichtkegel um BS' Körper, lauter Reflexe in ihrem Kostüm, Spiegelung auf dem Boden, Schnitte auf Körper und Gesicht EG: Amerikanische bis Nah, Groß	
00'14"	A 2 Strophe 32 T	Siehe A1 ohne Break	V. 7 <i>There's no escape</i> V. 8 <i>I can't wait</i>	Flugzeug (Gang)	BS schiebt den Wagen durch den Gang; BS schüttet Sekt über den Schoß eines Mannes und tupft mit einem Tuch den Schoß	180 ° - Schnitte, die die Vor-, Rückwärtsbewegung aufgreifen, man sieht das Höschen von BS, Schnitte auf Requisiten, mehrere Perspektiven von BS und des Mannes, Kamerafahrt auf den Schoß zu Untersicht wenn BS steht EG: Detail, Amerikanische, Nah, Groß	00'27"
			V. 10 <i>Baby, give me it</i> V. 11 <i>You're dangerous</i> V. 12 <i>I'm lovin' it</i>				
			V. 9 <i>I need a hit</i>	Lichtraum	BS lasziv am Boden und dann aufschauend	Lichtkegel, Reflexe EG: Halbnah bis Amerikanische (?)	
00'16"	C 1 Bridge 32 T.	E-Geigen T.29-32 BS Gesang in hoher Tonlage, nachhallender Chor von ihrer eigenen Stimme, Echo eines Seufzers/ Ausrufes	V. 13 <i>Too high</i> V. 14 <i>Can't come down</i> V. 15 <i>Losing my head</i> V. 16 <i>Spinning 'round and 'round</i> V. 17 <i>Do you feel me now</i>	Flugzeug (Gang)	BS und zwei weitere Kolleginnen vollführen „Stewardessen-Tanzperformance“, Passagiere wippen leicht mit BS winkt einen dicken Mann mit dem Zeigefinger zu sich	Lichtkreis hinter den Stewardessen Fahrt entlang der Sitzreihen, die von Männern in braunen Anzügen und einem Kind besetzt sind. Bewegung auf den dicken Mann zu Teilweise leichte Untersicht wenn BS steht	00'41"

						EG: Amerikanische, Nah, Groß	
00'13"	Interludium 1 18 Takte	Kurze stakkatoartige Töne		Flugzeug (Gang)	BS mit stakkatoartigen Trippelschritten in Richtung des Mann	Kamerabewegung auf den dicken Mann in mehrere Perspektiven Farben sind gedämpft, in Braun und Rostrot EG: Amerikanische, Nah bis Groß	00'57"
			V. 18 <i>With a...</i>	Asiatische Straße (Schilder mit asiatischen Schriftzeichen)	Flugzeug fliegt über die Straßen, Figur schaut nach oben	Extreme Froschperspektive entlang der Häuserschlucht schemenhafter Schatten des Flugzeugs durch den blenden Lichtkreis der Sonne EG: Halbtotale (?)	
00'28"	B 1 Refrain 64 T.	E-Geigen T. 29-32; T. 61-64 Elektronische Banjomelodie (?) BS mehrstimmiger nachhallender kräftiger Gesang, fast aggressive Betonung auf V. 23 -V. 25	V. 18 <i>... a taste of your lips</i> V. 19 <i>I'm on a ride</i>	Flugzeug (Toilette)	BS aufreizendes Liebesspiel, Verwandlung des Mannes in langhaarigen blonden Mann, Diebstahl eines Etuils (?) aus der Hosentasche	Fahrt durch Materie abwechselnde Schnitte auf unterschiedliche Perspektiven und Details (Hände des Mannes) Extreme Untersicht EG: Detail, Amerikanische, Nah, Groß	01'10"
			V. 21 <i>...under</i> V. 22 <i>...paradise</i> V. 23 <i>I'm addicted to you</i> V. 26 <i>Don't you know that you're toxic</i> V. 20 <i>You're toxic</i> V. 21 <i>I'm slipping...</i> V. 22 <i>With a taste of poison...</i> V. 24 <i>Don't you know that you're toxic</i> V. 25 <i>And I love what you do</i>	Lichtraum	BS „Räkel- performance“	Siehe A1	

				Flugzeug (Cockpit)	Hand schiebt Hebel weiter nach vorne	Männliche Hand mit Uniformmanschetten aus verschiedenen Perspektiven EG: Detail	
00'13''	A 3 Strophe 32 T.	Banjomelodie (?) klingt aus, sonst wie A 2, aber die E-Geigentöne T. 29-32 schrauben sich in die Höhe	V. 27 <i>It's getting late</i> V. 28 <i>To give you up</i> V. 29 <i>I took a sip</i> V. 30 <i>From my devil cup</i> V. 31 <i>Slowly</i> V. 32 <i>It's taking over me</i>	Paris (Eiffelturm)	Rothaarige BS (=rote BS), zieht die Jacke von den Schultern, Ducati hält an, Fahrt mit einem Farbigen auf dem Motorrad	Dunkle Stadt mit erleuchteten Fenstern und Schildern, besonders Eiffelturm sticht hervor, gelblich grüne Lichtreflexe sind auf der Straße, BS im engen Lederkostüm, Haare und Jacke haben ein intensives Rot wie die Ducati, Brillengläser sind mit Facetten von diamantartigen Steinen bestückt, <i>Tyson Beckfords</i> nackter Oberkörper schimmert geschmeidig, Kamerabewegung folgt den Schlenkern des Motorrads Extreme Untersicht wenn BS steht EG: Groß, Detail, Amerikanische, Halbnahe bis Halbtotale	01'25''

00'16''	C 2 Bridge 32 T	Wie C 1	V. 33 <i>Too high</i> V. 34 <i>Can't come down</i> V. 35 <i>It's in the air</i> V. 36 ...around hallt nach V. 37 <i>Can you feel me now</i>	Paris Schaufenster	<i>rote BS</i> Fortsetzung der wilden Fahrt durch die Straßen fahren an einem Schaufenster mit zwei Prostituierten (?) und einem Monitor, der ein weibliches Gesicht zeigt, vorbei	Lichtkreise von Scheinwerfer blenden immer wieder, die Umgebung verschwimmt zu Lichtflecken und bunten Schlieren, Schnitte auf verschiedene Perspektiven, Kamerabewegung verfolgt Ducati, EG: Halbnah, Amerikanische bis Nah, Groß	01'38''
			V. 36 <i>And it's all around...</i>	Lichtraum	<i>BS</i> „Räkel- performance“	Siehe A1 EG: Groß	
00'13''	Interludium 2 8 T.	Wie Interludium 1		Großstadt (Paris?), Straße	Die Ducati springt durch die Luft, <i>rote BS</i> springt ab	Computeranimation: Ducati wirbelt durch die Luft, die Kamera den Stunt	01'51''
00'27''	B 2 Refrain 64 T.	Wie B1	V. 38 <i>With a taste of your lips</i> V. 39 <i>I'm on a ride</i>	Großstadt (Paris?), Straße mit Toxic Industries-Gebäude	<i>Rote BS</i> auf dem Weg zum Toxic Industries- Gebäude, wirft einen Sprengsatz durch die Tür	„Kamerafahrt“ durch das Feuer, Rot und Schwarz dominieren. Der Boden zum Gebäude hin spiegelt. EG: Detail, Groß	01'54''
			V. 41 ...under hallt nach V. 42 <i>With a taste of poison...</i> V. 43 <i>I'm addicted to you</i>	Toxic Industries- Gebäude (Gang)	<i>Rote BS</i> geht den Gang entlang	Tunnelartige vom Flugzeuggang wiederholt sich hier. Rot und schwarz dominieren, <i>BS</i> geht auf die Kamera zu EG: Halbnah, Amerikanische	

			<p>„...toxic“ von V. 44 V. 44 <i>And I love what you do</i> V. 45 <i>Don't you know that you're toxic</i></p>	Toxic Industries-Gebäude (Weißer Raum)	<i>Rote BS</i> öffnet ihn mit einem runden Schlüssel des Raumes, Diebstahl der grünen Flüssigkeit, durchbricht einen roten Lichtstrahl mit Stiefel	Farbkontrast von weißem Raum, und <i>roter BS</i> im schwarzen Lederkostüm und grüner Flüssigkeit Extreme Untersicht wieder wenn <i>BS</i> steht EG: Detail, Amerikanische, Nah	
			<p>V. 40 <i>You're toxic</i> V. 41 <i>I'm slipping under</i> V. 42 <i>...paradise</i> V. 44 <i>Don't you know that you're toxic</i></p>	Lichtraum	<i>BS</i> „Räkel-performance“	Siehe A1	
00'17"	Interludium 3 72 T.	Dominierende Drum-Machine Aggressive E-Töne „Weinender“ Hall	V. 47 von B1 <i>Don't you know that you're toxic</i>	Toxic-Industries-Gebäude (?): rotierender schwarzer Tunnel	<i>Rote BS</i> im Infrarotnetz, Tanz- und Akrobatik-Performance durch rotierende Strahlen hindurch	Vorwärtsbewegung von <i>BS</i> in B2 wird von Kamerafahrt relativiert, schnelle Schnitte und mehrere Perspektiven auf <i>BS</i> , begleitende Kamerabewegung, <i>BS</i> zerschlägt Scheiben, legt einen Zeigefinger auf ihre Lippen EG: Amerikanische, Nah, Halbnah	02'21"
				Lichtraum	<i>BS</i> „Räkel-performance“	Siehe A1	
				Duschkabine	Küssendes Paar, (Martin Henderson) sie schaut provokativ in die Kamera	warme Farbtöne, dunkelhaariges Pärchen, werden schnell zwischen das Splittern der Scheibe geschnitten EG: Detail, Groß	

00'13"	B 3 Refrain 32 T.	E-Gitarre T. 29 –32 leiser BS Stimme V.48 und V. 49 verzerrt	V. 48 ... <i>lips</i> hallt nach V. 49 <i>I'm on a ride</i> V. 50 <i>You're...</i>	Toxic Industries- Gebäude (?): rotierender schwarzer Tunnel	<i>Rote BS</i> zerschlägt oder „zersingt“ Scheiben	EG: Halbnah, Amerikanische bis Nah	02'38"
			V. 48 <i>With a taste of your lips...</i>	Lichtraum	<i>BS</i> „Räkel- performance“	Siehe A1	
			V. 54 ... <i>toxic</i> V. 50 ... <i>toxic</i> V. 51 <i>I'm slipping under</i> V. 52 <i>With a taste of poison...</i>	(Amerikanische?) Großstadt, Hochhauswand	Schwarzhaarige (=– <i>schwarze</i>) <i>BS</i> - klettert mit Saugnäpfen an Außenwand hoch und...	Dunkle Hochhäuser mit erleuchteten Fenstern, leuchtender Vollmond, Bauchfreies Kostüm mit flatternden Tüchern EG: Groß, Halbnah bis Amerikanische	
			V. 52 ... <i>paradise</i> V. 53 <i>I'm addicted to you</i> V. 54 <i>Don't you know that you're...</i>	Appartement	... vollführt Salto in ein Zimmer des Hochhauses, Begegnung mit Mann (Martin Henderson)	Ähnlich wie bei Interludium 2 , wirbelt die Kamera mit, Rot und schwarz dominieren EG: Halbnah, Nah bis Amerikanische	
00'14"	B 4 Refrain 32 T.	E-Gitarre T. 29-32 leiser	V. 55 <i>With a taste of your lips</i> V. 56 <i>I'm ...</i> V. 57 <i>You're toxic</i> V. 59 <i>With a taste of poison</i> <i>paradise</i> V. 60 <i>I'm addicted to you</i> V. 61 <i>Don't you know that...</i>	Appartement	<i>schwarze BS</i> aggressive Verführung des Mannes, Kuss, wirft ihn auf den Boden, sein Körper löst sich für einen Moment in Tücher auf (?)	Rotes Bett Der Mann trägt Anzug und Schlips, wie die Männer im Flugzeug, hinter einem Vorhang sieht man die Silhouette von einer nackten Frau (vermutlich die aus der Dusche) EG: Detail, Amerikanische bis Nah	02'51"
			V. 56 ... <i>on a ride</i> V. 58 <i>I'm slipping under</i> V. 61 ... <i>you're toxic</i>	Lichtraum	<i>BS</i> direkter Blick in die Kamera	Siehe A1	

00'13"	Extro 32 T.	E-Geigen T. 29-32 betont V. 65 mit tieferer Stimme gesprochen	V. 62 <i>Intoxicate me now</i> V. 63 <i>With your...</i>	Appartement	<i>schwarze BS</i> Kuss und Vergiftung mit grüner Flüssigkeit und Sprung aus dem Appartement	EG: Groß, Amerikanische, Detail	03'05"
			V. 64 <i>I think I'm ready now</i> V. 65 <i>I think I'm ready now</i> V. 66 <i>Intoxicate me now</i> V. 67 <i>With your lovin' now</i> V. 68 <i>I'm ready now</i>				
			V. 63 <i>... lovin' now</i>	Lichtraum	<i>BS</i> „Räkel- performance“	Siehe A1	
00'09"	Nachspann	Leiser Flugzeuggong Weibliche Stimme aus dem Lautsprecher Flugzeuggeräusch und Vogelkrächzen		Flugzeug (Gang)	<i>BS</i> als Stewardess, sie spricht mit den Fluggästen	Bewegung vom Anfang des Clips wird relativiert, Kamerafahrt zurück mit tunnelartigem Effekt durch die Materie am Ende des Flugzeugs wieder raus, 180° Sprung und Bruch mit der Raumkonstitution: man sieht das Flugzeug von hinten, als wäre die Erde einmal umrundet worden, Flug in die Sonne EG: Nah bis Halbnah, Halbtotale	03'18"
				Himmel mit Flugzeug	Flugzeug fliegt zum Horizont wieder in die Sonne, gefolgt von Vögeln		
	Ende						03'27"

Protokoll: Britney Spears, "Everytime"; 4,07 Minuten

Regie: David LaChapelle 2004

Dauer	Formteil/ Funktion/ Takt -T.	Musikaler/ vokaler Charakter	Liedvers	Handlungsraum	Handlung	Allgemeine visuelle Merkmale	Zeit
00'24''	Vorspann	Hubschrauber- geräusch		1a: Hubschrauber	Flug über Las Vegas	Nachtatmosphäre: Reklametafeln in künstlich leuchtenden Farben Schnitte sind vom Allgemeinen zum Besonderen: Flug über die Stadt und den bunten Leuchtreklame der Hotels (Onyx- und Palmshotel) Einstellungsgröße (EG):Totale	00'00''
				2a: Strasse	Limousine fährt am Hotel am <i>BS</i> -Schild vorbei, Reporter stürzen mit ihren Kameras auf den Wagen zu,	... bis zum <i>BS</i> -Werbeschild für ihre Show (?) mit pinkem Las Vegas-Schriftzug, zur weißen Stretchlimousine mit verdunkelten Fenstern Farben der Umgebung sind kühl, grünlich-blau Blitzlichtgewitter EG: Halbtotal bis Halbnah	
	Intro 32 Takte	Instrumental Musikeinsatz Klavierklänge und Klänge ähnlich einer Spieluhr		3a:In der Limousine: Rücksitz	<i>BS</i> sitzt im Auto, neben ihr ein <i>M</i> (ann), beide schauen angespannt nieder, sie tippt auf sein Bein. Er hebt abweisend den Finger, <i>BS</i> schüttelt den Kopf und schaut	<i>BS</i> trägt ein geöffnetes weißes Hemd, darunter eine hellbeige Coursage-ähnliche Unterwäsche, die Strumpfhalter baumeln lose, hohe Pumps, die nackte Haut steht im Kontrast zur hellen	

					enttäuscht runter	Bekleidung, ihre lange blonden Haare sind offen M trägt schwarz-rotes T-Shirt ohne Ärmel und Blue-Jeans Dunkler Innenraum der Limousine, man sieht nur die zwei deutlich und eine Whiskeyflasche EG: von BS: Halbnahe und Amerikanische, so dass man immer ihren Oberkörper sehen kann	
00'26''	A 1 48 Takte	Nur Klaviertöne und ein Nachhallen am Ende der Verse, einzelne langsam gezupfte harfenähnliche oder gitarrenähnliche Töne im Hintergrund	V. 1... <i>take my ...</i> V. 2 <i>Why are we strangers when</i> V. 3 <i>Our love is strong</i> V. 4 <i>Why carry on without me</i>	4a: Hintereingang des Hotels (?)	Reporter stürmen auf den Wagen ein, klopfen gegen die Scheiben, Security-Männer versuchen die Menge fernzuhalten. Zwei große farbige Leibwächter helfen BS aus dem Wagen und versuchen sie und M vor den drängelnden Menschen zu schützen. BS versucht ihre Mütze festzuhalten, mit gesenktem Kopf lässt sie sich durch die Reporter Menge führen.	Gesichter der Reporter sind wie Fratzen verzogen, sie haben Magazine mit Fotos von BS in der Hand EG: Nah und Amerikanische BS geht in der Menge unter, nur das Weiß ihrer Kleider und das Blond ihrer Haare leuchtet trotz grünlichem Licht. Die Zierlichkeit wird durch die massigen Körper der zwei farbigen Leibwächter betont, sie trägt eine blassrosa große Tasche vor ihrem Körper EG: von BS: meist Halbnahe und Amerikanische Farben der Umgebung grünlich-blau, Müllsäcke liegen an der Wand	00'24''

			V. 1 <i>Notice me, ... hand.</i>	3b: In der Limousine: Rücksitz	BS setzt eine Baseballkappe und Sonnenbrille auf, M telefoniert	Wie 3a Brille verdeckt die obere Hälfte von BS' Gesicht	
00'27''	B 1 48 Takte	Streicher- und Harfentöne (?) setzen mit den Klaviertönen ein, (einzelne dumpfe Trommelschläge? auf T. 1, T. 9., T. 17, T. 25, T. 33, T. 41)	V. 5 <i>Everytime I try to fly,...</i>	4b: Hintereingang des Hotels	BS und M werden durch die Reporter Menge geführt	Die Beleuchtung ändert sich etwas, BS Kleidung ist wieder leuchtend weiß und die Haare, die unter der Mütze hervorschauen erstrahlen im Licht EG: Amerikanische	00'50''
			V. 5... <i>I fall</i> V. 6 <i>Without my wings, I feel so small</i> V. 7 <i>I guess I need you, baby</i> V. 8 <i>And everytime I see you in my dreams</i> V. 9 <i>I see your face, it's haunting ...</i>	5a: Raum mit Zeitungsregal (im Hotel?)	M greift sich die ganzen Magazine und wirft sie auf einen Reporter, der es durch die Tür geschafft hat, er versucht den Reporter wegzudrücken, Leibwächter halten M davon ab, sich zu prügeln. Blitzlichtgewitter, BS und ihre Leute verschwinden durch eine Tür	Magazine sind voller Schlagzeilen und Fotos von BS: „Britneys Shocking Secrets Revealed“ „Still in Love?“ Farben sind gedämpft, beige und braune Töne Blitzlichtgewitter Verzerrte Gesichter der Reporter EG: Nah, Amerikanische	

			V. 9 ... <i>me</i> V. 10 <i>I guess I need you, baby</i>	6a: Weißer Hotelgang	<i>BS</i> wütend gestikulierend schubst <i>M</i> , er tritt Kartons wütend gegen Kartons, <i>BS</i> fällt etwas zur Seite und wird sofort vom Leibwächter aufgefangen, eine Frau in Schürze springt vor den Kartons zur Seite, die zwei Leibwächter folgen den beiden,	der Gang strahlt in einem aseptischen Weiß und steht im Kontrast zur nackten Haut von <i>BS</i> EG: Halbnah	
00'08''	Interludium 16 Takte	Instrumental spieluhren-artige- und harfenähnliche Töne Seufzen von <i>BS</i>		7a: Wäscherei	<i>BS</i> schimpft weiter und stößt den Leibwächter weg, er versucht sie festzuhalten und weiter zu führen, das Personal dreht sich zu der Gruppe um und schaut	kalte Farben, blau und weiß dominieren blaue Container mit der Aufschrift Valet Service stehen herum EG: Halbnah	01'17''
00'27''	A 2 48 Takte	Harfenartige Töne, mit V. 13 und T. 33 beginnen wieder streicherartige Töne	V. 11 <i>I make believe ...</i>	6b: Weißer Hotelgang (anderer Gang als vorher?)	Gruppe biegt um die Ecke, voran <i>BS</i>	<i>BS</i> geht vorne weg und ist im Gegensatz zu den anderen beleuchtet EG: Amerikansiche	01'25''

			<p>V. 11 ...<i>that you are here</i></p> <p>V. 12 <i>It's the only way I see clear</i></p> <p>V. 13 <i>What have I done</i></p> <p>V. 14 <i>You seem to move on easy</i></p>	8a: Hotel (?) - Appartement	<p>BS wirft ihre Tasche weg und streitet sich mit M weiter</p> <p>BS zieht ihr Hemd aus, M versucht sie zu umarmen, sie schubst ihn weg, er wirft eine Vase gegen die Wand, dreht sich um, BS zieht sich auf dem Weg ins Bad Hemd, Cap und Brille aus</p>	<p>(„Continuity-Fehler“, sie hat das Hemd wieder an)</p> <p>Farben im Appartement sind zurückhaltend in braun-beigen Tönen, weiches und warmes Licht</p> <p>BS leuchtet mit ihrer weißen Bekleidung</p> <p>EG: Halbnah und Amerikanische</p>	
00'26"	B 2 48 Takte	Siehe B 1	<p>V. 15 <i>And everytime ...</i></p> <p>V. 16 ... <i>I feel so small</i></p> <p>V. 17 <i>I guess ...</i></p> <p>V. 18 <i>And everytime ...</i></p> <p>V. 19 <i>I see your face, you're haunting me</i></p>	9a: Badezimmer (im Appartement?)	<p>BS wirft etwas gegen den Spiegel, schaut hinein, dreht sich zur Wanne, zieht sich aus und steigt hinein</p>	<p>Gedämpftes Licht und Farben, Marmorbath in hellen beigen und braunen Tönen, türkises Wasser, auf ihren Haare liegen Glanzlichter</p> <p>EG: Amerikanische und Nah</p>	01'52"
			<p>V. 15 ... <i>I fall</i></p> <p>V. 16 <i>Without my wings,</i></p>	10a: Weißer Gang	<p>BS im weißen zugeknöpften Hemd, sie dreht sich zur Kamera</p>	<p>Der Gang leuchtet und strahlt, diffuses Licht umrahmt das Gesicht und die blonden Haare, die dadurch im Kontrast zur Umgebung stehen</p> <p>EG: Nah bis Groß</p>	

			<p>V. 15 ... <i>I try to fly, ...</i></p> <p>V. 17 ... <i>I need you, baby</i></p> <p>V. 18 ... <i>I see you in my dreams</i></p> <p>V. 20 <i>I guess I need you, baby</i></p>	8b: Hotel-Appartement	<p>M sitzt auf dem Sofa und zieht sich sein T-Shirt aus und tritt gegen den Couchtisch, streicht sich erschöpft über das Gesicht</p>	<p>Braunes Sofa, im Hintergrund kann man in die Nacht schauen</p> <p>EG: Amerikanische</p>	
00'22"	Zwischenteil 40 Takte	Melodie und Gesang	<p>V. 21 <i>I may have made it rain</i></p> <p>V. 23 <i>My weakness ...</i></p> <p>V. 24 ...-ry</p>	9b: Badezimmer	<p>BS streicht sich erschöpft über den Kopf, schaut dann auf ihre blutende Hand.</p> <p>BS taucht in der Badewanne weg, Luftblasen blubbern an die Oberfläche</p>	<p>Glanzlicht um ihr Haar Blutflecken verschwimmen am Badewannenrand</p> <p>EG: Nah und Amerikanische</p> <p>Weißer Überblende</p>	02'18"
			<p>V. 22 <i>Please forgive me</i></p> <p>V. 23 ... <i>caused you pain</i></p> <p>V. 24 <i>And this song's my sor-...</i></p>	10b: Weißer Gang	<p>BS singt in die Kamera und geht an zwei Männern in Uniform vorbei, einer hält ein Schreibbrett in der Hand, zwei Krankenschwestern in blau-grünen Anzügen überholen sie von hinten, scheinbar können sie BS nicht sehen</p>	<p>Glanzlichter auf ihren Haaren, ihr Körper verschwindet fast im diffusen weißen Licht eine Krankenschwester trägt eine Haube, die andere und die Sanitäter/Polizisten haben dunkle Haare</p> <p>EG: Amerikanische</p>	
00'27"	A 3 Variation 48 Takte			10c: Weißer Gang	<p>BS läuft durch den Gang</p>	<p>Weißer Überblende, die in einen diffusen Lichtkegel übergeht, man sieht sie nur schemenhaft in Zeitlupe frontal auf die Kamera zu</p>	02'40"

						<p>laufen, mit gleichzeitiger Fahrt kommt ihr die Kamera entgegen (Ranfahrt), trotzdem scheint zuerst auf der Stelle zu bleiben, sie läuft weiter und löst sich aus dem diffusen Licht</p> <p>Dann läuft sich aus dem Licht weiter auf die Kamera zu</p> <p>EG: Halbnah und Nah</p>	
			V. 25 <i>At night I pray</i>	11a: Krankenhaus	<p>Geht heran und steht abseits am Fußende einer Liege, die zwei Krankenschwestern, versuchen mit einem Arzt in Weiß und zwei weiteren in Blau/Grün, einen (ihren?) leblosen Körper, auf der Liege, wieder zu beleben, EKG mit Nulllinie steht an der Seite</p>	<p>Das Gesicht des leblosen Körpers ist undeutlich zu sehen, blond vermutlich ist es BS</p> <p>EG: Nah</p>	
			V. 26 <i>That soon your face will fade away</i>	9c: Badezimmer	<p>M kommt ins Bad, sieht BS springt in die Wanne und zerrt sie hoch</p>	<p>Gedämpftes Licht, BS' Körper ist ganz weiß</p>	
00'26"	B 3 48 Takte			11b: Krankenhaus	<p>BS im weißen Hemd, geht an einem weißen Vorhang vorbei zum nächsten Bett, wo eine Frau im Bett liegt, die ein Baby ans Bett gebracht</p>	<p>Das Laken, bzw. die Decke der Frau ist weiß und rosa, ebenso trägt das Baby rosa</p> <p>EG: Halbnah bis Amerikanische</p>	03'07"

			<p>V. 27 <i>And everytime I try to fly, I fall</i> V. 28 <i>Without my wings, I feel so small</i> V. 30 <i>And everytime I see you in my dreams</i> V. 31 <i>I see your face, ...</i></p>		<p>bekommt, <i>BS</i> dreht sich zum Bett mit Mutter und Kind um</p>		
			<p>V. 29 <i>I guess I need you, baby</i></p>	9d: Badezimmer	<i>M</i> zieht <i>BS</i> Kopf aus dem Wasser	EG: Amerikanische	
			<p>V. 31 <i>... you're haunting me</i> V. 32 <i>... I guess I need you,...</i></p>	4c: Hintereingang	Eine Liege wird von Sanitätern oder Polizisten auf die Straße gefahren, Reporter mit Kameras, gezückten Stiften und Magazinen in den Händen laufen mit, die Liege mit <i>BS</i> verschwindet im Krankenwagen	<p>Weißer Polizeiwagen, Sirenen leuchten und Blitzlichtgewitter grünlich-blaues Licht Das Laken, mit dem <i>BS</i> zugedeckt ist leuchtet weiß</p> <p>EG: Halbnah bis Amerikanische</p>	

			V. 32 <i>baby</i>	10d:Weißer Gang	<i>BS</i> läuft den Gang zurück	Außer ihrem Gesicht und den Haaren verschwimmt alles wieder im diffusen Licht EG: Amerikanische	
00'31''	Outro 32 Takte	Instrumental, ausklingende Musik		10e Weißer Gang (Fortsetzung)	<i>BS</i> läuft den Gang zurück	Siehe 10 d	03'33''
				11c: Krankenhaus	<i>BS</i> steht neben dem Bett der Mutter mit Kind	man sieht nur <i>BS</i> Beine und einen Teil des weißen Hemdes Weiße Abblende EG: Amerikanische bis Nah	
	Ende						04'07''

Abbildungen



Abb A



Abb. B



Abb. C



Abb. D



Abb. E



Abb. F



Abb. G

7. Bibliografie - Bildquellen

Monografien, Aufsätze

Abramson, Albert. „*Video Recording 1922 to 1959.*“ In: Zielinski, Siegfried (Hg.). *Video – Apparat/ Medium, Kunst, Kultur.* Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang, 1992.

Altrogge, Michael. *Tönende Bilder. Das Feld und die Theorie.* Band 1. Berlin: Vistas, 2001.

Ders. *Tönende Bilder. Das Material: Die Musikvideos.* Band 2. Berlin: Vistas, 2001.

Angerer, Marie-Luise/ Dorer, Johanna. „*Auf dem Weg zu einer Feministischen Kommunikations- und Medientheorie.*“ In: Dies. (Hg.). *Gender und Medien: theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: ein Textbuch zur Einführung.* Wien: Braumüller, 1994.

Angerer, Marie-Luise. „*The Body of Gender: Körper. Geschlechter, Identitäten.*“ In: Ders. Wien: Passagen Verlag, 1995.

Baldauf, Annette/ Weingartner, Katharina (Hg.). *Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus.* Wien/ Bozen: Folio, 1998.

Bechdolf, Ute. *Puzzling Gender. Re- und Dekonstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Fernsehen.* Weinheim: Deutscher Studienverlag, 1999.

Behne, Klaus – Ernst. „*Zur Rezeptionspsychologie kommerzieller Video-Clips.*“ In: Ders. (Hg.). *film – musik – video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1987.

Belting, Hans. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft.* München: Fink, 2001.

Bork, Claudia. *Femme fatale und Don Juan: Ein Beitrag der Motivgeschichte der literarischen Verführungsgestalt.* Hamburg: Von Bockel Verlag, 1992.

Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.* München: DTV, 1996.

Bronfen, Elisabeth/ Straumann, Barbara (Hg.). *Die Diva: eine Geschichte der Bewunderung.* München: Schirmer/ Mosel, 2002.

Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik an der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Übs. Schwibs, Bernd/ Russer, Achim. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.

Bühler, Gerhard. *Postmoderne auf dem Bildschirm auf der Leinwand. Musikvideos, Werbespots und David Lynchs ‚Wild at Heart‘.* Sankt Augustin: Gardez!, 2002.

Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter.* Übs. Menke, Kathrina. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

Charlton, Michael/ Neumann, Klaus. *Medienkonsum und Lebensbewältigung in der Familie: Methode und Ergebnisse der strukturanalytischen Rezeptionsforschung.* München: Psychologie-Verlags-Union, 1986, S. 21.

de Lauretis, Teresa. „Die Technologien der Geschlechter.“ Übs. Lösch, Conny. In: Scheich, Elvira (Hg.). *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie.* Hamburg: Hamburg Edition, 1996.

Dielow, Dorothee. *Lilith und ihre Schwestern: Zur Dämonie des Weiblichen.* Düsseldorf: Grupello Verlag, 1998.

Dabrowski, Magdalena. *Kandinsky: Compositions.* [Austellungskatalog]. New York: Museum of Modern Art, 1995.

Dyer, Richard. *White.* London/ New York: Routledge, 1997.

Feuerstein, Günther. *Androgynos: Das Mann-Weibliche in Kunst und Architektur.* Stuttgart: Menges, 1997.

Flusser, Vilém. *Ins Universum der technischen Bilder.* 5. Auflage. Göttingen: European Photography, 1996.

Flusser, Vilém. „Die kodifizierte Welt 1978“. In: Bollmann, Stefan (Hg.). *Vilém Flusser. Medienkultur.* 2. Auflage. Frankfurt: Fischer, 1999.

Gauntlett, David. *Media, Gender and Identity. An introduction.* London/ New York: Routledge, 2002.

Gegenfurtner, Karl/ Walter, Sebastian/ Braun, Doris. „Visuelle Informationsverarbeitung im Gehirn.“ In: Huber, Hans Dieter et al. *Bild Medien Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter.* München: Kopaed, 2002.

Gildemeister, Regine. „Geschlechterforschung (gender studies).“ In: Flick, Uwe/ von Kardoff, Ernst/ Steinke, Ines (Hg.). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch.* Hamburg: Rohwolt, 2000.

Goodwin, Andrew. *Dancing in The Distratction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Hein, Birgit. *Film im Underground*. Frankfurt a. M. et al.: Ullstein, 1971.

Hilmes, Carola. *Die Femme Fatale: Ein Weiblichkeitsmythos in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler 1990.

Hoffmann, Hilmar/ Schobert, Walter (Hg.). *Sound & Vision: Musikvideo und Filmkunst*. [Ausstellungskatalog]. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1993.

Honegger, Claudia. *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750 – 1850*. München: DTV, 1996.

Kaplan, Ann E. *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. New York/ London: Methuen, 1987.

Kerscher, Gottfried. *Kopfräume – Eine kleine Zeitreise durch virtuelle Räume*. Kiel: Ludwig, 2000.

Laquer, Thomas. *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. München: DTV, 1996.

Laplanche, Jean/ Pontalis, J.-B. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. 14. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.

Lewis, Lisa A. "Consumer Girl Culture: How Music Video Appeals to Girls." In: Brown, Mary Ellen. *Television and Women's Culture: The Politics of The Popular*. London: Sage Publication, 1990.

Luther, Martin. *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, nach dem 1912 vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß genehmigten Text

McClary, Susan. *Feminine Endings. Music Gender and Sexuality*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 1991.

Moritz, William. „Der Traum von der Farbmusik“. In: Bódy, Veruschka/ Weibel, Peter. *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Köln: DuMont, 1987.

Moritz, William. „Bilder-Recycling. Die Wurzeln vom MTV im Experimentalfilm.“ In: Hausheer, Cecilia/ Schönholzer, Annette (Hg.). *Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur*. Luzern: Zyklop Verlag, 1994.

Mulvey, Laura. „*Visuelle Lust und narratives Kino*“. In: Weisberger, Liane (Hg). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt: Fischer, 1994.

Neumann-Braun, Klaus (Hg.). *Viva MTV!: Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

Paech, Joachim. „*Bilder – Rhythmus. Konzepte der klassischen Avantgarde*.“ In: Hausheer, Cecilia/ Schönholzer, Annette (Hg.). *Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur*. Luzern: Zyklop Verlag, 1994.

Pohle, Bettina. *Kunstwerk Frau Inszenierung von Weiblichkeit in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1998.

Quandt, Thorsten. *Musikvideos im Alltag Jugendlicher: Umfeldanalyse und qualitative Rezeptionsstudie*. [MA.-Arbeit]. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1997.

Reynolds, Simon/ Press, Joy. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*. London: Serpent's Tail, 1995.

Reetze, Jan. *Medienwelten. Schein und Wirklichkeit in Bild und Ton*. Berlin: Springer, 1993.

Röll, Franz Josef. *Mythen und Symbole in Populären Medien Der Wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik*. Frankfurt a. M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, Abt. Verlag, 1998.

Rötter, Günther. „*Videoclips und Visualisierung von E-Musik*.“ In: Kloppenburg, Josef (Hg.). *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Band 11. Laaber: Laaber, 2000

Scheugl, Hans/ Schmidt, Ernst. *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. Frankfurt: Suhrkamp 1974.

Söntgen, Beate (Hg.). *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*. Berlin: Akademie Verlag, 1996.

Thomalla, Ariane. *Die femme fragile: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Amor*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Torr, Diane. „Geschlecht als Performance. Eine Einleitung zum Drag-King-Crossdressing.“ In: Baldauf, Anette/ Weingartner, Katharina. *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus*. Wien/ Bozen: Folio, 1998.

von Maur, Karin (Hg.). *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. [Ausstellungskatalog]. München: Prestel, 1985.

Weibel, Peter. „Von der visuellen Musik zum Musikvideo.“ In: Bódy, Veruschka/ Weibel, Peter (Hg.). *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Köln: DuMont, 1987.

Weigel, Sigrid. „Zur Weiblichkeit imaginärer Städte – Eine Forschungsskizze“. In: Fuchs, Gotthard (Hg) et al. *Mythos Metropole*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.

Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. 6. Auflage. Berlin: Akademie Verlag, 2002.

Wilson, Elizabeth. *The Spinx in The City*. London: Virago, 1991.

Wittgenstein, Ludwig (1953). „Philosophische Untersuchungen.“ In: Wittgenstein, Ludwig. Werkausgabe, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984

Wurz, Stefan. *Kundry, Salome, Lulu: Femme fatales im Musikdrama*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2000.

Zellers, Maria. „Die Verwegenen und die Schönen. MTV läßt Frauen alles zeigen.“ In: Baldauf, Anette/ Weingartner, Katharina. *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus*. Wien/ Bozen: Folio, 1998.

Zeitungs- und Magazin-Aufsätze

Anfang, Günther. „Die Ästhetik des Videoclips“. In: *Medien + Erziehung*, Band 33 (2), 1989.

Brown, Jane D./ Campbell, Kenneth. „Race and Gender in Music Videos: The Same Beat but a Different Drummer.“ In: *Journal of Communication*. 36 (2), 1986.

Daniels, Dieter/ Malsch, Friedemann. „Kunst oder was sonst? - Video heute. Symptome für Boom und Krise“. In: *Kunstforum International*, Band 96, 1989.

Grimm, Sabine/ Rebentisch, Juliane. „Befreiungsnormen: Feministische Theorie und sexuelle Politik.“ In: *Texte zur Kunst*, Nr. 22, Mai 1996.

Kinder, Marsha. „*Music Video and The Spectator: Television, Ideology and Dream.*“ In: *Film Quarterly*, Fall, 4, 1984, S. 2ff.

Mercer, Kobena. „*Das Skinhead-Sex-Ding: Rassistische Differenz und das homoerotische Imaginäre.*“ In: *Texte zur Kunst*, 2, 1992.

Schifferle, Hans. „*Frauen in Lack und Latex: Dressed to Kill.*“ In: *epd Film*, 8, 2004, S. 18ff.

Richard, Birgit. „*9-11. World Trade Center, Image Complex und ‚shifting image.‘*“ In: *Kunstforum International*, Bd. 164, März-Mai.

Richard, Birgit. „*Clipping Gender: Mediale Einzelbilder, Sequenzen und Bild-Nachbarschaften im Rahmen einer fokussierten Relationsanalyse.*“ In: Bohnsack, Ralf et al. *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung*. Heft 1, 2004.

Vernallis, Carol. „*The kindest cut: function and meanins of music video editing.*“ In: *Screen*, 42, 1, 2001.

Internetquellen

Bronfen, Elisabeth. „*Almodovars Frauen.*“ In: URL http://www.bronfen.info/writing/archieve/texts/2002_09almodovars_frauen.html, 2002 [Stand: 07.09.2004].

Bronfen, Elisabeth. „*Ein heiliges Monster im Starsystem.*“ [Interview]. In: URL <http://www.face-off.org/Text/text/9-1.html>, 2003 [Stand: 15.09.2004].

„*Geschichte des TV.*“ In: URL http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/tv/tv_00.htm [Stand 11.07.2004].

Gartz, Klas-Henning. „*Das Videosignal FBAS.*“ In: URL http://www.lichtfalle.de/Video/grundlagen/allesuebervideo/07_das%20FBAS-signal.pdf, 2002 [Stand: 09.07.2004].

Kerscher, Gottfried/ Richard, Birgit. „*MoVie und MuVi. Zur Interpretation bewegter Bilder in Film und Musikclip als Bildwissenschaft und „kritische Stilanalyse.“*“ In: URL <http://www.uni-frankfurt.de/fb09/kunstpaeed/indexwszwei/filmvideomethode.html>, 2000 [Stand: 03.01.2004].

LaChapelle, David. In URL: <http://www.davidlachapelle.com/videos/index.shtml> [Stand: 19.08.2004].

Riemann, Silke. „Die Inszenierung von Popmusikern als Popstars in Videoclips.“ In: URL: <http://www.2hu-berlin.de/fpm/works/Riemann.htm>, 2002 [Stand 06.09.2004].

Steel, Valerie. „Theorizing Style: Subculture and Fetischmode“. Übs. Schuhmacher, Bernd. Bd. 141, Juli-Sept., 1998.
In: URL: www.kunstforum-international.de [Stand: 13.09.2004].

Schiesser, Giaco. „Video killed the Radio Star“.
In: URL <http://www.xcult.org/texte/schiesser/video.html>, 1996 [Stand: 01.07.2004].

Scopitones-Filme.
In: URL <http://www.stim.com/Stim-x/9.4/scopitone/scopitone-jukebox.html> [Stand 23.06.04].

DVD

Foxstar Productions. *David Bowie Sound and Vision*. 2002.

Jive Records. Britney Spears: In The Zone. 2004.

Directors Label. The Work of Director Spike Jonze. Volume 1. 2004
The Work of Director Chris Cunningham. Volume 2. 2004
The Work of Director Michel Gondry. Volume 3. 2004

Filme

Amiel, John.	“Entrapment“, USA 1999.
Anger, Kenneth.	“Scorpio Rising“, USA 1963.
Asbury, Kelly et al.	“Shrek 2“, USA 2004,
Assayes, Oliver.	“Irma Vep“, F 1996.
Bacon, Lloyd.	“42nd Street“, USA 1933.
Badham, John.	“Saturday Night Fever“, 1977
Berkeley, Busby.	“Gold Diggers of 1935“, USA 1935.
Beatles.“	“ <i>Magic Mystery Tour</i> “, GB 1967.
Buñuel, Luis/ Dalí, Salvator.	„Un Chien Andalou“, SP 1928.
Cameron, James.	“Terminator 2“, USA 1991.

Cocteau, Jean.	„Le Sang d'un Poète“, F 1930 -32.
de Palma, Brian.	“Mission Impossible 1“, USA 1996.
Dunning, George.	“Yellow Submarine“, GB 1968.
Emmerich, Roland.	“The Day after Tomorrow“, USA 2004.
Fincher, David.	“Alien 3“, USA 1992.
Fischinger, Otto.	„Studie 6“, D, 1929.
Goldmann, Peter.	“Penny Lane“, GB 1967.
	“Strawberry Fields Forever“, GB 1967.
Gondry, Michel.	“Human Nature“, USA/F 2001.
Hogan, David.	“Barbe Wire“, USA 1996.
Jonze, Spike.	“Being John Malkovich“, USA 1999.
Kahn, Joseph.	“Torque“, USA, 2004.
Kleiser, Randal.	“Grease“, USA 1978.
Lang, Fritz.	„Frau im Mond“, D 1929.
Lester, Richard.	“A Hard Days Night“, GB 1964.
Malone, William.	“FearDotCom: Visions of Fear“, USA 2003.
Nadel, Arthur.	“Clambake“, USA 1967.
Nelson, Gene.	“Kissin' Cousins“, USA 1963.
Pitof.	„Batmans Rückkehr“, USA 1992.
	“Catwoman“, USA 2004.
Ruttman Walter.	„Opus I“ bis „Opus IV“, D 1918 bis 1925. „Berlin – Sinfonie einer Großstadt“, D 1929.
Sagal, Boris.	“Girl Happy“, USA 1964.
Seaton, George.	“Counterfeit Traitor“, USA 1960.

Teague, Lewis. "Lady in Red, USA 1979.

Thorpe, Richard. "Jailhouse Rock", USA 1957,

Wadleigh, Michael. „Woodstock-Festival“, USA, 1970.

Wachowski, Andy/ Larry. „Matrix-Triologie“, USA 1999 -2003.

Wilder, Billy. "The Seven Year Itch“, USA 1955.

TV

ABC Television. "The Avengers“, GB 1961-68.

Cameron, James. „Alias: Die Agentin“, USA 2001.

Dreher, Christoph. „Fantastic Voyages“, D 2000.

Musikclips

Aerosmith. „Living on the Edge“, 1993, Regie: Marty Callner.
„Cryin“, 1993, Regie: Marty Callner

Aguilera, Christina. „Dirrty“, 2002, Regie: David LaChapelle.

Aphex Twin. „Windowlicker“, 1999, Regie: Chris Cunningham.

Beasty Boys. "Sabotage", 1994, Regie: Spike Jonze.

Busta Rhyme. „Get out“, 2000, Regie: Hype Williams,
Busta Rhymes

Björk. "Human Behaviour", 1993, Regie: Michel Gondry.

Eminem. „My Band“, 2004, Regie: Philip G. Atwell/ Eminem.

Faltermeyer; Harold/
Stevens, Steve. „Top Gun Theme“, 1986, Regie: Dominic Sena.

Jacksons, Michael. „Black or White“, 1991, Regie: John Landis.

Lauper, Cyndi. „Girls Just Want to Have Fun“, 1983, Regie: Edd
Griles

Lavigne, Avril. „I'm with you“, 2002, Regie: David LaChapelle.

Lennox, Annie. „Sweet Dreams Are Made of This“, 1983,
Regie: Dave Stewart/ Chris Ashbrook.

Madonna	„Vogue“, 1990, Regie: David Fincher. „Express Yourself“, 1989, Regie: David Fincher. „Erotica“, 1990, Regie: Fabien Baron. „Die Another Day“, 2002, Regie: Traktor. „Frozen“, 1998, Regie Chris Cunningham.
Michael, George.	„Outside“, 1998, Regie: Vaughan Arnell.
Moby.	„Natural Blue“, 1999, Regie: David LaChapelle.
No Doubt.	„It's My Life“, 2003, Regie: David LaChapelle.
Queen.	„Bohemian Rhapsody“, 1975, Regie: Bruce Gowers.
Spears, Britney.	„Me Against The Musik“, 2003, Regie: Paul Hunter „Baby One More Time“, 1998, Regie: Nigel Dick. „Crazy“, 1999, Regie: Nigel Dick. „Toxic“, 2003, Regie: Joseph Kahn. „Everytime“, 2004, Regie: David LaChapelle.
The Cop.	„Axel F“, 1985, Regie: o. A.
Usher.	„Yeah feat. Lil' Jon & Lu“, 2004, Regie: Little X.

Angaben der Bildquellen

Abb. 1

Frédéric Kastner, *Pyrophon* (1870)

Quelle: Bódy, Veruschka/ Weibel, Peter (Hg.). *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Köln: DuMont, 1987, 22.

Abb. 2

Mary Hallock Greenewalt mit ihrer Farborgel

Quelle: Bódy, Veruschka/ Weibel, Peter (Hg.). a. o. O., S. 28.

Abb. 3

Walther Ruttmann, „Opus IV“ (vor 1925)/ vier Filmstreifen

Quelle: Bódy, Veruschka/ Weibel, Peter (Hg.). a. o. O., S. 76.

Abb. 4

Kenneth Anger, „Scorpio Rising“, USA 1963, Filmstil

Quelle:

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/anger.html>
11.07.2004].

URL
[Stand:

Abb. 5

Buñuel, Luis/ Dalí, Salvator. „Un Chien Andalou“, SP 1928, Filmstill

Abb. 6

Scopitone

Quelle: URL http://scopitones.com/whats_a_scopitone.html [Stand 23.06.2004].

Abb. 7

Beatles, „Yellow Submarine“, GB 1968, Filmstill

Quelle: URL

<http://www.geocities.com/penneylayne/films/yellowsubmarine.html> [Stand 11.07.2004].

Abb. 8

Beatles, „*Magic Mystery Tour*“, GB 1967, Filmstill

Quelle: URL

<http://www.geocities.com/penneylayne/films/magicalmysterytour.html> [Stand: 11.07.04].

Abb. 9, 10

Beatclub-Logo, 1965 -1972

Quelle:

URL <http://www.radiobremen.de/tv/beatclub/start.html> [Stand 16.07.2004].

Abb. 11

Moreau, Gustav, „Salomé (dite Salomé tatouée), 1874/1876

Quelldatenbank: Institut für Kunstgeschichte, LMU München oder Evangelisch-Theologische Fakultät/ Abteilung für Kirchengeschichte.

Abb. 12

Klimt, Gustav, „Judith und Holofernes“, 1901

Quelldatenbank: Kunstgeschichtliches Institut Frankfurt/M.

Abb. 13

Munch, Edvard, „Vamipir“, 1893 -1894

Quelle: Katalog „Munch und Deutschland“, Hamburg, Datum o. A., S.163.

Abb. 14.

Stuck, Franz von, „Die Sünde“, 1893

Quelldatenbank: Datenbank Institut für Kunstgeschichte, LMU München oder Evangelisch-Theologische Fakultät/ Abteilung für Kirchengeschichte.

Abb. 29

Jane Fonda in „Barbarella

Quelle: URL <http://membres.lycos.fr/angel/Barbarella/links.htm> [Stand: 06.07.2004].

Abb. 30

Caroline Munro in „Stella Star“

Quelle:

URL <http://membres.lycos.fr/angel/Barbarella/links.htm> [Stand:06.07.2004].

Abb. 31

Angelina Jolie in “Tomb Raider” USA 2001

Quelle: URL <http://www.sanfranciscochinatown.com/events/tombraider.html> [Stand 23.09.2004].

Abb. 37

Usher, “Yeah feat. Lil' Jon & Lu”, 2004, Videostill.

Abb. 48

Stuck, Franz von, „Unschuld“, 1889

Quelldatenbank: Datenbank Institut für Kunstgeschichte, LMU München oder Evangelisch-Theologische Fakultät/ Abteilung für Kirchengeschichte.

Abb. 49

Botticelli, Sandro, „Geburt der Venus“, Ausschnitt, 1480 - 85

Quelldatenbank: Kunstgeschichtliches Institut Frankfurt.

Abb. 50

Millais, John Everett, „Ophelia“, 1851

Quelldatenbank: IMAGO (HU Berlin).

Abb. 51

Munch, Edvard, „Madonna“, 1894

Quelle: Katalog „Munch und Deutschland“, Hamburg, Datum o. A., S.159.

Abb. 71

Marilyn Monroe, Datum o. A.

Quelle: URL <http://www.marilynmonroe.com/about/photos20.htm> [Stand 18.08.2004].

Abb. 72

Marilyn Monroe, Pressefoto, Datum o. A.

Quelle: URL <http://celebritymorgue.com> [Stand19.08.2004].

Abb. A

Jessica Alba, „Dark Angel“, USA: 2000

Quelle:

URL <http://www.cameleontv.com/img/series/Alias.jpg> [Stand 22.08. 04].

Abb. B

Marilyn Monore in "The Seven Year Itch", USA 1955.

Quelle:

URL http://www.prisma-online.de/tv/film.html?mid=1955_das_verflichte_7_jahr
[Stand: 23.08.2004].

Abb. C

Pamela Anderson in „Barb Wire“, USA 1996

Quelle: epd Film, 8/04, S.21.

Abb. D

Halle Berry in "Catwoman", USA 2004-10-10

Quelle: epd Film, 08/04, S. 18.

Abb. E

Carrie-Anne Moss in „Matrix Reloaded“ USA 2003

Quelle: epd Film, 08/04, S. 21

Abb. F.

Aphex Twin, „Windowlicker“, 1999, Videostill.

Abb. G

Michelangelo, „Die Pietà“, 1497-1499

Quelldatenbank: Kunstgeschichtliches Institut Frankfurt/M.

Lebenslauf

- 09.07.1975 in Hamburg geboren
- 1995 Abitur am Werner Heisenberg-Gymnasium in Hamburg
- ab 1997 Doppelstudium an der Universität Gesamthochschule Kassel
Lehramt für Gymnasium: Kunst/ Sport
und Freie Kunst an der Kunsthochschule:
Grundstudium abgeschlossen
- ab 2002 Magisterhauptstudium an der Johann Wolfgang
Goethe-Universität in Frankfurt am Main:
Kunstpädagogik, Kunstgeschichte, Romanistik (Italienisch)
Videohauptklasse bei Prof. Dr. Birgit Richard
2003 Abschlusspräsentation eigener Videoclips
- 2004 Magisterabschlussarbeit

Erklärung

Die hier vorliegende Arbeit ist selbstständig verfasst, es wurden keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt, die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, wurden durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht.

Frankfurt am Main, den 11.10.2004