

Körper-Performance und mediale Präsentation: Zur Inszenierung von Körper im Videoclip

MARTINA SCHUEGRAF

Welche Bedeutung hat der Körper in der medialen Präsentation? Wie wird er von den Künstlerinnen und Künstlern in Szene gesetzt? Und welche Rolle spielt er letztlich in der Wechselbeziehung von Performenden und Zuschauenden?

Diesen Fragen möchte ich im Folgenden nachgehen und anhand eines empirischen Interviewbeispiels analysieren. Die Erkenntnisse resultieren aus einer qualitativen Studie zum Musikfernsehen, wobei hier die Konvergenz der Medien untersucht wurde, u.a. in Bezug auf die Wahrnehmung der Inszenierung von Künstlerinnen und Künstlern seitens der Rezipientenschaft. Für die Untersuchung habe ich 12 Interviews mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen im Alter von 16 bis 24 Jahren durchgeführt, wobei die Geschlechterverteilung paritätisch war. Es zeigte sich in der Studie, dass das Verhältnis zu den verschiedenen Stars und ihrer Musik für die Interviewteilnehmerinnen und -teilnehmer eine entscheidende Rolle spielte, denn diese Altersgruppe beobachtet und verfolgt die Inszenierungen und Wandlungen der sie interessierenden Bands und Interpretinnen bzw. Interpreten sehr genau. Wichtig war dabei, dass sie Musikfernsehen schauen, Senderpräferenzen standen jedoch nicht im Vordergrund. Darüber hinaus wurden weitere Medien, die für die jeweiligen Interviewteilnehmenden von Bedeutung waren, mit einbezogen. Auf diese Weise war es möglich, die Inszenierung der Stars über verschiedene Medien hinweg zu thematisieren, wobei Bild *und* Ton wichtige Inszenierungsträger waren. Folgend jedoch wird das Gewicht auf das Bild und darin speziell auf den Körper gelegt.

In den anschließenden Ausführungen möchte ich in einem ersten Schritt auf drei performativitätstheoretische Konzepte eingehen, die Leib bzw. Körper als Materialität, Korporalität und mimetische Gesten in Bezug auf den Aufführungscharakter und Inszenierungen diskutieren. Sie bilden den Aus-

gangspunkt für meine Überlegungen zur Inszenierung von Körper im Video-clip, da sie sich für die Analyse medialer Aufführungen im Sinne performativer Akte gut eignen. In einem zweiten Schritt soll anhand eines Interviewausschnitts aus meiner empirischen Studie exemplarisch dargestellt werden, wie sich diese theoretischen Überlegungen mit der Körperinszenierung von Stars verbinden lassen und wie dabei die Wahrnehmung seitens der Rezipientenschaft und die Inszenierung seitens der Künstlerinnen und Künstler aufeinander treffen. Hierbei dient die Inszenierung Madonnas als beispielhaftes Anschauungsmaterial, da sie von einer Interviewpartnerin zur Verdeutlichung angeführt wurde.

Leib – Körper – Materialität

Zuerst beziehe ich mich auf das Konzept von Judith Butler, die am Beispiel von Geschlecht und Geschlechtsidentität den Körper als diskursiv markierten und in diesem Sinne konstruierten entwickelt. Sie richtet sich bereits in ihrem Buch *Gender Trouble* oder zu Deutsch *Das Unbehagen der Geschlechter* gegen die Bipolarität von Geschlechtsidentität (*Gender*) und Geschlecht (*Sex*), da der Körper für Butler ein Konstrukt und keine biologische Entität ist. Ihrer Auffassung nach gibt es keine Unterscheidung zwischen Sex und Gender, denn »der ›Leib‹ ist selbst eine Konstruktion – 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.« (Butler 1991: 26) Damit geht Butler davon aus, dass »Ursache und Wirkung« umgekehrt gedacht werden müssen. Das Geschlecht als Sex ist nicht der Geschlechtsidentität bzw. dem sozialen Geschlecht vorgängig, sondern es ist der *Effekt* der Konstruktion von Geschlecht.

Hier wendet sich Butler gegen die Position, dass das biologisch-anatomische Geschlecht wie im hegemonialen (Herrschafts-)Diskurs als »Substanz« (ebd.: 40, Hervorh. im Original) oder als »selbstidentisches Seiendes« (ebd.) gesehen werden kann. Ihrer Ansicht nach ist es unmöglich, und das würde durch den Schein verschleiert, ein Geschlecht oder eine Geschlechtsidentität zu *sein*. Für Butler ist (Geschlechts-)Identität nicht vorgängig, sondern eine soziale Konstruktion, die performativ hervorgebracht wird. Dies weist zugleich darauf hin, dass sie mit ihrem Performativitätspostulat eine Prozesshaftigkeit der Hervorbringung von Geschlecht und Identität privilegiert und keinen festgelegten Vorgang im Blick hat.

Diese Gedanken zur Markierung von geschlechtlichen Zuschreibungen und Geschlechtsidentität führt Butler weiter aus, indem sie sich dem Körper zuwendet und ebenso sein Konstruiertsein als diskursives Produkt beschreibt. Sie geht nicht von einem souveränen Subjekt aus, sondern von einem diskursiv hergestellten, das sich in performativen Akten konstituiert und sich darin

zeigt. Ebenso gelangt der Körper erst durch seine performativen Akte zur Realität und besitzt nicht als Objekt der Einschreibung einen naturgegebenen Status. Hier knüpft sie an Foucaults Überlegungen an, der den Körper als einen produzierten entwickelt und ihn beispielsweise in *Überwachen und Strafen* als einen »gelehrigen« bezeichnet, wobei er folgendes Bild deskribiert:

»In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist der Soldat etwas geworden, was man fabriziert. Aus einem formlosen Teig, aus einem untauglichen Körper macht man die Maschine, deren man bedarf; Schritt für Schritt hat man die Haltungen zurechtgerichtet, bis ein kalkulierter Zwang jeden Körperteil durchzieht und bemeistert, den gesamten Körper zusammenhält und verfügbar macht und sich insgeheim bis in die Automatik der Gewohnheiten durchsetzt.« (Foucault 1994: 173)

So begreift auch Butler den Körper nicht als Mittel des Ausdrucks, das, einem inneren Kern folgend, das Innere nach außen wendet, sondern umgekehrt, was äußerlich ist, wird zum Inneren des Körpers, was für Butler der »Effekt einer leiblichen Bezeichnung« ist und auf diese Weise zum Ausdruck gelangt:

»Anders formuliert: die Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche* des Körpers, und zwar durch das Spiel der bezeichnenden Abwesenheiten, die zwar auf das organisierende Identitätsprinzip hinweisen, aber es niemals enthüllen. Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als *performativ*, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltende Fabrikationen/Erfindungen sind. Daß der geschlechtlich bestimmte Körper performativ ist, weist darauf hin, dass er keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden, hinaus besitzt.« (Butler 1991: 200, Hervorh. im Original)

Des Weiteren sieht Butler die Beziehung zwischen Original und Kopie vielschichtiger als es gemeinhin angenommen wird. Sie hinterfragt hiermit die Vorstellung von falsch und richtig bzw. von geglückt und misslungen. Am Beispiel der Travestie, was sie in ihrem nachfolgenden Werk *Körper von Gewicht* weiter ausführt, verdeutlicht sie performative Subversionen im Hinblick der Unterscheidung zwischen der »Anatomie des Darstellers (*performers*) und der dargestellten Geschlechtsidentität«. (Butler 1991: 202) Sie illustriert an diesem Beispiel, dass die Inszenierung einer Geschlechtsidentität – beispielsweise von *Drags* – nicht mit dem biologisch-anatomischen Geschlecht übereinstimmt und dennoch eine überzeugende Aufführung dieser Geschlechtsidentität sein kann, ohne sich jedoch auf einen inneren Kern zu berufen.

»Wenn die Anatomie des Darstellers immer schon von seiner Geschlechtsidentität unterschieden ist, und diese beiden sich wiederum von der Geschlechtsidentität der Darstellung (*performance*) unterscheiden, dann verweist die Darstellung nicht nur auf eine Unstimmigkeit zwischen Geschlecht (*sex*) und Darstellung, sondern auch auf eine Unstimmigkeit zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität (*gender*) und zwischen Geschlechtsidentität und Darstellung.« (Butler 1991: 202)

Sie spricht hier auch von einer »Geschlechter-Parodie« (Butler 1991: 203), wobei die Imitation nicht voraussetzt, dass es ein Original gibt, an dem sich die Parodie orientiert, sondern umgekehrt: Durch die Imitation wird das vermeintliche Original selbst als Imitation entlarvt. Hierin liegt für Butler die Möglichkeit der Verschiebung durch eine Neu- oder wie sie sagt: Re-Kontextualisierung. Durch die Imitation der Imitation usw. verschiebt sich in der Wiederholung die Bedeutung des Originals.

»Der hier verteidigte Begriff der Geschlechter-Parodie (*gender parody*) setzt nicht voraus, daß es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren. Vielmehr geht es gerade um die Parodie *des* Begriffs des Originals als solchem. [...] die Geschlechter-Parodie [offenbart], daß die ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist. Oder genauer gesagt: sie ist eine Produktion, die effektiv – d.h. in ihrem Effekt – als Imitation auftritt. Diese fortwährende Verschiebung ruft eine fließende Ungewißheit der Identitäten hervor, die ein Gefühl der Offenheit für deren Re-Signifizierung und Re-Kontextualisierung vermittelt. Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritiken den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten. [...] Als Imitationen, die die Bedeutung des Originals verschieben, imitieren sie den Mythos der Ursprünglichkeit selbst.« (Butler 1991: 203)

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass für Butler Identität durch die »stilisierte Wiederholung der Akte« (ebd.: 206, Hervorh. im Original) in der Zeit konstituiert und im Außen verortet ist. Ihre Vorstellung der Möglichkeit zur Verschiebung der Geschlechtsidentität liegt in der Möglichkeit einer missglückten Wiederholung, die zu einer Deformation oder parodistischen Repetition in der Aufführung gelangen kann. Doch geht es ihr in der parodistischen Imitation nicht darum, die Aufführung als Kopie und somit als falsch zu entlarven, sondern aufzuzeigen, dass das Original selbst eine Imitation und auch Inszenierung ist.

Um nun den Körpern »mehr Gewicht zu verleihen«, entwickelt Butler ihre Theorie der Materialität. Selbst die geschlechtlich markierten Körper sind in diesem Sinne – wie bereits erwähnt – diskursiv erzeugte Produkte. D.h. dass das, was als physischer Körper wahrgenommen wird, erst durch Diskurse in Erscheinung tritt, somit ermöglicht dies die Verschiebung von Subjektposi-

tionen und Geschlechterkategorien. Zur Konstituierung der Materialität der Subjekte ist Macht wirksam, wobei Butler Foucault folgt. Dieses Machtprinzip – oder auch die »Operation der Macht« (Butler 1997: 61) – erzeugt das Subjekt der Subjektivierung, das es gleichzeitig unterwirft. In Bezugnahme auf Foucaults *Überwachen und Strafen* schreibt Butler, dass dies nicht nur für die Materialität des Körpers eines Gefangenen (oder Staatsuntergebenen wie bei dem oben beschriebenen Soldaten) gilt,

»sondern auch des Körpers des Gefängnisses. [...] Demnach ist das Gefängnis in dem Umfang *materialisiert*, in dem es *mit Macht ausgestattet* ist, oder, um grammatisch genau zu sein, es gibt kein Gefängnis vor der Materialisierung. [...] Der Körper ist in diesem Kontext keine unabhängige Materialität, die von ihr äußerlichen Machtbeziehungen belehnt wird, sondern er ist dasjenige, für das Materialisierung und Belehrung deckungsgleich sind.« (Butler 1997: 61, Hervorh. im Original)

Den Prozess, den Butler Materialisierung nennt, bringt das Subjekt in der Zitatförmigkeit hervor, indem Macht und Normen zitiert werden. Somit lässt sich abschließend für Butler konstatieren, dass Geschlechterkategorien und in diesem Zusammenhang ebenso Körper diskursive Konstrukte sind, die nicht einmalig erhalten oder, um mit Butler zu sprechen, materialisiert werden, sondern sie werden immer wieder neu beschrieben, somit zugewiesen und auf diese Weise performativ erzeugt.

Korporalität und Mimesis

Sybille Krämer erweitert diese Auffassung von Performativität, indem sie eine Position entwickelt, die stärker den Körper fokussiert, und den Handlungscharakter als physische Aufführung in den Mittelpunkt rückt. In dieses Konzept fließt die Erfahrung künstlerischer Performances und die Entwicklungstendenz in den Künsten mit ein. Damit nimmt sie das künstlerische Werk im Übergang zum Ereignis in den Blickpunkt der Betrachtung. Dieser Ereignischarakter des Performativen geht nach Krämer über eine iterabilisierende Konzeption – wobei sie auf Butler verweist – hinaus. Dem stellt sie das Konzept der korporalisierenden Performativität entgegen:

»Während die iterabilisierende Performativität ihren Ausgang nimmt vom reproduktiven Charakter als der definierenden Bedingung alles Semiotischen, gilt hier das Augenmerk umgekehrt dem Ereignischarakter und damit der Instabilität und Flüchtigkeit von Aufführungen, die in eben ihrem Ereignis- und Präsenzaspekt den Rahmen repräsentational fungierender Semiosis immer auch überschreiten. Auf zwei Facetten kommt es hier an: Einmal bedarf die performance des Zuschauers, ist also an Wahrnehmungsvorgänge, an Aisthetisierung und ein Sich-Zeigen grundsätzlich gebunden. Sie findet ihren Ort im sinnlich-aktualen Spannungsverhältnis zwischen

Akteur und Betrachter, wobei der Handlungscharakter des Zuschauens gerade dadurch unterstrichen wird, dass in einer Vielzahl von performances der Zuschauer zum – mehr oder weniger freiwilligen – Kollaborateur der Aufführung wird. Zum anderen zehrt die performance vom Eigengewicht, welches der Korporalität und Materialität des Darstellungsgeschehens zukommt. Das Physische im Vollzug einer Aufführung – der Körper des Schauspielers und alle sinnlich sichtbaren Attribute einer Aufführung – bleiben dabei nicht länger Zeichen für einen dahinter liegenden immateriellen Sinn, der in der Materialität des Darstellungsgeschehens lediglich zur Erscheinung kommt. [...] »Korporalisierende Performativität' [...] geht davon aus, dass ein durch die Erfahrung der performance inspiriertes Konzept von Theatralität ein Modell abgeben kann für die schöpferische Metamorphose der wahrgenommenen Welt, im Wechselverhältnis von Akteur und Betrachter.« (Krämer 2004: 17f., Hervorh. im Original)

Schon in ihren früheren Werken (z.B. Krämer 1998) spricht Krämer von der Perzeption durch das Publikum und drängt auf die Bedeutung der Zuhörenden oder auch -sehenden in der Aufführung. In diesem Wahrnehmungsprozess nehmen ebenso die Betrachterinnen bzw. Betrachter eine handlungsbezogene Rolle ein und werden auf diese Weise zu Mittragenden der Inszenierung. Andererseits drängt sie auf die physische Bedeutung des Körpers und damit der Materialität, durch die der Charakter des In-Szene-Setzens bestimmt ist. Erst durch die körperliche Performance der Darstellenden wird Performativität zur Aufführung gebracht. Somit geht es nicht um die Repräsentation, sondern um die Präsentation des Sichtbaren im Darstellungsgeschehen. Doch unterliegt auch die Aufführung Gelingensbedingungen, die durch das betrachtende Publikum zum Zuge kommen. In der Anerkennung wird der performative Akt als gelungen oder in der Nicht-Anerkennung als gescheitert betrachtet. Gerade dieses Oszillieren zwischen Darstellenden und Betrachtenden unterstreicht die gegenseitige Bezugnahme in Präsentation und Perzeption, die sich auf beide Richtungen – von den Zuschauenden auf die Aufführenden und umgekehrt – bewegt. Zudem ist die Aufführung durch die Wiederholung gekennzeichnet. In der Reproduktion der Produktion liegt die Möglichkeit der Veränderung und des Anderswerdens – was auf Butler verweist –, wodurch die Einmaligkeit des Ereignisses – um mit Krämers Worten zu sprechen – im Unterschied zur Geltung kommt.

»Zum andern ist unübersehbar [...], dass es das »reine« Ereignis der absolut gefassten Singularität einer Aufführung nicht gibt. Das Ereignishafte zeigt sich nur auf der Folie eines Unterschieds, der durch die Reproduktion (und das Anderswerden eben dies Reproduzierten) gestiftet wird und »Einmaligkeit« überhaupt erst erfahrbar macht. Überdies ist nahezu allen performances ein auf das kulturelle Archiv zurückgreifendes – mimetisches – Element eingeschrieben.« (Krämer 2004: 18)

Hierin wird erneut deutlich, und damit lässt sich Krämer durchaus an Butler anschließen, dass Performativität auch in der Aufführung im Sinne eines physischen Vollzugs, bei dem Korporalität und Materialität des Darstellungsgeschehens im Mittelpunkt stehen, der Iterabilität und Alterität und damit der Erzeugung von Differenz in der Reproduktion bedürfen.

Was Krämer hier als Korporalität in Verbindung mit der unabdingbaren Wechselbeziehung zwischen Aufführenden und Zuschauenden in einer künstlerischen Performance betont, greifen auch Christoph Wulf und Gunter Gebauer in ihrer Konzeption mimetischen Handelns bzw. Prozesse performativer Handlungsvollzüge auf. Gebauer und Wulf begreifen mimetische Akte nicht als reine Reproduktionen, sondern als kreative Handlungen, denn »soziale Ereignisse gleichen sich nie exakt [...] ihre Gleichheit liegt in der Variation«. (Gebauer/Wulf 1998: 13) Doch stellen sie dabei heraus, dass potenzielle Beobachterinnen und Beobachter sich stets darüber im Klaren sind, zwei einander gleichende Handlungen zu betrachten. Als zentrale Kategorie sozialen Handelns entwickeln sie drei Dimensionen, die ihrem Verständnis nach grundlegend sind für ein Konzept der Mimesis:

»Zum einen entwirft sie [die soziale Kategorie, M.S.] das Individuum als Teil eines größeren sozialen Zusammenhangs, indem es zu seiner Umwelt Bezug nimmt. Zum zweiten hebt es hervor, daß am sozialen Handeln wesentlich der Körper mit seinen Sinnen beteiligt ist. Drittens rückt es das gestalterische und sinnliche Herstellen sozialer Welten in das Zentrum der Betrachtung. In mimetischen Handlungen machen die sozialen Subjekte eine je vorgängige Welt noch einmal, als *ihre* Welt. Mit diesen Akten stellen sie eigene Welten her und fügen sich in die Gesellschaft ein. Sie nehmen an dieser teil und geben ihr eine körperhafte Existenz. Ebenso wie das Subjekt in der Welt enthalten ist, enthält es die Welt. Die im mimetischen Handeln erzeugten Welten haben einen zeigenden Charakter; sie werden in öffentlichen Aufführungen dargestellt. Auf Grund dieses Merkmals haben sie den Charakter eines Spiels.« (Gebauer/Wulf 1998: 300, Hervorh. im Original)

Zur Veranschaulichung mimetischer Prozesse beschreibt Wulf die Aufführung einer Mädchentanzgruppe in einem Schulprojekt. Die Mädchen tanzen zu dem Song *Mambo No. 5* von Lou Bega und studieren hierfür in Anlehnung an den Videoclip ihre Choreographie ein. Dabei betont Wulf, dass die Mädchen *ihre* Aufführung in Szene setzen und damit *ihre* Wirklichkeit des *Mambo No. 5* erschaffen. Zudem sind die Zuschauerinnen mit an der Performance beteiligt, indem sie Elemente der Vorführung aufnehmen und wiederholen. An diesem Beispiel illustriert Wulf, dass jedoch keine der Bewegungen mit ihrer früheren identisch ist, sondern »in der Wiederholung entsteht jede Bewegung von neuem. Daran ändert auch das Einüben der Bewegung und ihrer Koordination nichts«. (Wulf 2001a: 332) Für Wulf zeigt sich an dieser Szene-

rie die Komplexität des mimetischen Prozesses, der mit jeder Wiederholung der Bewegung hervorgebracht wird.

»Wenn die Mädchen eine Tanzbewegung machen, nehmen sie gleichsam einen Abdruck von der Welt, für die diese Bewegung steht; indem sie diese vollziehen, gestalten sie diese und ihr Verhältnis zu der Welt, für das diese Bewegung steht. In der Hervorbringung der Bewegung machen die Mädchen sowohl die Bewegung als auch die in ihr repräsentierte Welt zu einem Teil ihrer selbst. Desgleichen werden sie bei dem Vollzug der Bewegung von dieser ergriffen und durch die Welt, für die sie steht, geformt.« (Wulf 2001a: 332)

Wie auch Krämer in ihrer Konzeption herausgearbeitet hat, gehören zum mimetischen Prozess ebenso die Zuschauenden, die sich in der Aufführung auf das Geschehen beziehen. Wulf geht es in diesem Beziehungs-Verhältnis darum, dass sie sich in die Aufführung hinein »erweitern«, sich ihr »angleichen« und dabei Bewegung, Rhythmus und Darstellungsformen in ihre Erfahrungs- und Vorstellungswelt aufnehmen. (Vgl. Wulf 2001a: 337) In dieser Folge definieren Wulf und Gebauer soziale Handlungen dann als mimetisch, »*wenn sie als Bewegungen Bezug auf andere Bewegungen nehmen, wenn sie sich als körperliche Aufführungen oder Inszenierungen begreifen lassen und wenn sie eigenständige Handlungen sind, die aus sich heraus verstanden werden können und die auf andere Handlungen oder Welten Bezug nehmen*«. (Wulf 2001: 254, Hervorh. im Original)

Zum einen erzeugen mimetische Prozesse damit in Bezug auf andere Welten, Menschen und Situationen immer etwas Neues, zum anderen bringen sie etwas zur Darstellung und sind damit performativ.

Prozesse des sozialen Handelns sind demnach mimetisch, wenn die Welt im Handelnden und das »Begriff-Werden der Welt« durch die Handelnden inkorporiert werden. Im Verlauf der Prozesse des sozialen Handelns »ähnelte sich der Körper des Handelnden der Welt an und macht sie zu einem Teil seines Körpers. Dabei kommt es zu einer »Erweiterung« seines Körpers durch die Einverleibung von Welt«. (Wulf 2001: 265) Auf diese Weise ist Mimesis »das Prinzip des praktischen Wissens der Handelnden und zugleich das Strukturierungsprinzip der sozialen Welt«. (Gebauer/Wulf 1998: 61)

Gebauer und Wulf postulieren mehrfach in ihrem Konzept mimetischen Handelns, dass das menschliche Verhältnis zur Welt in mimetischen Prozessen mittels des Körpers zur Aufführung kommt. Bedeutsam ist dabei, dass dieses Verhältnis von Subjekt und Welt als ein wechselseitiges Verhältnis gedacht werden muss. In diesem Zusammenhang erscheinen mir auch ihre Aufführungen zu *Gesten* von besonderer Relevanz zu sein. In einem Rückblick auf die historische Gewachsenheit menschlicher Gesten beschreiben sie diese in ihrer Entwicklung als *Taten*. In diesem Verständnis »sind Gesten nicht nur

körperliche Begleiterscheinungen des menschlichen Ausdrucks und seiner Darstellung. Sie können auch materielle Veränderungen hervorrufen; sie sind Taten und als solche Ausdruck eines zentralen menschlichen Weltverhältnisses«. (Gebauer/Wulf 1998: 107) Des Weiteren führen sie aus, dass dabei »geistige Elemente aus bekannten Kontexten herausgelöst, in einen neuen Kontext eingebracht und in Übereinstimmung mit den neuen Bedingungen verändert« werden. (Gebauer/Wulf 1998: 108) Mit Hilfe der Hervorbringung dieser Gesten versucht das Subjekt, Einfluss zu nehmen und sich der Welt und ihren Verhältnissen anzugleichen. Bezieht man nun dieses Verhältnis menschlicher Gesten zur Welt auf Kontexte künstlerischer Vorführungen, sind sie einerseits (einzigartige) Darstellungsmittel der Aufführenden in ihrer Performance und andererseits Ausdruck der Wahrnehmung und (Wieder-)Aufführung durch die Betrachtenden.

Eine weitere wichtige Form des Sich-Ausdrückens sind verschiedene Arten der Bewegung, die in unterschiedlichen Weisen aufgeführt werden können. Gebauer und Wulf zeichnen hier ein »Zwei-Partner-Modell«, wobei der eine der Modellgeber ist und mit seiner Vorbildfunktion auf den Körper des anderen einwirkt. Der andere ist der Lernende, der die Bewegungen des ersten nachahmt, imitiert, ironisch-distanziert nachmacht (vgl. Gebauer/Wulf 1998: 41) oder auch parodiert, überzeichnet, satirisch kopiert. Diese verschiedenen Formen der Aufnahme von Bewegungen anderer explizieren ein weiteres Mal die Auswahl an denkbaren veränderten Aufführungspraktiken bei der Wieder-aufführung und die darin enthaltene Möglichkeit zur Unterwanderung und subversiven Verschiebung. Gerade hierin wird nochmals deutlich – wie schon Butler an verschiedenen Beispielen aufgezeigt hat –, dass ebenso in mimetischen Prozessen das Potenzial zur Re- bzw. Neukontextualisierung durch das Spiel mit zitاتفörmigen Gesten und Bewegungen enthalten ist. Doch muss zum Wiedererkennen der Darstellung auch beim Zitieren von Eigenem oder Fremden eine wiedererkennbare Kohärenz in der Aufführung gegeben sein, damit das Postulat von Gebauer und Wulf, dass zwei gleiche Handlungen trotz ihrer Variation durch die Beobachtenden zu erkennen sein müssen, auch eingelöst werden kann.

Diese theoretischen Überlegungen sollen nun mit dem folgenden empirischen Beispiel in Verbindung gebracht und aufeinander bezogen werden. Bei der Analyse wird insbesondere das Wechselverhältnis von Performanden und Betrachtenden in den Blick genommen, da dies für die Inszenierung – hier des Körpers im Videoclip – von zentraler Bedeutung ist.

Körperinszenierung am Beispiel von Madonna

Am Beispiel des Interviews mit Susa, 21 Jahre alt, wurde besonders deutlich, welche herausragende Bedeutung der Körper, die Bewegungen und Gesten

von Künstlerinnen und Künstlern in der medialen Präsentation innehaben. Deshalb werde ich mich bei den folgenden Ausführungen auf sie beziehen, wobei sich jedoch in beinahe allen Interviews zeigte, welche Relevanz das Zusammenspiel von auditiver und visueller Ebene in dieser Hinsicht hat.

Susa hob immer wieder die Präsenz der Künstlerinnen bzw. Künstler bei der Cliprezeption hervor, was sich für sie von der reinen Musik- und damit Tonrezeption unterschied. Sie sucht nach »speziellen Handlungen« in einer Musikvideopräsentation, die für sie sinnstiftend wirken, und will nicht ausschließlich aneinander gereichte Bilder vorgesetzt bekommen. Durch die Bilder bzw. visuelle Ebene kann die Musik im Clip eine Bedeutungsverschiebung erfahren oder zumindest das Erleben – der Musik, der Interpretin / des Interpreten – beeinflussen, wie sie folgend beschreibt:

»Ich hör' hauptsächlich die Musik, aber ich find das jetzt, das ist oft so, dass ich ähm ein Lied hör', was mir nicht gefällt, und wenn ich dann das Video dazu sehe, gefällt mir das plötzlich. [...] Zum Beispiel bei Madonna, das Neue jetzt American Life, da hab' ich das bloß immer, das kam in den News so'n bisschen, da hat man zwar Ausschnitte von dem Video gesehen, wo es nur noch das alte war, da hat man halt das Lied gehört im Hintergrund und da dachte ich mir, so toll ist das ja gar nicht. Und jetzt wo das Video direkt läuft und das Lied dazu, da gefällt mir das eigentlich (..) also ist manchmal seltsam.«

Abb. 1: Bildausschnitt aus dem Musikvideo zu American Life von Madonna



An Susas Aussage wird deutlich, dass bei ihrer Rezeption die Verstärkung der Musik durch die Bilder im Vordergrund steht. Die Bilder können ihr Musikerleben so weit beeinflussen, dass ein Lied, das sie rein musikalisch nicht besonders schätzt, durch das visuelle Erleben zu einem Titel avanciert, der ihr gefällt. Doch scheint sie keine richtige Erklärung für dieses Phänomen zu haben. Als ich sie jedoch fragte, woran das liegen könnte, versucht sie das an der Interpretin Madonna zu explizieren.

»Na bei ihr grade denke ich mal ist so (...) ihre äh Ausstrahlung oder so, kommt mir so, also ich find* die (...) also ich mein, das Video ist ja, ist ja total simpel gemacht, einfach die fahren im Hintergrund, die da durchlaufen. Die im Vordergrund, aber wie die Gesten von ihr, find* ich halt immer, weiß nicht (...) hat halt Ausstrahlung.«

Die Ausstrahlung der Künstlerin Madonna ist für Susa ausschlaggebend für die Intensivierung der Musik. Madonnas Bewegungen, ihre »Gesten« und ihr Gebaren scheinen auf Susa eine starke Anziehungskraft auszuüben. Wulf und Gebauer sprechen, wie ich bereits ausgeführt habe, von Gesten als Bewegungen des Körpers, die seine bedeutendsten Handlungs-, Darstellungs- und Ausdrucksformen sind, denn »sie beziehen sich mimetisch auf die Welt, auf Dinge und andere Menschen. [...] Mit Hilfe von Gesten werden Bewegungen, Räume sowie Körperpositionen gestaltet und Beziehungen zu anderen Personen inszeniert.« (Gebauer/Wulf 1998: 301)

Dieses inszenatorische Einsetzen des Körpers macht sich auch Madonna in ihren Auftritten zu Nutze. Für die Künstlerin ist das Musikvideo ein audiovisueller Artikulationsraum, über den sie ihre Rezipientenschaft in ihren Bann ziehen kann. Zudem lässt sich bei ihr ein Spiel mit Performanceelementen erkennen. Madonna zitiert in ihren Videoclips andere Stars und stellt Elemente ihrer Images in ihren eigenen Inszenierungskontext. Durch diese Art des Zitierens verbindet sie verschiedene Imageelemente, die unterschiedlichen Zusammenhängen entnommen sein können, und integriert diese in ihre Aufführung. Auf diese Weise finden Umdeutungen und Verschiebungen der Inszenierungselemente statt, die in einem neuen Kontext auch anders interpretiert werden können.

Michaela Krützen spricht hier von einer »De- und Rekontextualisierung« (Krützen 2002: 77)¹ disparater Stile und Bilder. Dies lässt zudem an iterative Rekontextualisierungen denken, von denen Butler spricht, wenn es um die Bedeutungsverschiebung durch Wiederholung und Neukontextualisierung geht. Außerdem scheint es Madonna zu gelingen, trotz dieses Spiels mit verschiedenen Images Kohärenz und damit Wiedererkennbarkeit herzustellen. Oder anders ausgedrückt: Ihr Spiel mit den Images ist das, was das Madonna-Image kohärent erscheinen lässt. Bedeutend ist jedoch in ihren Präsentationen das stete In-Szene-Setzen ihres Körpers. Die Möglichkeit der visuellen Inszenierung sieht auch Susa als das Moment an, was den Clip von der reinen Musikrezeption unterscheidet: »Das ist halt das das Visuelle, was man halt dazu noch mit sieht, das das macht schon was aus.«

Somit ist für Madonnas Inszenierung das Spiel mit verschiedenen Figuren bzw. Images charakteristisch. Durch die oben angesprochenen De- und Re-

1 Krützen zeichnet im genannten Artikel Madonnas inszenatorische Entwicklung und ihr Spiel mit ihrem Image in Videoclippräsentationen nach.

kontextualisierungen erzeugt Madonna stets neue Images. Dieses Spiel mit verschiedenen Imageelementen macht Madonnas »Gesamtimage« aus. Bei jeder neuen Platte, die Madonna veröffentlicht, wird in den Feuilletons sämtlicher Zeitungen nach ihrer aktuellen »Neuerfindung« gesucht.

Fazit

Für Susa – und nicht nur für sie – ist gerade Madonnas In-Szene-Setzen ihres Körpers von besonderer Relevanz. Susa expliziert am Beispiel von Madonna, dass die Bilder das Musikerleben beeinflussen und intensivieren können. Madonna gewinnt durch ihre Ausstrahlung und ihren körperlichen Auftritt in Videoclips an Intensität und Überzeugungskraft. Ihre Bewegungen und Gesten unterstreichen die musikalische Performance. Über ihren körperlichen Auftritt setzt sich die Künstlerin in Beziehung zu ihrem Publikum und schafft es auf diese Weise ihre Zuschauerinnen und Zuschauer wie Susa in ihren Bann zu ziehen. Der Künstlerin gelingt es, über die Visualität der Bilder die Musik in Szene zu setzen. Sie inszeniert mit bzw. durch ihren Körper ihre Musik und verstärkt dadurch das Musikerleben mittels der visuellen Ausdrucksform im Clip.

Dies verweist auf das Beziehungs-Verhältnis, das sowohl Wulf und Gebauer als auch Krämer in ihren Ausführungen zum Performativen beschreiben. Krämer spricht von einem Austauschverhältnis zwischen Ereignis und Wahrnehmung (Krämer 2004: 14) bzw. Akteurinnen/Akteuren und Betrachterinnen/Betrachtern, wobei dieses Wechselverhältnis ebenso von den Zuschauenden mitgetragen wird, indem sie sich auf die Performance der Performenden beziehen. Für Krämer ist dies die »Bipolarität des Wahrnehmens« und eine »Wechselbeziehung von Empfangen und Hervorbringen«, wobei die »Korporalität« in der performativen Aufführung (auf beiden Seiten) eine wichtige Rolle spielt. (Vgl. Krämer 2004: 21).

Die Korporalität bzw. Körperlichkeit sprechen – wie oben deutlich wird – auch Wulf und Gebauer in ihren Ausführungen immer wieder an. In ihrem Konzept der Mimesis beschreiben sie verschiedentlich, dass sich das Subjekt der Welt in mimetischen Handlungsvollzügen nähert. Körper und Gesten spielen dabei eine herausragende Rolle und dies lässt sich auf beiden Seiten erkennen: Künstlerinnen wie Madonna beziehen sich mittels Bewegungen und Gesten auf ihr Publikum und die Zuschauer und Zuschauerinnen nähern sich mittels körperlicher Bewegungen oder Mitsingens der Künstlerin an. Diese Bezugnahme auf Welt durch die Zuschauenden wird von Wulf und Gebauer auch als mimetischer »Anähnlichungsprozess« beschrieben, wobei die Zuschauenden in der Anähnlichung durch die Transformation der Gesten und Bewegungen jedoch ihre »eigene« Aufführung hervorbringen. Auf diese Weise ist dieser Prozess für die Autoren eine Erweiterung des Körpers und Mime-

sis »das Prinzip des praktischen Wissens der Handelnden«. (Wulf und Gebauer 1998: 61)

Mediale Inszenierungen bewegen sich darüber hinaus zwischen Spiel und Kohärenz. Zu einer glaubwürdigen Inszenierung gehören ebenso Brüche, dennoch müssen die Wiedererkennbarkeit und Bezugnahmen, welche Kohärenz erzeugen, gewährleistet sein. Brüche durch stetige Imagewechsel wie bei Madonna können die mediale Inszenierung von Künstlerinnen und Künstlern charakterisieren und durch die Beständigkeit in der Präsentation Kohärenz erzeugen. Das heißt paradoxerweise, dass durch die steten Brüche überhaupt erst Kohärenz hervorgebracht wird. Ist die Brüchigkeit jedoch nicht ein durchgängiges Phänomen, wird die Authentizität in Frage gestellt, die Figur scheint nicht mehr kohärent. Dieses ludische Spiel mit Inszenierungselementen ist an eine kohärente Darstellung gebunden, um anerkennungswürdige Authentizität zu evozieren. Und im Falle von Madonna wird deutlich, dass hierzu der Einsatz des Körpers eine herausragende Funktion einnimmt.²

Um hier noch einmal an Butler anzuschließen, lässt sich durch die Analyse von Madonnas Inszenierung(en) zeigen, dass sie – wie oben beschrieben – verschiedene Elemente aus anderen Kontexten herauslöst und diese in ihre Präsentation integriert. Durch diese Neukontextualisierung erfahren die verschiedenen Inszenierungselemente eine Transformation und damit eine Bedeutungsverschiebung. Gleichzeitig macht es jedoch die Frage nach Original und Kopie überflüssig, denn das was Madonna »kopiert, imitiert«, erhält durch dieses »Herauslösen und neu Einfügen« eine andere Zuschreibung und damit ist es ein Original. Somit kann durch diesen Prozess – wie es Butler anhand der Geschlechter-Parodie exemplifiziert – das vermeintliche Original überhaupt erst als solches erscheinen.

Darüber hinaus zeigt dieses inszenatorische Spiel Madonnas mittels des Einsatzes ihres Körpers, dass hier nicht ihr Inneres nach außen gelangt, mit anderen Worten: ihr innerer Kern zum Ausdruck kommt, sondern das, was sie in ihren Aufführungen darstellt, *ist* letztlich Madonna. Das, was äußerlich ist, wird zum Inneren des Körpers und das ist – um erneut mit Butler zu sprechen – der »Effekt einer leiblichen Bezeichnung«, welcher hier zum Ausdruck gelangt. Das heißt, Madonnas Darstellungen in Videoclips oder auch auf der Bühne machen Madonna zu dem, was sie (für eine Rezipientenschaft) ist. Und nur wenn die Inszenierung durch das Publikum Anerkennung erfährt, gilt sie als gelungen und damit die Künstlerin als glaubwürdig bzw. authentisch. Das bedeutet jedoch nicht – um es noch einmal zu betonen –, dass die Körperinszenierung dem »Naturell« oder »inneren Kern« der Künstlerin entspringt.

2 Zur Inszenierung von Authentizität siehe auch Schuegraf 2007.

Literatur

- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Engl. Originalausgabe: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York u.a. 1990.)
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Frz. Originalausgabe: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975.)
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Krämer, Sybille (1998): »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Thesen über Performativität als Medialität«. *Paragrana* 7 H. 1, S. 33-57.
- Krämer, Sybille (2004): »Was haben ›Performativität‹ und ›Medialität‹ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Asthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band«. In: Dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 13-32.
- Krützen, Michaela (2002): »Madonna ist Marilyn ist Marlene ist Evita ist Diana ist Mummy ist Cowgirl ist – Madonna«. In: Wolfgang Ullrich/Sabine Schirdewahn (Hg.), *Stars – Annäherungen an ein Phänomen.*, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 62-104.
- Schuegraf, Martina (2007): *Authentizität im S(ch)ein der Starwelt des Musikfernsehens am Beispiel von Fallrekonstruktionen*. In: Lothar Mikos/ Dagmar Hoffmann/Rainer Winter (Hg.), *Mediennutzung, Identität und Identifikation. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen*, Weinheim und München: Juventa, S. 119-133.
- Wulf, Christoph (2001): »Mimesis und Performatives Handeln. Gunter Gebauers und Christoph Wulfs Konzeption mimetischen Handelns in der sozialen Welt«. In: Ders./Michael Göhlich/Jörg Zirfas (Hg.), *Grundlagen des Performativen. Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim und München: Juventa., S. 253-272.
- Wulf, Christoph (2001a): »Rituelles Handeln als mimetisches Wissen«. In: Ders. u.a. (Hg.), *Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften*, Opladen: Leske und Budrich, S. 325-338.