

I. »Can you handle this?«:

Zwei Analysen

In diesem Kapitel sollen Analysen von zwei Videos vorgestellt werden, die stellvertretend einmal für narrativ angelegte Clips, ein anderes Mal für solche Titel stehen sollen, die eher als Performance und mithin wenig bzw. gar nicht erzählend konzipiert sind – wie dabei jedoch deutlich wird (und dies zu zeigen, ist eines der Ziele dieses Teils) muss ein primär un-narrativ daherkommendes Video dabei keineswegs auf eine implizit darin umgesetzte Handlung oder Aussage verzichten, während sich umgekehrt ein Video, das scheinbar eine Geschichte erzählt, tatsächlich als eine in sich kreisende Abfolge von Szenen erweisen kann, die durch ein Motiv zusammengehalten und scheinbar zu einem Handlungsstrang zusammengebunden werden.

I. DESTINY'S CHILD: »BOOTYLICIOUS« (MATTHEW ROLSTON/2001)

Der Kontext

Das Stück »Bootylicious« stammt von dem im Mai 2001 bei Columbia Records erschienenen Album »Survivor«, dessen Titelsong (nach dem bereits zuvor veröffentlichten »Independent Women Part I«, der Filmmusik zu »Charlie's Angels«) die zweite Singleauskopplung lieferte; Darren Grant führte bei dem im Februar 2001 hierfür gedrehten Video Regie, das – im Unterschied zu »Bootylicious« – eine Handlung zu erzählen scheint: Beyoncé Knowles, Kelly Rowland und Michelle Williams werden uns hier als die in bunten, attraktiv zerfetzten Kleidern an Land gespülten Überlebenden einer Katastrophe präsentiert, die man sich – aufgrund des in einigen Szenen zu sehenden Gummibootes – wohl als Schiffsuntergang oder Flugzeugabsturz vorstellen darf. Der Titel des Songs »Survivor« wird hier mithin direkt und in Anlehnung an typische, an das Überlebens-Thema geknüpfte Assoziationen illustriert: Die drei überlebenden Frauen (wie gleich zu sehen sein wird, ist dies auch in übertragenem Sinn zu verstehen) durchstreifen daraufhin die ihnen unbekannte Insel, be-

ginnen (dies legen die aus Naturmaterialien gefertigten neuen Kleider nahe), sich darauf einzurichten und gehen auf die Jagd, wobei sie (damit die erotische Spannung der Eröffnungsszenen mit den zeretzten Kleidern einem konkreten Thema zuführend) offenbar von einem unbekannten und anonym bleibenden Mann aus dem Hintergrund beobachtet werden.

In einem zweiten Teil des Videos wird sodann eine Szenenfolge eröffnet, in der die Ebene der reinen Narration verlassen wird, denn plötzlich und ohne weitere Erklärung befinden sich die Bandmitglieder von Destiny's Child in Gesellschaft mehrerer Männer, bei denen es sich – ihrem Look nach – um Piraten oder Guerillakrieger zu handeln scheint, die mit den drei Frauen zusammen eine Choreographie vor der Kulisse einer Dschungelruine vorführen. Dass es sich um eine andere Ebene der zuvor umrissenen Handlung handelt, wird schon daraus ersichtlich, dass Destiny's Child nun nicht mehr die zuvor improvisierte Naturbekleidung, sondern – in Übereinstimmung mit dem Outfit der Männer – plötzlich Military-Look tragen: Würde man dies an den Erwartungen messen, die man gegenüber einer streng logisch verlaufende Erzählfolge hegt, so müsste zwischen der Ankunft auf der Insel und diesem Moment mithin ein übersprungenes Handlungsmoment liegen, das erklären würde, um wen es sich bei den Männern handelt, und wie die drei Frauen an diese Bekleidung gelangt sind. Doch da es sich um eine Choreographie handelt, darf davon ausgegangen werden, dass hier lediglich eine weitere Assoziation des Themas »Überleben« umgesetzt wird – und zwar diejenige des Überlebenskampfes. Das Video interpretiert mithin das Thema des Überlebens in zweifacher Weise: Zum einen auf der Ebene der Bilder, die vom Überleben nach dem Unglück erzählen, zum anderen jedoch mittels der im Kampfdress vorgeführten und mit u.a. geballten Fäusten und Siegerposen Kampfbereitschaft, Kraft und Entschlossenheit signalisierenden Tanzgesten, die insofern zum gesungenen Text passen, als auch dort, und besonders im Refrain, Unbeugsamkeit und Stärke formuliert werden:

I'm a survivor (What?)
 I'm not gon' give up (What?)
 I'm not gon' stop (What?)
 I'm gon' work harder (What?)
 I'm a survivor (What?)
 I'm gonna make it (What?)
 I will survive (What?)
 Keep on survivin' (What?)

Interessanterweise ist das eigentliche Thema des Songs jedoch gar nicht der Überlebenskampf als Reaktion auf eine physische Katastrophe, wie sie im Video angedeutet wird, sondern vielmehr das Über-

leben der Gruppe Destiny's Child nach dem dramatischen Ausscheiden zweier früher Kolleginnen und Freundinnen, LeToya Luckett und LaTavia Roberson.² Ließen sich Textzeilen der ersten Strophe wie

Now that you're out of my life
 I'm so much better
 You thought that I'd be weak without you
 But I'm stronger
 You thought that I'd be broke without you
 But I'm richer
 You thought that I'd be sad without you
 I laugh harder
 You thought I wouldn't grow without you
 Now I'm wiser
 Thought that I'd be helpless without you
 But I'm smarter
 You thought that I'd be stressed without ya
 But I'm chillin'

sowie ähnlich klingende Formulierungen der zweiten Strophe noch auf die Situation eines eventuell von seinem Liebespartner oder Freund verlassenen Menschen beziehen, so machen die letzten Worte der ersten Strophe

You thought I wouldn't sell without ya
 Sold 9 million

endgültig deutlich, dass es tatsächlich um das triumphale Überleben der durch interne Streitigkeiten provozierten Zerrüttung und Beinahe-Auflösung der Formation Destiny's Child geht. In dem im zweiten Teil des Songs zwischen die Refrains geschalteten Einschub greift der Text sogar dezidiert Details der Kampagnen auf, die in Radio, Printmedien und Internet gegen die in der Band verbliebenen beiden Frauen (Kelly Rowland und insbesondere Beyoncé Knowles) und Knowles' Vater betrieben wurden:

I'm not gon' blast you on the radio
 (I'm better than that)
 I'm not gon' lie on you and your family (ohhh)
 (I'm better than that)
 I'm not gon' hate on you in the magazines
 (I'm better than that)
 I'm not gon' compromise my Christianity
 (I'm better than that)
 You know I'm not gon' diss you on the internet
 Cause my mama taught me better than that

wobei den Invektiven der (auch religiös motivierte) Moralkodex der eigenen Familie entgegengesetzt wird, die (in Gestalt des Vaters von Beyoncé, dem u.a. vorgeworfen worden war, als Manager die eigene Tochter bevorzugt zu haben) unter Beschuss geraten war.³

Von all dem deutet das Video jedoch nichts an (im Unterschied z.B. zu einem Video wie demjenigen zu Justin Timberlakes »Cry me a river« von Francis Lawrence aus dem Jahre 2003, wo die dort gezeigte Rache einer jungen Frau gilt, die große Ähnlichkeiten mit Britney Spears aufweist – ein deutlicher Verweis auf die Spannungen, die mit der Trennung des Popstar-Paars zwischen den beiden einsetzten)⁴: Es konzentriert sich ausschließlich auf das Motiv des Überlebens und interpretiert dieses zunächst einmal in Form von für eine solche Thematik typischen Bildern, ehe sodann eine Choreographie noch den kämpferischen Aspekt dieser Standhaftigkeit vor Augen stellt. Während der Text die allgemeine Erfahrung einer erlittenen, schweren, persönlichen Enttäuschung (aufgehoben in Formulierungen wie »After of all of the darkness and sadness/Soon comes happiness/If I surround my self with positive things/I'll gain prosperity«)⁵ immer wieder direkt an die jüngste Vergangenheit der Gruppe rückbindet, operiert das Video vollkommen unabhängig von einer solchen situativen Kontextualisierung und kleidet das Thema des Überlebens und Bestehens vielmehr in allgemeine, unmittelbar und ohne Vorwissen um die Hintergründe einsichtige Bilder.

Wie später nun zu sehen sein wird, funktioniert das von Matthew Rolston gedrehte Video zu »Bootylicious« in diesbezüglich geradezu entgegen gesetzter Weise.

Der Text

Kelly, can you handle this?
Michelle, can you handle this?
Beyoncé, can you handle this?
I don't think they can handle this!
Wooh!

Better move, we arrive
Lookin sexy, lookin fly
Baddest chick, chick inside
DJ, jam tonight
Spotted me a tender thang
There you are, come on baby
Don't you wanna dance with me
Can you handle, handle me

You gotta do much better if you gon' dance with me tonight
You gotta work your jelly if you gon' dance with me tonight

Read my lips carefully if you like what you see
Move, groove, prove you can hang with me
By the looks I got you shook up and scared of me
Hook up your seatbelt, it's time for takeoff

I don't think you ready for this jelly
I don't think you ready for this jelly
I don't think you ready for this
Cause my body too bootylicious for ya, babe

I don't think you ready for this jelly
I don't think you ready for this jelly
I don't think you ready for this
Cause my body too bootylicious for ya, babe

Baby, can you handle this?
Baby, can you handle this?
Baby, can you handle this?
I don't think you can handle this!
Wooh!

I'm about to break you off
Ladies' town goin' hard
Lead my hips, slap my thighs
Swing my hair, square my eyes
Lookin' hot, smellin' good
Groovin' like I'm from the hood
Look over my shoulder, I blow you a kiss
Can you handle, handle this

I don't think you ready for this jelly
I don't think you ready for this jelly
I don't think you ready for this
Cause my body too bootylicious for ya, babe

I don't think you ready for this jelly
I don't think you ready for this jelly
I don't think you ready for this
Cause my body too bootylicious for ya, babe

Move your body up and down (whooh!)
Make your booty touch the ground (whooh!)
I can't help but wonder why (whooh!)
Is my vibe too vibelacious for ya, babe

I shake my jelly at every chance
 When I whip with my hips you slip into a trance
 I'm hoping you can handle all this jelly that I have
 Now let's cut a rug while we scat some jazz

Bapa Dee dum ba de
 bapa dee dum ba de dum
 ba de dum
 ba de dum
 ba de
 pow, pow pow

I don't think you ready for this jelly
 I don't think you ready for this jelly
 I don't think you ready for this
 Cause my body too bootylicious for ya babe

Veranschaulicht man sich zunächst einmal die Umstände, die in diesem, Slangausdrücke (z.B. »bootylicious«, »chick«, »jelly«) mit eher altmodische Prägungen mischenden Text umrissen werden (»let's cut a rug« z.B. ist eine eher antiquierte Ausdrucksweise für »Lass uns tanzen«), so kommt man zu ungefähr dem folgenden Szenario: Eine Gruppe von Frauen (wohl die eingangs auch namentlich angerufenen Mitglieder von Destiny's Child) kommt in einer Diskothek an; sie sehen umwerfend sexy (eben: »bootylicious«)⁶ aus, suchen sich Männer aus und fordern auf, sich als ihnen sowohl körperlich als auch im Tanzgeschick ebenbürtig zu erweisen, formulieren jedoch immer wieder Zweifel daran: »Can you handle this? I don't think you can handle this!«. Um was es sich bei dieser zu bewältigenden Sache handelt, wird dann auch präzisiert – es ist der »jelly« der Frauen, ihre offenbar reichen, schwingenden Körperformen, denen sich die Männer als nicht gewachsen zeigen, so dass ihnen als Fazit das Urteil entgegengehalten wird: »my body too bootylicious for ya babe«. Dieses asymmetrische Verhältnis wird im Folgenden noch weiter ausgemalt, wenn die Frauen den Männern klare Verhaltensanweisungen geben:

Lead my hips, slap my thighs
 Swing my hair, square my eyes
 [...]
 Look over my shoulder, I blow you a kiss
 [...]
 Move your body up and down
 Make your booty touch the ground

Durchsetzt sind sie jedoch weiterhin von den Zweifeln an den offenbar unterlegenen Männern:

I can't help but wonder why
 Is my vibe too vibelicious for you, babe
 I shake my jelly at every chance
 When I whip with my hips you slip into a trance
 I'm hoping you can handle all this jelly that I have
 Now let's cut a rug while we scat some jazz

Das Video

Das relativ simple Szenario (eine Gruppe umwerfend sinnlicher Frauen fordert einen Mann heraus, sich ihr als ebenbürtig zu erweisen)⁷ sowie der Ort des Geschehens (eine Diskothek) legen nun eine Vielzahl von visuellen Assoziationen nahe, die das im Juni 2001 gedrehte Video jedoch tatsächlich ausschlägt; auf den ersten Blick scheint es sogar nicht einmal erzählerisch angelegt, sondern als reine Performance konzipiert zu sein, sieht man die drei Mitglieder von Destiny's Child hier doch meistens, wie sie zur Musik singen und tanzen. Lediglich einzelne Augenblicke dieser Darbietung lassen sich insofern als illustrativ bezeichnen, als bestimmte Momente des Textes vor allem pantomimisch umgesetzt werden:⁸ »Read my lips carefully if you like what you see«, singt Beyoncé und zeichnet sodann die Linie ihres Mundes mit dem Zeigefinger nach (Abb. 1); überhaupt werden die in den Worten des Songs angesprochenen Körperteile (und hierbei natürlich besonders der im Liedtitel mitgenannte »booty«, der Hintern, daneben jedoch auch Haare und Hüften) immer wieder insbesondere durch Schwingen, Schaukeln, Schwenken und Wiegen betont (Abb. 2/3).

Dies steht zum einen wieder in Korrespondenz zum Text, der eben von »whip«, »swing«, »shake«, »move, groove« spricht; zum anderen inszeniert es auch jenen besungenen »jelly«, mit dem die Frauen sich brüsten; schließlich fungieren die Bewegungen als choreographische Interpretation des dem Song zugrunde liegenden, fordernd und ostinat pochenden Rhythmus.

Es sind dabei jedoch nicht nur die drei Sängerinnen von Destiny's Child, die in der besprochenen Weise reagieren, denn im Verlauf des Videos begegnen wir immer wieder auch weiteren Personen; dazu passt, dass die gezeigten Szenen auch an verschiedenen, jedoch aufeinander bezogenen Orten spielen.

Vergegenwärtigt man sich nun die Architektur des von Matthew Rolston (Abb. 4) gedrehten Videos, so kommt man zu den folgenden Beobachtungen:

- Die rasch gegeneinander geschnittenen Zooms in an Umkleidekabinen erinnernde Räume setzen auf der Ebene der Filmmontage den von Anfang an zu hörenden, hartnäckigen



Abb. 1-3: Destiny's Child:
 »Bootylicious«, Stills



Abb. 2

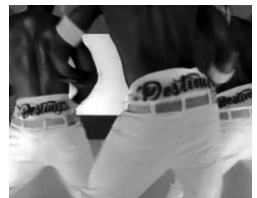


Abb. 3

Grundrhythmus um. Dies bestätigt sich, wenn der Beginn des Songs nach dem ersten Absingen des Refrains noch einmal erklingt und zu den viermal wiederholten Worten »Baby can you handle this?« eine ähnlich gestaltete Sequenz gezeigt wird, deren Szenen dieses Mal jedoch nicht in die kabinenartigen Räume und sein Personal hineinzoomen, sondern nun weitestgehend auf die drei Frauen von Destiny's Child beschränkt bleiben, die in den verschiedenen, zuvor etablierten Schauplätzen gezeigt werden.



Abb. 4: Matthew Rolston

- Diese unterschiedlichen Schauplätze werden je von einer bestimmten Farbe beherrscht: Sind die kabinenartigen Räume eher in einem warmen Gelb gehalten, so dominiert die danach zu sehenden Räume vor allem ein leuchtendes, sich zwischen Rot und Pink bewegendes Spektrum. Allerdings weisen einzelne Elemente in den Kabinen (im Hintergrund hängende oder von den sich darauf aufhaltenden Personen getragene Kleider) bereits auf diese Rot/Pink-Töne hin.
- Aufeinander bezogen werden diese unterschiedlichen Räume auch insofern, als sich Destiny's Child und das übrige Personal des Clips sich zunächst in den Kabinen, später dann in den farbenfrohen Schauplätzen aufhalten.



Abb. 5: Destiny's Child:
»Bootylicious«, Still

In den gelben Kabinen werden dabei offenbar Kleider anprobiert (wobei die Kamera als eine Art Spiegel fungiert – daher auch die auffällige Frontalität in der Darstellung der meisten Einstellungen), was das Ganze in das Ambiente eines Kaufhauses rückt. Tatsächlich hält eine Frau in einer späteren Tanzszenen (Abb. 5) dann auch eine Einkaufsstütze in der Hand.

- Bis auf eine Ausnahme (die keine Kleider anprobierende, sondern Gitarre spielende, blonde Frau: [Abb. 6]; sie ist – zusammen mit den Frauen von Destiny's Child – auch die einzige, die im Rahmen der instrumentalen Einleitung des Songs mehrmals zu sehen ist) scheinen die in den Kabinen auftretenden Personen oder »Käufer« zunächst einmal das Gegenteil von »bootylicious« zu verkörpern: Sie sind übergewichtig oder bemerkenswert hager, tragen auffällige Frisuren und übertrieben extravagante oder zu knappe Kleidung, sie grimassieren dabei, und wirken alles in allem eher komisch bzw. »camp«.
- Dieser Effekt greift auch auf die Sängerinnen von Destiny's Child über, die ebenfalls als »Nasty Girls« präsentiert werden (Abb. 7), wenn sie mit schrillen Hüten, affektiert geschnittenen Kleidern, albernen Sonnenbrillen, wilden Frisuren sowie (die typischen Insignien von Rappern parodierenden) Goldketten auftreten und zusätzlich auch noch durch breites Grinsen ihre Goldzähne vorführen. Wie einige der anderen Benutzer der Umkleidekabinen wirken sie leicht grotesk, tollpatschig und eitel, ziehen jedoch noch mehr Aufmerksamkeit durch ihr rüpelhaftes Benehmen auf sich, wenn sie einander gegenseitig aus dem Bild zu rempeln versuchen, wodurch sogar die Synchronizität zwischen Text und Bild aus den Fugen gerät: Wird »Kelly« angesprochen, so drängt sich Beyoncé nach vorne, erklingt der Name von »Michelle«, so wirft Kelly sich vor die Kamera, und wird schließlich »Beyoncé« genannt, so kickt Michelle ihre Kontrahentinnen behände aus der Szene.
- Dass es sich bei den eingangs gezeigten, gelben Kojen nun tatsächlich um Umkleidekabinen handelt, wird schließlich durch den Umstand bestätigt, dass in der zuletzt genannten Szene im Hintergrund rechts jene weiß gepunktete Hose liegt (Abb. 8), die Kelly später beim Tanzen tragen wird (Abb. 9).
- Mithin wird nahe gelegt, dass die Sängerinnen sich hier für ihre Tanzchoreographie umziehen – womit sie zugleich eine Metamorphose vollziehen, da sie im Kontext ihrer Tanzdarbietung dann durchaus nicht mehr grotesk und tollpatschig, sondern souverän und sexy wirken.
- In Übereinstimmung mit dem »Wooh!«-Jubelschrei in der Musik teilen sich sodann die Wände der Umkleidekabine und geben in fließendem Übergang den Blick auf einen in Pink, Blau, und Weiß gemusterten Saal frei, in dem die nun in einem blau-weißen Fransenkostüm erscheinende Kelly zusammen mit sechs ebenfalls in diesen Farben gekleideten Tänzern auftritt (Abb. 8).
- Damit ist der insgesamt zweite Raum von fünf, im Rahmen des Videos bespielten Schauplätzen eingeführt:



Abb. 6-9: Destiny's Child:
»Bootylicious«, Stills



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10-11: Destiny's Child:
»Bootylicious«, Stills



Abb. 11

1. Die Umkleidekabinen.
 2. Der Raum mit den Tänzern und Kelly Rowland in dem ihre schwingenden Bewegungen unterstreichenden Fransenkostüm (Abb. 10).
 3. Ein in mehreren Pink-Nuancen leuchtender Raum, in dem Beyoncé Knowles alleine tanzt (siehe Abb. 1).
 4. Ein in kühlem Blau neonartig erglimmender Raum, strukturiert durch rosafarbene Rahmen und einige Weiß-Akzente, in dem Michelle Williams alleine tanzt (Abb. 11).
 5. Ein in Weiß und Pink gehaltener Saal, ausgestattet mit einer Plattform sowie den typischen Licht-Effekten einer Diskokugel, in dem zunächst die »Käufer« tanzen (siehe Abb. 5), ehe sodann – allerdings separat von ihnen – auch Destiny's Child dort auftreten (siehe Abb. 9).
- Den drei Mitgliedern der Gruppe wird mithin jeweils ein Raum zugewiesen, in dem jede zunächst einmal unabhängig von ihren Gefährtinnen auftritt, ehe sie sich – an unterschiedlichen Stellen des Videos und dann jeweils in Anpassung an das Kostüm der jeweiligen »Erstbewohnerin« des Schauplatzes – dort alle einfinden, um zusammen zu tanzen (vgl. z.B. Beyoncé und Michelle, die ebenfalls Fransenkostüme tragen, wenn sie in dem Kelly zugewiesenen Raum zu sehen sind).
 - Allen Räumen ist der gleiche Farbklang (Pink, Blau, Weiß) sowie eine ähnliche, auf geometrische Formen rekurrierende Musterung eigen. Im Unterschied zu den Umkleidekabinen wirken diese Schauplätze sehr dekorativ und künstlich zugleich.
 - Der oben beobachtete Gegensatz zwischen dem grotesken Erscheinungsbild der drei Sängerinnen und den Umkleidekabinen ist auch an den »Käufern« zu beobachten, die in den Kabinen schräg und camp wirkten, im Ambiente des fünften Raumes jedoch nun auch souverän und ästhetisch überzeugend wirken – und dies sogar, obgleich sie die gleiche Kleidung wie in den Kabinen tragen (im Unterschied zu Destiny's Child, die sich für die Tanzperformance eigens ihrer bizarren Aufmachung entledigten).

Fasst man die hier zusammengetragenen Beobachtungen zu einer Interpretation zusammen, so scheinen die besprochenen Bilder – entgegen dem ersten Eindruck – doch eine Handlung nahe zu legen, bei der es primär um den Gegensatz zwischen einer Alltagsrealität (die Umkleidekabinen), in der Personen aufgrund ihres überzogenen Erscheinungsbild grotesk und tollpatschig wirken, und einer künstlichen Ebene (die Tanzräume) geht, in der eben diese Personen mit genau diesem Outfit schön, überzeugend und begehrenswert wirken.

Während dies sowohl für die Szenen, in denen Destiny's Child erscheinen, als auch für die Sequenzen mit den »Käufern« oder »Kunden« gilt, gestaltet sich das Verhältnis dieser beiden Akteurgruppen unterschiedlich: Erscheinen Männer und Frauen bei den »Kunden« als gleichgestellt, so lässt sich bei den Szenen mit Destiny's Child ein klares Gefälle zwischen den Geschlechtern beobachten: Im Einklang mit dem Songtext sind die Männer den drei Frauen dabei als eindeutig unterlegen charakterisiert – zwar weisen auch die männlichen Tänzer mit ihren prallen Brust- und Bauchmuskeln eben jenen »Jelly« auf, dessen sich die drei Sängerinnen rühmen, und den es zu bewältigen gilt, aber alles in allem bleiben die Männer doch bloß namenlose Statisten, deren Unterlegenheit an einer Stelle des Videos – wenn die Bandmitglieder auf jenem Podest in Raum 5 tanzen und ihnen die Tänzer zu Füßen liegen – auch choreographisch umgesetzt wird (siehe Abb. 9).

Doch die Frage stellt sich weiterhin, was Erscheinungsbild und Gestaltung des Videos angehen: Wieso dominiert sowohl in den Kleidern als auch in den gezeigten Räumen der Dreiklang der Farben Rosa, Blau und Weiß? Und warum – abgesehen einmal davon, dass deren Schwingung den im Text so betonten »Jelly« optisch umzusetzen vermag – tragen die Frauen immer wieder an Indianerornamente erinnernde Fransenbesätze? Und was sollen die sowohl von ihnen als auch den Tänzern getragenen Stirn- und Armschweißbänder?

Denn tatsächlich erinnern sowohl diese Farben als auch die Accessoires sehr an typische Modeelemente der 80er Jahre: Als Beispiel genannt sei hier z.B. nur das Erscheinungsbild, das Olivia Newton-John sich im Kontext ihres Hits »Physical« aus dem Jahre 1981 zulegte (Abb. 12), wo man einige der in dem »Bootylicious«-Video zu beobachtenden Gestaltungsmerkmale wieder findet.

Ist man jedoch erst einmal auf dieser Fährte, so vermag man, auf weitere, gleichfalls in das Jahr 1981 führende Verweise aufmerksam zu werden: Das Plattencover zu Stevie Nicks' Single »At the edge of seventeen« (erschieden gleichfalls im Jahre 1981) z.B. (Abb. 13) weist den Zusammenklang der Farben Rosa (hier fast ins Blaue hinüber spielend) und Weiß sowie an Indianerfransen erinnernde Ornamentapplikate auf – und dass es zwischen dem Destiny's Child-Video und Stevie Nicks eine Verbindung gibt, wird durch den Umstand belegt, dass es sich bei der eingangs beschriebenen, als einzige in der Eingangssequenz des Clips viermals gezeigten und zugleich durch das Gitarrenspiel hervorgehobenen Frau um niemand anderen als eben Stevie Nicks handelt. Motiviert wird dieser Gastauftritt durch die Tatsache, dass der »Bootylicious« zugrunde liegende, beharrlich pochende Riff auf eben jenes »At the edge of seventeen« zurückgeht, das Nicks 1981 einspielte⁹, einem Song, in dem es eigentlich um etwas ganz anderes geht als in dem Stück von Destiny's Child, kleidet



Abb. 12: Olivia Newton-John (1981)



Abb. 13: Stevie Nicks: »At the edge of seventeen«, Plattencover

der Text doch die Erfahrungen des Älterwerdens jenseits der 17 Jahre in melancholische, rätselhaft poetische Bilder.¹⁰

Eben dieses »Bootylicious« zugrunde liegende Sample ist es nun jedoch, das den Grund dafür liefert, dass in dem Video in Farben wie Modedetails immer wieder auf die frühen 80er Jahre verwiesen wird, ohne, dass diese jedoch authentisch rekonstruiert würden – im Gegenteil: Schon die Art und Weise, in der Stevie Nicks ausstaffiert wird (siehe Abb. 6, rosa Schlangenlederhosen, schwarzes Shirt mit rosa Boa sowie Plattform-Reeboks), zeigt, dass es den Machern des Videos nicht um eine getreue Nachgestaltung der 80er Jahre-Ästhetik ging (Stevie Nicks trat niemals in einem solchen Outfit auf), sondern eher um deren künstliche Evokation oder vielmehr sogar: Interpretation, entwickelt von einer um genau 20 Jahre zurückblickenden Warte aus. Diesbezüglich konnte Matthew Rolston hier bereits Erfahrungen für sein ein Jahr später, im Juni 2002, im Kontext des Films »Austin Powers: Goldmember« gedrehtes Video zu Beyoncé's Song »Work it out« sammeln, wobei er (passend zur Thematik des Films) Elemente versammelte, die dem Erscheinungsbild der 70er Jahre verpflichtet sind, ohne jedoch zwingend historisch getreu zu sein.

Eben dieses Verfahren passte nun aber auch zu einem Stück wie »Bootylicious«, wo zwar das Versatzstück eines 80er Jahre-Songs genutzt, dieses jedoch aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und in einen ganz anderen und neuen, zeitgenössischen Kontext gesetzt wird.

Zu Beginn war der Kontext von Song und Video – das Album »Survivor« – kurz umrissen worden; abschließend sollte nun nach dem Gehalt des Videos und seiner möglichen Funktion im Gefüge der Videos zu anderen Songs dieses Albums gefragt werden. Wie dargelegt, erzählt der Clip zum Titelsong von den auf einer Insel überlebenden Gestrandeten; mit »Bootylicious« nun wird ein ganz anderes Thema angeschlagen – und dann auch fortgeführt. Denn das zugehörige Video verweist zugleich auf den von Sanaa Hamri gedrehten Clip zu der sich daran anschließenden Singleauskopplung, »Nasty Girl«.

In dem Text des Songs geht es eigentlich um ein schlecht erzogenes, schlampiges Mädchen, das (halb)nackt aus dem Haus zu laufen droht, um sich Männern an den Hals zu werfen:¹¹ »You nasty girl, you nasty you trashy/You classless girl, you sleazy you freaky« fasst der Text an einer Stelle die Charakterisierungen zusammen. Doch in dem zugehörigen Video geht es um etwas anderes: Gezeigt werden hier (Abb. 14) bis zur Albernheit aufreizend gekleidete und agierende Frauen, die dementsprechend auch stets durch ihr tollpatschiges Benehmen auffallen, wenn sie etwa über ihre zu hohen, abbrechenden Absätze stolpern, sich selbst versehentlich Kaugummi ins Haar kleben oder ihre männlichen Tanzpartner ungeschickt zu Boden rammen. Diese, sich durch Outfit und Verhalten stets zum Gespött



Abb. 14: Destiny's Child:
»Nasty Girl«, Still

ihrer Umwelt machenden Gestalten erhalten nun die Möglichkeit, den »Nasty Zapper« (Abb. 15) zu besteigen, eine offenbar mit einer Wundertechnologie ausgestattete Kabine, in der sie sich in dezent gekleidete und elegant auftretende, attraktive Frauen verwandeln (Abb. 16).

Auch wenn in dem Clip »Nasty Girl« ein komödienhafter Ton angeschlagen wird, so handelt das Video doch von einer ähnlichen Problematik wie »Bootylicious«: Hier wie dort geht es um einen bestimmten Kleidungsstil, der in der Alltagsrealität grotesk und albern aussieht – und beide Videos arbeiten hier z.T. sogar mit den gleichen Farben (vgl. das Pink, welches nicht nur »Bootylicious«, sondern auch das Outfit des ersten »Nasty Girls« prägt), Ausstattungsgegenständen (vgl. die blaue Perücke, die in beiden Clips getragen wird) und Verhaltensverstößen (in beiden Fällen wird z.B. die Säuberung der Zähne durch die Finger als Ausweis schlampigen Verhaltens durchgeführt: siehe Abb. 7/17).

Nur die vorgeführten Lösungen fallen jeweils unterschiedlich aus:¹² Bleiben die Verkleidungen bei »Bootylicious« offenbar auf Umkleidekabinen und Tanzsaal beschränkt (wo die Outfits dann stimmig wirken – ein Kontrasteffekt, der im Fall der Sängerinnen von Destiny's Child sogar noch dadurch gesteigert wird, dass sie in den Kabinen, im Unterschied zu den anderen »Käufern«, in einem schrillen, gelben Outfit gezeigt werden, das sie dann jedoch für die Tanzsaal-Szenen ablegen, um dort wesentlich weniger groteske Kleider anzuziehen), so hilft im Falle der »Nasty Girls«, die in ihrer Aufmachung ja auch auf offener Straße umherlaufen, nur noch das ironische Zaubermittel des wunderbaren »Nasty Zappers«.

Damit vermittelt das Video jedoch (wohl ungewollt) zugleich ein ausgesprochen prekäres Signal. Denn bei »Bootylicious« präsentieren sich die drei Frauen von Destiny's Child zwar noch selbst z.T. als »Nasty Girls« (vgl. insbesondere die Eröffnungs- und Schluss-Sequenzen), während sie bei dem Video zu »Nasty Girls« offenbar selbst schon durch den »Nasty Zapper« gegangen sind und nun mit- hin die anderen Frauen von einer höheren Warte aus kritisch beurteilen können.¹³ Doch bei »Bootylicious« bleiben die drei Sängerinnen nichtsdestotrotz stets unter sich und werden nie zusammen mit den »Käufern« gezeigt; selbst wenn sie sich im Ambiente des gleichen Tanzsaales aufhalten, so scheint dies doch zu unterschiedlichen Momenten stattzufinden. Die Frauen jedoch, die im Nachfolgevideo durch den »Nasty Zapper« gegangen sind, werden am Ende des Clips von Destiny's Child aufgenommen und dürfen mit ihnen tanzen (Abb. 18): Deutlicher als mit diesem phantastischen (offenbar auch nur für Frauen notwendigen) Wunderapparat hätte man die Unerreichbarkeit der drei Sängerinnen für ihre Fans nicht demonstrieren können – denn wer findet schon seinen Weg in und durch einen »Nasty Zapper«?



Abb. 15: Destiny's Child:
»Nasty Girl«, Still



Abb. 16: Destiny's Child:
»Nasty Girl«, Still



Abb. 17: Destiny's Child:
»Bootylicious«, Still

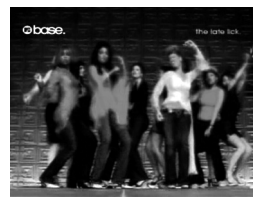


Abb. 18: Destiny's Child:
»Nasty Girl«, Still

2. Korn: »Freak on a Leash« (Jonathan Dayton, Valerie Faris, Todd McFarlane und Graham Morris/1999)

Der Kontext

Der Song »Freak on a Leash« wurde als zweite Single aus dem Mitte August 1998 vorgelegten Album »Follow the leader« ausgekoppelt;¹⁴ es handelte sich hierbei um das dritte Album der 1992 in Bakersfield (Kalifornien) gegründeten Formation, die mit ihrem schlicht »Korn« betitelten Debüt 1994 zugleich ihren Durchbruch feiern konnte. Die Dimensionen dieses Erfolges lassen sich daran ermessen, dass das Album zugleich als Geburtsstunde eines neuen Musik-Genres im Bereich der Rockmusik betrachtet wurde, das von der Musikindustrie auf den (Innovation wie Tradition nahe legenden) Namen »Nu Metal« getauft wurde. Versucht wurde so, eine eigenwillige musikalische Handschrift der Formation zu kennzeichnen, die klanglich wie technisch immer wieder auf ungewöhnliche Verfahren rekurriert: So stimmen die Gitarristen Brian »Head« Welch¹⁵ und James »Munky« Shaffer ihre siebensaitigen Instrumente tiefer als gewöhnlich und entlocken ihnen immer wieder eigentümliche trockene, bis hin zum reinen Geräusch verzerrte Klänge, die Drummer David Silveria und der seinen Bass mehr schlagende als zupfende Reginald »Fiedly« Arvizu mit einem dichten Geflecht vorantreibender Rhythmen zusätzlich dynamisieren. Ebenso ungewöhnlich ist der stimmliche Part, den Jonathan Davis dazu liefert, denn sein Beitrag reicht von expressivem Gesang über experimentelle Verfremdungen bis hin zu panischem Röcheln und Winseln bzw. zornigem Gebrüll, Gekrächze und Gekeife. Nicht minder eigenwillig mutet bei einer solchen Formation schließlich der Klang des Dudelsacks an, den er bei einigen Songs (z.B. dem monumentalen, über 15-minütigen Schlussstück von »Follow the leader«, »My gift to you«) beisteuert (dies, ebenso wie der Kilt, den er z.B. im Video zu »Freak on a Leash« trägt, ein Hinweis auf seine ursprünglich schottischen Vorfahren).

Doch auf auch inhaltlicher Ebene erweist Korn sich als eine ungewöhnliche Band, denn die Texte ihrer Songs kreisen um Versagensängste, familiäre Traumata, Tod und Trostlosigkeit sowie den verzweifelden Versuch, gegen die dahinter stehenden Ursachen (Familie, Gesellschaft, Beruf) zu revoltieren. Es ist häufig darauf hingewiesen worden, dass dies der Grund dafür ist, dass sich Jugendliche (insbesondere des Mittelstandes) von den Text und Musik ineinander schmiedenden Songs angezogen fühlen und sich in ihnen wieder erkennen können. Dies umso mehr, als der aggressive Sound und die häufig Fluchworte verwendenden Lyrics dazu angetan sind, als Protestgeste gegen die Eltern zu fungieren, welche die Musik von Korn nicht verstehen und daher ablehnen (in dem Song »Children of the Korn« von dem Album »Follow the leader« setzt sich die Band mit

eben diesem – in ihren Augen – Missverständnis auseinander und weist auf die therapeutische Funktion hin, die ihre Texte eigentlich für die Jugendlichen haben können).¹⁶

Schon die eigentliche Graphie des Bandnamens »KoRn« mit dem fälschlicherweise groß und zudem umgekehrt geschriebenen »R« verweist zum einen mit seiner Widerständigkeit gegen die Regeln auf Revolte, zum anderen jedoch mit seinem Ungeschick auch auf die häufigen Protagonisten der Songs hin: Kinder.

Denn motiviert durch seine eigene Kindheit, in der er von einem Nachbarn missbraucht und von den seinen Erzählungen keinen Glauben schenkenden Eltern alleine gelassen wurde, kreisen die Lyrics von Jonathan Davis immer wieder um Kindesmissbrauch und Tod: Der Song »Daddy« vom Debütalbum der Band schildert die eigene Vergewaltigung und Verzweiflung angesichts der erlebten Hilflosigkeit;¹⁷ »Pretty« (von dem Album »Follow the leader«) erzählt von Davis' früheren beruflichen Erfahrungen in einem Leichenschauhaus, wo er u.a. den Körper eines 11-monatigen Mädchens zu begutachten hatte, das von dessen Vater vergewaltigt worden war;¹⁸ in »Justin« (von dem Album »Follow the leader«) hingegen geht es um die Begegnung mit einem krebskranken Jungen, der vor seinem Tod noch einmal die von ihm verehrte Band treffen möchte.¹⁹

Positiv erscheinen die Eltern nur, wo sie vor möglichen Gefahren des Lebens warnen: In dem Song »Dead bodies everywhere« (auf »Follow the leader«) setzt Davis sich z.B. mit dem Versuch seiner Eltern auseinander, ihn vom Musikbusiness fern zu halten; zu dem (mit einem Motiv nach Art einer Kinderspieluhr eröffnenden) Stück erklärt Davis selbst:

»That was the song about my parents trying to keep me out of the music business. My father was in it and he knew how it was and I totally understand now that I have a son. I want Nathan²⁰ to be a musician but I don't want him to go through the hell I went through. That's the same thing my Dad was doing. A lot of people can relate to it, because it's like the Dad's wanting their sons to be football players and their sons want to be doctors or something. That peer pressure its like trying to make them something they're really not. And the Dead Bodies thing is like so I did it and all I got out of it was dead bodies everywhere and got all traumatized. Thanks a lot Dad, Mom.«²¹

Damit sind die wesentlichen Reizthemen gefallen, um welche die Texte auf »Follow the leader« immer wieder kreisen: Die traumatischen Folgen der Kindheitserlebnisse, die es u.a. nach sich ziehen, dass Davis als Jugendlicher beständig von seiner Umwelt (inklusive seinen Bandkollegen) für homosexuell gehalten wird (Song »Reclaim my place«),²² chronische Unzufriedenheit und Frustration (Song »Got the life«), (Lust)Mord (Song »My gift to you«) sowie insbesondere der Druck, der von der Musikindustrie ausgeht und Gedanken von Aufbegehren und Selbstmord provoziert (Songs »It's

on«, »B.B.K.«, »Seed«). Zu letzterem Kontext zählt nun auch der Song »Freak on a leash«, der freilich (neben dem Gefühl der Verbitterung: »Life's gotta always be messing with me«) ein weiteres Themenfeld des Albums verwendet, um das Gefühl der Ausbeutung und Vereinnahmung zu artikulieren: »You and I were meant to be/A cheap fuck for me to lay/Something takes a part of me« singt Davis in »Freak on a leash« und verweist damit indirekt auf den Song »Cameltosis«, in dem es um die Verletzungen und Enttäuschungen geht, die aus einer Liebesbeziehung resultieren können: »It's about women in general, women who hurt me. [...] I'm so scared to love anyone and really let them in after I got hurt really really bad by a girl. [...] That's what I'm saying, if you've loved twice, you're gonna get fucked, 'cause you usually do.«²³

Der Text

Something takes a part of me
 Something lost and never seen
 Everytime I start to believe
 Something's raped and taken from me...from me
 Life's gotta always be messing with me (You wanna see the light)
 Can't they chill and let me be free (So do I)
 Can't I take away all this pain (You wanna see the light)
 I try to every night, all in vain...in vain

Sometimes I cannot take this place
 Sometimes it's my life I can't taste
 Sometimes I cannot feel my face
 You'll never see me fall from grace

Something takes a part of me
 You and I were meant to be
 A cheap fuck for me to lay
 Something takes a part of me

Feeling like a freak on a leash (You wanna see the light)
 Feeling like I have no release (So do I)
 How many times have I felt diseased (You wanna see the light)
 Nothing in my life is free...is free

Sometimes I cannot take this place
 Sometimes it's my life I can't taste
 Sometimes I cannot feel my face
 You'll never see me fall from grace

Something takes a part of me
 You and I were meant to be
 A cheap fuck for me to lay
 Something takes a part of me

Boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Da boom na da mmm dum na ema
 Go!

So...fight! something on the...
 Fight...somethings they fight
 So! something on the...
 Fight...somethings they fight
 Fight! something on the...
 No...somethings they fight
 Fight! something on the...
 Fight...somethings they fight

Something takes a part of me
 You and I were meant to be
 A cheap fuck for me to lay
 Something takes a part of me
 Part of me
 Part of me
 Part of me

Der Songtext liefert mithin eher eine emotionale Momentaufnahme und Zustandsbeschreibung, schildert jedoch keine Handlung. Davis selbst hat den Inhalt der von häufigen Wiederholungen lebenden Lyrics wie folgt erklärt:

»[...] That's my song against the music industry. Like me feeling like I'm fuckin' a pimp, a prostitute. Like I'm paraded around. I'm this freak paraded around but I got corporate America fuckin' making all the money while it's taking a part of me. It's like they stole something from me, they stole my innocence and I'm not calm anymore. I worry constantly.«²⁴

Vorgeführt wird ein solcher »freak on a leash« tatsächlich in dem das Album begleitenden Booklet, wo eine Aufnahme des Musik-Fotografen Joseph Cultice²⁵ (Abb. 19) den Sänger Jonathan Davis, wie eine Marionette schlaff in einem Gewirr von Führungsdrähten hängend, zusammen mit seinen Bandkollegen zeigt. Das Video indes geht in eine ganz andere Richtung.



Abb. 19: Joseph Cultice: Korn

Das Video

Korn wurde und wird immer wieder ein Hang zum Satanismus nachgesagt – ein Image das von der Band indirekt auch immer wieder am Leben gehalten wird: So steuerte die Band nicht nur regelmäßig Songs zum Soundtrack von Horrorfilmen bei (s.u.), sondern Davis sammelt zudem Memorabilia von Massenmördern, mit denen er irgendwann einmal ein eigens hierfür gegründetes Museum zu bestücken plant; die ersten 12 Titel des Albums »Follow the leader« schließlich sind leer und dauern jeweils nur ca. 4 Sekunden – erst nach einer Minute gelangt man zum Eröffnungstrack »It's on!«, der somit die Unglückszahl 13 zelebriert.



Abb. 20: Valerie Faris, Jonathan Dayton

In dem von Jonathan Dayton, Valerie Faris²⁶ (Abb. 20), Todd McFarlane und Graham Morris gedrehten Video ist von solchen direkten Verweisen hingegen nichts zu entdecken. Auch der von Regisseur McG (Joseph McGinty Nichol) gedrehte und im August 1998 veröffentlichte Clip zur vorangegangenen Single »Got the life«²⁷ (beide Videos liefen in den Musiksendern auf Heavy Rotation) kommt ohne derartige Andeutungen aus; er illustriert die im Songtext formulierte Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben vielmehr anhand einer Handlung, in der die Bandmitglieder zunächst in teuren Autos zu

einem Fernsehauftritt fahren, mitten in ihrer Darbietung jedoch plötzlich von dem sie umgebenden Kommerz abgestoßen werden, ihre Performance unterbrechen und daraufhin schlagkräftig gegen die Presse vorgehen bzw. sich ihrer teuren Autos entledigen, indem sie sie verschenken oder zerstören.

Das Video zu »Freak on a leash« scheint zunächst ebenfalls eine Geschichte zu erzählen: Eine Gruppe Kinder schleicht sich nachts aus den Häusern und trifft sich auf ihrem Zug zu einem bewachten Sperrbezirk, dessen Absperungen sie überwinden, um einem Mädchen in einem roten Kleid zuzusehen, das auf einer gefährlich über einen Abgrund ragenden Felsklippe ein »Himmel und Hölle«- bzw. Hopscotch-Hüpfspiel absolviert. Als sie von einem bewaffneten Wachmann überrascht werden, kommt es scheinbar zur Katastrophe, denn eines der Kinder bringt ihn zu Fall, wodurch sich ein Schuss aus seiner Pistole löst, der das rot gekleidete Mädchen zu treffen droht.

Im Unterschied zu dem Clip McGs werden die Elemente der so eröffneten Handlung allerdings auf drei unterschiedliche Welten oder Dimensionen verteilt, die z.T. sogar in unterschiedlichen Medien dargeboten werden. Denn während die das Video eröffnenden und beschließenden Szenen als Cartoon gehalten sind, kommen die dazwischen gezeigten Sequenzen als Realfilm daher; sie führen dem Zuschauer zum einen eine ganze Abfolge von verschiedenen, aus der Alltagswelt bekannten Orten (Tankstelle, Küche, Büro, Spielplatz etc.) vor, verfolgen zum anderen aber auch einen Auftritt der Band. Diese unterschiedlichen Schauplätze werden durch die versehentlich abgefeuerte Pistolenkugel miteinander verbunden, die nun durch alle drei Welten hindurch schießt. Zwischen den drei Dimensionen werden jedoch noch weitere, Parallelen wie Gegensätze umfassen- de Bezüge, gestiftet. Parallelität wird z.B. dadurch erreicht, dass in der eröffnenden Cartoonsequenz Gegenstände gezeigt werden, die sodann auch in der »realen« Welt zu sehen sind (z.B. die Kaffeekan- ne: Abb. 21/22).

Gegensätze werden alleine schon durch die unterschiedlichen Erscheinungsweisen der in den verschiedenen Welten gezeigten und diese charakterisierenden Räume gebildet: Sind diese in der Alltags- welt hell und weit (Abb. 23), so ist der Auftrittsort der Gruppe dunkel und beengt (Abb. 24). Die Cartoonszenen nehmen demgegenüber eine Mittelposition ein: Sie spielen zwar nachts bzw. bei Sonnenauf- gang, weisen jedoch klar umrissene Räume auf, denen freilich keine allzu große Bildtiefe eigen ist (Abb. 25).

Zusätzlich aber werden die für die unterschiedlichen Welten üb- lichen Darstellungskonventionen konterkariert, indem formale Ge- staltungsmittel einer Welt auf die andere und umgekehrt übertragen werden. So zeigt die Cartoon-Sequenz z.B. einige Male ein aufblit- zendes, grelles Licht, das die Gesichter der dort gezeigten Kinder für



Abb. 21-25: Korn: »Freak on a leash«, Stills



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25

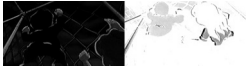


Abb. 26-29: Korn: »Freak on a leash«, Stills

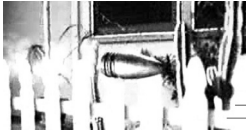


Abb. 27



Abb. 28

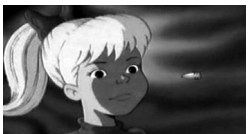


Abb. 29

einen kurzen Moment in der Art eines filmischen Negativs erscheinen lässt (Abb. 26) – ein Verfahren, wie man es üblicherweise eher aus dem Realfilm kennt.

Umgekehrt ist die Art und Weise, in der die Kamera dem Flug der Pistolenkugel durch die Räume der »realen« Welt auf den Fersen bleibt und diese zuweilen sogar überrundet (Abb. 27), eher eine für den Cartoon typische Darstellungsweise.

Mit den gewohnten Bedingungen bricht das Video schließlich auch, wenn es deutlich macht, dass es sich bei dem die Realwelt durchschießenden Projektil um jenes Geschoss handelt, das der Cartoon-Wachmann zu Beginn des Clips angefeuert hat: Es verlässt folglich die Ebene des Cartoons und verwandelt sich dabei selbst auch in ein reales Geschoss, das somit eine Bedrohung darstellt. Als Übergang fungiert dabei ein an der Wand hängendes Poster, das den letzten Moment der Cartoonhandlung still stellt und den dort gezeigten Raum zu einer planen Fläche macht, aus der die Kugel austritt. Gleiches passiert umgekehrt, wenn die Kugel in den Performance-Raum der Band eintritt. Auch hier fungiert wieder ein Bild – ein die Band zeigendes Poster – als Übergangsfläche, und in dem Moment, in dem die Kugel dort auftrifft, durchschlägt sie die Bildebene nicht, sondern diese öffnet sich zu einem Raum, den das Geschoss durchfliegt. Der Umstand, dass der Raum durch viele kleine Löcher von außen erhellt wird, deutet an, dass es sich um Einschusslöcher handelt, und dass dies nicht die erste Kugel ist, die hier auftrifft. Allerdings verwandelt sich die Bewegung der Kugel nun: Anstatt, wie bisher, mit hoher Geschwindigkeit geradeaus zu fliegen, scheint sie sich nun von den Bandmitgliedern kontrollieren und lenken zu lassen (Abb. 28).

Dass dem so ist, findet seine Bestätigung in dem Moment, in dem der Sänger sie mit dem Ausruf »Go!« wieder auf den Weg schickt. Sie durchbricht die Wand, der Raum hinter ihr wird wieder zur planen Fläche des Bildes und die Kugel tritt nun ihren Rückweg an,²⁸ um am Ende wieder in die bildliche Darstellung – und damit dann im nächsten Augenblick wieder in den Raum der Cartoonwelt – einzuschlagen und das Mädchen erneut zu bedrohen. Das zerstörerische Potential des Geschosses wurde zuvor auf seinem Weg durch die Alltagswelt ausgiebig dokumentiert, wo es Wasserspender, Kaffeekannen, Sprühdosen, Handys und Ballons zum Bersten brachte und – insbesondere auf dem Rückflug – immer wieder Menschen nur knapp verfehlte.²⁹ Doch das Mädchen vermag das Projektil in der gleichen Weise wie die Band zu kontrollieren und somit unschädlich zu machen (Abb. 29).

Mit strengem Blick legt es dem entgeisterten Wachmann die nun zur Ruhe gebrachte Kugel in die geöffnete Hand (vgl. Cover-Illustration Mitte links) und lächelt – dann verschwindet die ganze Kinderschar wie ein johlender Spuk: Lediglich ein nun aus seiner Haltung halb

gelöstes Warnschild deutet an, dass das Ganze tatsächlich passiert zu sein scheint und keine Fantasie des Wächters ist.

Dieser gewählte Handlungsrahmen sowie die Struktur von dessen Gestaltung liefern zugleich die idealen Voraussetzungen zur Schaffung eines visuellen Pendants zur Musik; denn auch die Musik erweist sich als Abfolge unterschiedlicher Stationen: Auf die springenden und hüpfenden Gitarrenklänge des Auftakts, der im Clip den Aufbruch der Kinder begleitet, folgt sodann eine von immer wieder von brachialen Akkorden akzentuierte, opake und durch treibende Rhythmen dynamisierte Passage, der visuell der Abschuss der Kugel und deren zerstörerische Reise korrespondiert. Erreicht sie den Performanceraum der Band und umschwebt sie dort wie suchend und lauernd deren Mitglieder, wechselt die Musik zu einem akustisch transparenteren, doch harmonisch instabilen, von stimmlichen und instrumentalen Geräuschen geprägten Abschnitt, der mit dem gebrüllten Befehl »Go!« wieder zu der vorangegangenen Sequenz zurückweist. Optisch entspricht ihr konsequent wieder der Flug der Kugel, die nun zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt.

Der nun gezeigte Umstand, dass das Mädchen das Geschoss ebenfalls zu kontrollieren und schließlich zu stoppen vermag, rückt es in die Nähe der Band, die ja Ähnliches vermochte: Die beiden Szenen aus der die Alltagswelt flankierenden Pole (Cartoonbild/-welt hier, Band-Poster/-welt dort) weisen folglich parallele Möglichkeiten auf. Und dass sie tatsächlich eng aufeinander bezogen sind, wird zudem dadurch bestätigt und betont, dass es sich bei der Cartoonsequenz zu Beginn des Clips um nichts anderes eine Dramatisierung des Covers handelt, welches das Album schmückt, von dem der Song »Freak on a leash« stammt. Dort scheint die zeichnerische Darstellung des den Felsvorsprung hinauflaufenden Mädchens als Illustration des Albumtitels »Follow the leader« zu fungieren (Abb. 30), denn die übrigen Kinder betrachten das Mädchen offensichtlich als ihre Anführerin.



Abb. 30: Korn: »Follow the leader«, Albumcover

Zudem blitzt vor dem geistigen Auge des Wachmanns genau die Coverdarstellung auf, wenn er das Mädchen bei seinem Lauf auf die Felsklippe zu beobachtet (Abb. 31), und sein Versuch, es zurückzu-



Abb. 31: Korn: »Freak on a leash«, Still



Abb. 32: Korn: »Freak on a leash«, Still

halten, ist offensichtlich dadurch motiviert, dass er dank der Coverillustration vor Augen hat, was im nächsten Moment passieren wird, wenn er nicht eingreift. Das Album mit seinem Cover ist jedoch auch kurz zuvor schon einmal in der Cartoonsequenz zu sehen gewesen, wenn die Kinder zu ihrem nächtlichen Spiel aufbrechen und einer von ihnen die CD auf dem Tisch liegen hat (Abb. 32).

Die Mitglieder der Band selbst erscheinen auf der visuellen Ebene des Clips zwar relativ spät (etwas über eine Minute vergeht, bis ihr Performance-Raum erstmals gezeigt wird), doch durch ihre Musik und das Albumcover sind sie von Anfang an präsent. Abgesehen von der so erreichten Thematisierung ihres Songs und dessen Kontext wird so auf der Ebene der Bilder deutlich gemacht, dass es sich bei den beiden, die Alltagswelt einfassenden Polen um miteinander verbundene Darstellungen geht, die sich einmal (Cartoon) auf das Album, ein anderes Mal (Performance) auf dessen Urheber, die Musiker, selbst beziehen. Das Geschoss verlässt folglich den mit der Band Korn assoziierten Bereich nur, um nach seiner Reise durch die verschiedenen Orte der Alltagsrealität wieder dorthin zurückzukehren (erst in den Performanceraum, dann in die durch das Cover vorgegebene Cartoonwelt)³⁰ – es wird folglich zwischen den beiden Formen hin- und hergeschickt, mit denen eine Band sich ihrem Publikum präsentieren kann: Album und Auftritt.³¹

Darüber hinaus scheint diese Album-Rückbindung des Songs »Freak on a leash« den Clip-Produzenten jedoch auch deshalb so wichtig zu sein, weil das Video streng genommen von seiner Thematik her eigentlich besser zu dem Lied »Children of the Korn« passt. Dies nicht nur, weil die Protagonisten in beiden Fällen Kinder sind oder der Co-Interpret des Songs, Rapper Ice Cube, in der Mitte des Songs ebenfalls jenes »Go!« ausruft, mit dem Davis im Clip die Kugel in die Cartoon-Welt zurückschickt;³² darüber hinaus können viele Elemente der im Video zu »Freak on a leash« gezeigten Handlung als Umsetzungen einiger der von Ice Cube interpretierten Lyrics von »Children of the Korn« betrachtet werden: »Attention all parents! [...] Report to your local police department! [...] Fuck authority! [...] How you gonna tell me where to skate [...] / How to live« scheint hinter als Motiv hinter den in den Cartoon-Partien geschilderten Ereignissen zu stehen, wo die Kinder sich ja eben dem Zugriff ihrer Eltern entziehen, wenn sie sich nachts heimlich aus dem Haus schleichen, Verbote missachten und sich von dem Wachmann eben nicht vorschreiben lassen, wann und wo sie spielen.

Doch die Bezüge reichen noch weiter, denn hinter dem Titel von »Children of the Korn« steht als Vorbild die von Stephen King verfasste und 1984 von Fritz Kiersch verfilmte Kurzgeschichte »Children of the Corn« (Abb. 33).³³

In ihr wird von den unheimlichen Vorgängen erzählt, die sich in einer amerikanischen Kleinstadt zutragen, wo die Kinder – angesta-

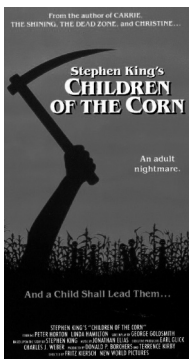


Abb. 33: »Children of the Corn«, Filmplakat

chelt durch einen predigenden Jungen – eine böartige Macht anbieten, die sich in einem Kornfeld manifestiert, und auf deren Geheiß alle Erwachsenen ermorden. Als ein junges Paar in den Ort kommt, um dort Hilfe in einem Mordfall zu suchen, finden sie sich schon bald in einer von den Kindern gestellten, tödlichen Falle.

Die Kinder im Clip zu »Freak on a leash« beten zwar kein unheilvolles Wesen in einem Kornfeld an (es wird in gewisser Weise durch die Musik der Gruppe Korn ersetzt, die sie offenbar hören), doch wenn sie zu ihrem Zug hin zu der Verbotszone aufbrechen, blitzen – einem okkulten Symbol gleich – immer wieder Darstellungen des »Himmel und Hölle«-Feldes auf, das das rotgekleidete Mädchen sodann auf den Felsvorsprung zeichnet und als Spielfläche nutzt. Auch die Gegnerschaft zwischen dem erwachsenen Wachmann und der Schar der sich gegen ihn stellenden Kinder erinnert an den Plot der Geschichte Stephen Kings.³⁴

Wie bewuszt Korn den somit eröffneten Horrorkontext von »Children of the Korn« weiter ausgestaltet wissen wollten, erhellt nun aus dem Umstand, dass sie sich für die Ausführung des Covers mit Todd McFarlane und Greg Capullo zwei Comiczeichner holten, die für die von McFarlane kreierte Horrorserie »Spawn« berühmt wurden³⁵ (zu der Verfilmung von Spawn hatte Korn 1997 – zusammen mit den Dust Bros. – den Song »Kick the P.A.« eingespielt, und auch in der Folge sollten sie immer wieder Musik zu Horrorfilmen beisteuern³⁶).

Indem das Regisseursteam Jonathan Dayton und Valerie Faris eben dieses Cover nun zur Grundlage einer von den beiden Zeichnern gestalteten und von Graham Morris³⁷ animierten Handlung machten, legten sie ihrem Clip zu »Freak on a leash« mithin eine Darstellung zugrunde, die sich eher auf den Song »Children of the Korn« bezieht, durch den Albumtitel »Follow the leader« jedoch eine Brechung ins Ambivalente erfährt. Denn die »Children of the Korn/Korn« werden hier auf dem Titelbild gezeigt, wie sie in einem unendlich langen Zug dem rot gekleideten Mädchen, darin scheinbar den Opfern des Rattenfänger von Hameln gleich, folgen. Ihr »leader«³⁸ ist jedoch gerade dabei, sich im Vollzug seines »Himmel und Hölle«-Spiels über den Grat der Felsnase hinweg in die Tiefe zu stürzen – »Attention all parents! [...] Report to your local police department! It's goin' down!«, ruft Ice Cube auf »Children of the Korn« daher auch. Doch zugleich begehrt der Song ja dagegen auf, den Kindern alles vorzuschreiben und sie nicht ihr eigenes Leben führen zu lassen. Zudem formuliert er den Protest der Band gegen eine vorschnelle Ablehnung ihrer Musik durch die Eltern: »Look and see, I feel the parents hating me. [...] Why don't you step outside and feel me?«, intoniert Sänger Davis provokant.

Doch erst das Video zu »Freak on a leash« liefert die Auflösung der Spannung, die durch die Kombination von Albumtitel (»Follow

the leader«), Illustration (die anscheinend wie Lemminge ihrem Anführer hinterher springenden Kinder) und Song (»Children of the Korn«) entsteht,³⁹ denn es zeigt, dass jede Angst um die Kinder unbegründet ist: Sie bringen sich nicht selbst in Gefahr, sondern es ist vielmehr die übertriebene Sorge der Erwachsenen, die sie mit ihrer latenten bzw. dann auch physisch werdenden Gewalt bedroht. Denn erst als der Wachmann versucht, das Mädchen aufzuhalten, gerät die Situation für einen Moment außer Kontrolle und ein Unglück bahnt sich an. Doch die von den Erwachsenen ausgehende Gewalt wendet sich auch gegen sie selbst und bringt sie selbst in Gefahr, wie die Realfilm-Sequenzen zeigen, wo das Projektil vor allem von Erwachsenen frequentierte Orte durchquert und beschädigt. Zuletzt sind es jedoch nicht sie, sondern die Kinder, welche die Bedrohung unschädlich machen können, und es sind die dabei aufgewiesenen übersinnlichen Kräfte des Mädchens, die nahe legen, dass auch sein Spiel am Rande des Abgrunds keine wirkliche Gefahr darstellte.



Abb. 34: Korn: »Freak on a leash«, Still

Die Band identifiziert sich nun nicht nur mit den »Children of the Korn« (in einer Einstellung zu Beginn des Clips – siehe Abb. 20/34 – sieht man seine Mitglieder sogar eigens in Gestalt von Kindern, wie sie mit trotzigen Gesichtern auf die Aktivitäten des Wachmanns zu reagieren scheinen),⁴⁰ sondern zugleich auch mit dem rot gekleideten Mädchen. Dieses stellt den »leader« der »Children of the Korn« dar und ist auf dem Albumcover farblich direkt zur Musik der Band in Beziehung gesetzt: Der Junge links hält jenen roten CD-Player in der Hand, der im Clip von einem Kind ergriffen und mitgenommen wird, wobei die zurückbleibende Hülle des Albums »Follow the leader« andeutet, dass eben diese CD eingelegt ist (siehe Abb. 32).⁴¹

Schon die selbstreferentielle Struktur des Clips mit seiner zwischen den beiden Ausprägungen der Band Korn hin- und hergeschickten Kugel und dem beständigen Verweis auf das Album mit der tatsächlichen fotografischen Interpretation des »Freak on a leash« deutet an, dass es dem Video weniger um die Erzählung einer Geschichte um deren selbst willen geht – die gezeigten Ereignisse erweisen sich zuletzt vielmehr als die Elemente einer Metapher, mit denen die Themen des Albums in konzentrierter Form visualisiert und dadurch auf »Follow the leader« rückverwiesen wird. Anders als sonstige auf die Kombination von Realfilm und Cartoons rekurrende Videos (vgl. z.B. diejenigen zu »Raspberry beret« von Prince & The Revolution⁴² oder zu »Take on me« von A-ha⁴³), wo zwischen den beiden Ebenen keinerlei tiefere Beziehung besteht und sie im besten Fall parallel laufen,⁴⁴ versteht der Clip zu »Freak on a leash« es, sogar über den einzelnen Song hinauszudeuten und das Cover des Albums einer Interpretation zuzuführen.⁴⁵

ANMERKUNGEN

1 | Laut [http://www.reelimagesmagazine.com/txt_reviews/reelreview_music_copy\(2\).htm](http://www.reelimagesmagazine.com/txt_reviews/reelreview_music_copy(2).htm) musste sie ihren Namen von Tenetira auf Wunsch des Destiny's Child-Managers und Vater von Beyoncé, Matthew Knowles, in Michelle umändern, da der ursprüngliche Name »too ethnic« gelungen habe.

2 | Zu diesen vgl. u.a. <http://www.geocities.com/dc2001nl/dedication.html>.

3 | Vgl. dazu zusammenfassend den freilich ausschließlich die Sicht der Knowles-Familie widerspiegelnde Film über Beyoncé aus der VH-1-Serie »Driven: Beyoncé«, der in Amerika am Sonntag, den 18. Mai 2003 auf VH-1 Premiere hatte – vgl. dazu:

<http://www.vh1.com/shows/dyn/driven/65240/episode.jhtml>. LeToya Luckett und LaTavia Roberson kommen in diesem Bericht z.B. erst gar nicht zu Wort.

4 | Justin Timberlake dementierte diesen Bezug zwar, doch die z.T. recht detaillierten Parallelen zwischen Britney Spears und der gezeigten jungen Frau sind zu offensichtlich, um sich einem reinen Zufall zu verdanken. Ein Online-Artikel von Corey Moss (http://www.mtv.com/news/articles/1476973/08182003/timberlake_justin.jhtml) bringt es wohl am besten auf den Punkt: »And it was those details – the fairy as a doorstep, a reference to Spears' tattoo, for example – that made it possible to make a video about Justin and Britney without it really being about Justin and Britney.« Britney Spears hat diese Interpretation durch das von Joseph Kahn zu ihrem Song »Toxic« gedrehte Video im Januar 2004 bestätigt, soll der Clip doch als eine Art Gegenschlag verstanden werden: Hier ist es Britney, die sich auf (im wahrsten Sinne des Wortes) giftige Weise an einem Liebhaber (lies: Justin Timberlake) rächt, da er sich mit einer anderen Frau unter der Dusche vergnügt – zu dem Clip vgl.

http://extratv.warnerbros.com/dailynews/extra/0104/01_12c.html sowie hier Kapitel 8. Inzwischen hat Britney Spears diese Taktik, als Futter der Klatschpresse fungierende Ereignisse aus ihrem Leben im Video zu inszenieren mit dem von Jake Nava Ende 2004 vorgelegten Clip zu »My prerogative« fortgesetzt, wo ihre Exzesse sowie ihre zweite Hochzeit alleine schon visuell in ein surreales und gerade dadurch legitimierendes Licht gerückt werden, während der Songtext ein übriges tut: »They say I'm crazy/I really don't care/That's my prerogative/They say I'm nasty/But I don't give a damn/Getting boys is how I live/[...] Everybody's talkin' all this stuff about me/Why don't they just let me live? (tell me why)/I don't need permission/Make my own descisions (oh)/That's my prerogative [...]«.

5 | Vgl. auch die Liner Notes zu dem Album »Survivor«, wo die Gruppe mögliche, negative Erfahrungen ihrer Fans aufzählt (»bad relationships, health issues, discrimination, being abused, death of a loved, loss of a friend, not being popular, low self-esteem, growing up poor, physical limitations, finances, job loss, pain and suffering, drugs and alcohol, sadness, loneliness«) und ihnen abschließend zuruft »You are **Survivors**«. Auch die dort zu findenden, gegenseitigen Dankesbekundungen, mit denen sich die drei Frauen geradezu beschwörend einander ihrer Liebe, Sympathie, Bewunderung und Treue versichern – sogar in Musik gesetzt mit dem letzten Song der CD – fügen sich in diese Ausgangssituation.

6 | Der Begriff – eine Zusammenziehung aus »booty« (Hintern) und »delicious« (köstlich, herrlich) – bedeutet generell soviel wie »sexuell attraktiv«. Nicht zufällig wirbt der Choreograph Lavelle Smith jr., mit dem Beyoncé zusammenarbeitet, inzwischen auch für ein »ultimate dance workout«, das unter dem Titel »Bootylicious« firmiert.

7 | Vgl. dazu auch die Aussage von Michelle Williams: »It's just the ultimate summer jam, and it's all about putting on an outfit that makes you feel great and going out with your girls.« (zit. nach <http://www.muchmusic.com/music/artists/bio.asp?artist=79>).

8 | Die Textstelle »Now let's cut a rug while we scat some jazz« wird jedoch z.B. insofern umgesetzt, als die altmodische Wendung sowie der Begriff »Jazz« das Erscheinungsbild der drei Sängerinnen bestimmen, die nun in Michelles Raum mit Stiletto und (sonst eher auch für Michael Jackson typischen) Hüten angetan erscheinen, die sie – zusätzlich einer geläufigen Musical-Choreographie gehorchend – hintereinander weg von sich werfen

9 | Das Stück stammt von ihrer LP »Bella Donna«. Über die Entstehung des Songs berichtet Beyoncé im Kontext der MTV-Dokumentation »Making the Video«: »I listened to this one song with a Stevie Nicks sample, and it's like (sings the riff). And I was like, this got hot. It made me want to sing and the first thing that popped into my head was Bootylicious.« (Zit. nach <http://burnish.net/video/bootylicious.php>).

10 | Vgl. z.B. den Refrain: »Just like the white-winged dove/Sings a song...sounds like she's singing/Whoo...whoo...whoo/Just like the white-winged dove/Sings a song...sounds like she's singing/Ooo baby...ooo...said ooo.«

11 | Vgl. den Refrain: »Nasty put some clothes on, I told ya/Don't walk out your house without no clothes on, I told ya/Girl what ya thinkin' bout lookin' that to' down, I told ya/These men don't want no hot female that's been around the block female, you nasty girl.«

12 | Abgesehen einmal davon, dass Hamris Clip auch grundsätzlich simpler insofern ist, als er – im Unterschied zu »Bootylicious« – direkt narrativ verfährt und auch keinerlei Bestreben zeigt, auf die in dem Stück verarbeiteten Samples wie z.B. das Zitat aus »Tarzan Boy« (einem Song von Baltimore aus dem Jahr 1985) einzugehen.

13 | In einer analogen Konstellation – wieder zu Dritt vor dem Fernseher sitzend und das dort zu sehende Geschehen kommentierend – zeigt sie auch das von Bryan Barber im März 2005 fertig gestellte Video zu ihrem Song »Girl« (von dem Album »Destiny fulfilled«). Allerdings reagieren sie nun nicht mehr auf die Missgeschicke anderer Frauen, sondern auf einen Clip, der sie selbst zu Protagonisten hat und von der Solidarität unter drei Freundinnen erzählt, von denen eine unter der Untreue ihres Ehemannes leidet. Die Grenzen zwischen der Ebene des auf dem Fernsehschirm verfolgten Geschehens und der Szenen der drei zuschauenden Frauen werden dabei immer wieder verwischt, so etwa, wenn man Beyoncé zu Beginn beider Clips an einem Laptop sitzen sieht und (im Clip im Clip) die Lyrics des Songs schreiben sieht. Der Name Barbers, des Regisseurs des »Girl«-Clips, wird zu Beginn des Videos im Video auch in den Titeln genannt.

14 | Als erste Singleveröffentlichung diente Anfang August 1998 der Song »Got the life«, der sich ebenfalls auf »Follow the leader« bezieht und dort unmittelbar auf »Freak on a leash« folgt. »Follow the leader« bedeutete den endgültigen finanziellen Durchbruch für die Band.

15 | Er hat die Band im März 2005 verlassen, um sein Leben ganz dem Christentum zu widmen.

16 | Vgl. dazu eine Serie von Kommentaren, die Davis zu den Lyrics von »Follow the leader« abgegeben hat, bei <http://www.wickedland.com/korn/lyrics/ftl-meanings.php>: »[...] Also in another of the verse I talked about all these parents fuckin' hating me for what I do, saying I'm corrupting their children, but in turn these parents need to step outside of themselves and really listen to what I'm talking about. Then I think they can understand that they were kids before. They're just really quick to judge me. All the Children of The Korn are all our Korn fans. All those kids going through that shit and feeling what I feel.«

17 | »Little child, looking so pretty. Come out and play, I'll be your Daddy./Innocent child, looking so sweet. Rape your mind, and now your flesh I reap./You raped. I feel dirty. It hurt. As a child. Tied down. »That's a good boy.« And fucked. Your own child. I scream. No one hears me. It hurt.«

18 | So Davis; vgl. dazu: <http://www.wickedland.com/korn/lyrics/ftl-meanings.php>.

19 | Ebd.

20 | Davis' Sohn.

21 | Ebd.

22 | Ebd.: »This one is about the whole band and about all my life being called a homosexual. And then I became this big rock star in a band and I'm still called a fag even by my own band. So it's like I was fuckin' pissed off at them. It's like erase them all because I'm gonna reclaim my place and say hey, they owe a lot to me for what I did, and I owe a lot to them back. But, it still kinda sucks. I've never ever gotten away from that fag fuckin' title. Just because I'm a sensitive kinda guy. Kinda feminine it really sucks.« Auch »Children of the Korn« spricht das Thema Davis zu Folge an: »[...] and in my stuff I was talking about being a kid always known as the fuckin' town faggot. It's funny how things change. That some of these people picked on me and all of a sudden look who's laughing now.«

23 | So Davis, ebd. im Kommentar zu »Cameltosis«.

24 | So Davis; vgl. dazu: <http://www.wickedland.com/korn/lyrics/ftl-meanings.php>.

25 | Zu ihm vgl. http://www.c-channel.com/co3027/index_en.html.

26 | Zu ihrem Video für die Red Hot Chili Peppers vgl. Kapitel 10.

27 | McG hatte – bevor er als Regisseur der »Charlie's Angels«-Filme (2000/2003) erfolgreich in die Kinos einzog – 1997 die Korn-Dokumentation »Who then now?« gedreht.

28 | Gertrud Koch hat in der Folge »Wunderbare Welten« der Serie »Fantastic Voyages« darauf hingewiesen, dass die Kugel damit auch etwas von einem Zeitstrahl hat, der nach dem zentralen Auftritt der Band (s.u., Anm. 31) sozusagen in sich selbst zurückläuft und zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt.

29 | Siegfried Zielinsky hat in der Folge »Wunderbare Welten« der Serie »Fantastic Voyages« die Schuss-Sequenzen mit den Forschungen des Physikers und Philosophen Ernst Mach in Verbindung gebracht, der ab Ende der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts Apparate für ballistisch-fotografische Versuche entwarf, mit denen Geschosse auf ihrem Flug im Bild festgehalten und dokumentiert werden konnten.

30 | Die Selbstreflexivität des Clips reicht dabei sogar noch weiter, denn auf ihrer zerstörerischen Flugbahn zerschießt die Kugel auch Repräsentanten der Medien, auf die das Video rekurriert: ein Comicheft (Cartoon) und einen Fernseher (Videoclip).

31 | Diese 30-sekündige Performance liegt zwar nicht genau im zeitlichen Zentrum, wird jedoch von den rahmenden Teilen – Cartoon-Sequenzen an Anfang und Ende, danach bzw. davor die »Realwelt«-Szenen – in die Mitte genommen.

32 | »We ain't takin' no mo'! We ain't takin' no mo'! Go!«

33 | Der Film markierte den Auftakt zu einer Serie von nicht weniger als sechs »Fortsetzungen«, die alle dem gleichen Grundmuster folgten. Kings Geschichte weist bemerkenswerte Parallelen zu der Folge »And all the children shall lead« der Serie »Star Trek« auf, die 1968 erstausgestrahlt wurde – auch in ihr werden die Kinder einer auf dem fernen Planeten Triacus angesiedelten Kolonie durch ein unheimliches Wesen, genannt Gorgan, gegen die Erwachsenen aufgestachelt. Gorgan treibt hier zwar die Eltern selbst in den Tod, hetzt die Kinder allerdings immer wieder gegen die zunächst ahnungslose Besatzung der »Enterprise« auf.

34 | Darüber hinaus stammt natürlich auch das Motiv der telekinetischen Fähigkeiten, dank derer Davis und das Mädchen die Kugel lenken und aufhalten können, aus dem Bereich fantastischer Genres wie Horror- oder Sciencefiction-Film.

35 | Beide hatten zuvor bei Marvel Comics gearbeitet und die »Spiderman«-Serie fortgesetzt; McFarlane gründete nach seinem Weggang mit Image Comics einen eigenen Verlag und schuf Konzept und Ästhetik der »Spawn«-Serie, in der es um einen getöteten Soldaten geht, der vom Teufel wiedererweckt und auf einen Rachefeldzug geschickt wird. Capullo stieg mit Folge 26 in die Serie ein. Der Comic wurde 1997 auch von Mark A.Z. Dippé verfilmt. Vgl. dazu http://www.lambiek.net/mcfarlane_todd.htm. Insofern ist die von Siegfried Zielinsky gemachte Bemerkung (in der Folge »Wunderbare Welten« der Serie »Fantastic Voyages«), es handle sich bei den Cartoon-Szenen in »Freak on a leash« um Adaptionen typischer Mangas, zu korrigieren.

36 | So z.B. ebenfalls 1997 das Stück »Proud« zu »I know what you did last summer« von Jim Gillespie, »Camel Song« zu »End of days« (1999) sowie 2002 »Queen of the damned« von Michael Rymen, zu dem (der im übrigen auch als Co-Darsteller fungierende) Jonathan Davis Texte und Musik beisteuerte. Bereits 1996 hatten sie mit »Sean Olson« zum Soundtrack von Tim Papes Film »The Crow: City of Angels« einen Song geliefert.

37 | Zu ihm vgl. <http://www.grahammorrisanimation.com/>.

38 | Vgl. auch die Inschrift auf dem Filmplakat zu »Children of the Korn« (siehe Abb. 33): »And a child shall lead them...«.

39 | In gewisser Weise ist hier auch noch der Song »Got the life« zu integrieren, denn die Cover beider Singles aus »Follow the leader« sind sozusagen mittels »Auskopplungen« aus dem Albumcover gestaltet: »Got the life« zeigt den Jungen mit dem roten CD-Player links im Bild, »Freak on a leash« das Mädchen mit der Blume. Beide sind auch im Clip zu »Freak on a leash« zu sehen, wie sie den (offenbar mit dem Korn-Album bestückten) CD-Player ergreifen bzw. die Blume pflücken.

40 | Der Bezug wird dadurch noch unterstrichen, dass in der nächsten Einstellung ein Zoom auf das »Follow the leader«-Album gezeigt wird. Mit diesem Erscheinen als Kinder wird in gewisser Weise auch Davis' Kommentar zu dem Song »Children of the Korn« visualisiert: »All the Children of The Korn are all our Korn fans. All those kids going through that shit and feeling what I feel.« Vgl. dazu <http://www.wickedland.com/korn/lyrics/ftl-meanings.php>.

41 | Über einen mit der Korn-Homepage verlinkten Online-Händler kann man (unter <http://www.giantmerchandising.com/retail/web/korn/index.htm>) ein Korn-T-Shirt kaufen (Abb. 35), das (ähnlich wie auf dem »Got the life«-Cover) nur den Jungen zeigt; hier windet sich ein aus dem Gerät herauslaufendes Kabel zum den Bandnamen bildenden Schriftzug.

42 | Im Mai 1985 von Prince gedreht.

43 | Ebenfalls im Mai 1985 unter der Regie von Steve Barron gedreht.

44 | In dem Clip zu »Raspberry beret« werden Szenen einer durch Blue-Box-Technik verfremdeten Performance mit Cartoonszenen kombiniert, mittels derer die in den Lyrics erzählte Handlung visualisiert wird. In dem Video zu »Take on me« wird das klassische Märchenmotiv der wunderbaren Entführung modern adaptiert, wenn die Protagonistin von A-ha-Sänger Morten Harket in den Comic-Strip hineingezogen wird, den sie gerade liest.

45 | Das Video gewann dann auch 1999 zwei MTV Video Music Award als »Best Rock Video« und für »Best Editing in a Video« (Haines Hall/Michael Sachs) sowie 2000 einen Grammy als »Best Music Video (Short Form) 1999«. Vgl. dazu http://www.msopr.com/mso/korn/korn_takealook_bio.htm.



Abb. 35: Korn, T-Shirt