

Henry Keazor

„Emotional Landscapes“:

Die Musikvideos von Michel Gondry und Björk*

„Selbstanschauung und Anschauung des Universums sind Wechselbegriffe; darum ist jede Reflexion unendlich.“

Friedrich Schleiermacher¹

Natur und Technik, Ursprünglichkeit und Zivilisation, Kreativität und Kunst – dies sind die Pole, um die herum der 1963 geborene, französische Regisseur Michel Gondry seine in den vergangenen sieben Jahren gedrehten vier Spielfilme konzipiert hat: In dem 2001 vorgelegten Film *Human Nature* spielt Tim Robbins einen jungen Wissenschaftler, der zwar von der Wildheit der Natur angezogen wird, zugleich jedoch davon besessen ist, diese nach den Maßstäben menschlicher Zivilisation zu domestizieren und zu kultivieren (u.a. versucht er, Mäuse zum Gebrauch von Messer und Gabel zu erziehen) – ein Bestreben, an dem sowohl seine Beziehung als auch schließlich seine ganze Existenz scheitern.

Der 2004 in die Kinos gekommene Film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* präsentiert eine Welt, in der es möglich ist, unliebsame Erinnerungen mit Hilfe einer raffinierten Manipulation des Gehirns gezielt aus dem Gedächtnis löschen zu lassen und führt dies anhand des von Jim Carrey dargestellten Joel Barish vor, der die gescheiterte Beziehung zu seiner Freundin Clementine Kruczynski ebenfalls aus seinem Bewusstsein getilgt sehen möchte, nachdem diese die Löschung ihrer diesbezüglichen Erinnerungen vorsehen ließ. Doch die Natur erweist sich als stärker, und als Joel und Clementine sich zufällig wieder begegnen, verlieben sie sich erneut ineinander, was dazu führt, dass sich Joels Unterbewusstsein und Teile der eigentlich gelöschten Erinnerungen wieder melden und störend in die

* Mein herzlicher Dank geht an Werner E. Gerabek (Universität Würzburg, Institut für Geschichte der Medizin) und Hans-Joachim Vollrath (Emeritus an der Universität Würzburg) für die Hilfe bei der Zuordnung einer Illustration von Athanasius Kircher sowie Martin Zenck (Universität Würzburg) für anregende Hinweise.

1 *Denkmale der inneren Entwicklung Schleiermachers, erläutert durch kritische Untersuchungen: III, Zweites Tagebuch*, in: Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers*, Bd. 1, Berlin 1870, S. 118, No. 34. Angefügt wird als „Bedingung“: „Wer sich selbst nicht anschaut, nie wird er das Ganze begreifen,/Wer nicht das Ganze gesucht, findet wol nimmer sich selbst.“

neu entstehende Bindung hineinfunkeln. Als die auf solche Gedächtnistilgungen spezialisierte Firma die zuvor verschuldete Nachlässigkeit dadurch wieder gut zu machen versucht, dass sie sich erneut an Joels Gehirn zu schaffen macht, ist ein totales, emotionales wie mentales Chaos die Folge, das zuletzt nur durch die komplette Löschung der im Film geschilderten Handlung behoben werden kann.

In Gondrys danach gedrehtem Film, *La Science des Rêves* aus dem Jahre 2006, erscheint Technik demgegenüber in Form fantastischer, poetisch-versponnener Erfindungen, die vorübergehend dabei behilflich sind, spielerisch die emotionale Entfernung zwischen den Menschen zu überbrücken. In eine ähnliche Richtung schließlich weist Gondrys bislang letzter, 2008 in die Kinos gekommener Film, *Be kind – Rewind*, in dem es um den verschrobenen Charme mit einfachsten Mitteln nachgedrehter Hollywood-Blockbuster geht: Als der durch einen Unfall magnetisch aufgeladene Jerry versehentlich den kompletten Filmbestand der Videothek eines Freundes löscht, verfällt er auf die Idee, die solcherart verlorenen Werke kurzerhand selbst mit den ihm zu Gebote stehenden, bescheidenen Möglichkeiten wieder herzustellen. Zu seinem großen Erstaunen werden diese, die perfekte Künstlichkeit des technisch hochgerüsteten Hollywood-Kinos durch deutlich sichtbare Verlegenheitslösungen ersetzenden Filme erfolgreicher als die Originale: Fantasievoller und mit einfachsten Mitteln umgesetzter Einfallsreichtum erweist sich so als in letzter Instanz ansprechender als sich finanziellem wie technologischem Aufwand verdankende Glätte.

Wie einige andere der die heutige Kinokultur prägenden Regisseure (man denke hier an Namen wie David Fincher, Marcus Nispel, Joseph Kahn oder Spike Jonze)² lernte Gondry sein Handwerk im Bereich des Musikvideoclips, in dem er auch während der Arbeit an seinen Kinofilmen tätig bleibt. Und wie diese Kollegen, adaptierte er immer wieder Momente aus seinen Videoclips für einzelne Filmszenen (in *Human Nature* z.B. finden sich die Wald-Kulisse und die Fluss-Szenerie aus Gondrys Videoclip zu dem Lied *Human Behaviour* von Björk aus dem Jahre 1993 wieder aufgegriffen und narrativ eingebunden).³

In seinen Videoclips (und so auch in seinem vorletzten Film *La Science des Rêves*) ist Gondry stets bestrebt, einen engen Bezug zwischen Musik und Bildern zu stiften, d.h. beide Ebenen nicht lediglich nebeneinander herlaufen zu lassen oder nur dadurch zu verbinden, dass die gezeigten Interpreten den zu bebildern-

2 Vgl. dazu Henry Keazor/Thorsten Wübbena, „Video thrills the Radio Star“. *Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*, Bielefeld 2007², S. 247–313 sowie dies., „Kulturelle Kannibalen“? *Videoclips in Kunst und Alltag*, in: *Forschung Frankfurt*, 1, 2006, S. 44–47.

3 Auch in *La Science des Rêves* finden sich Ideen aus Gondrys Videoclips wieder aufgegriffen und narrativ kontextualisiert: Den Traum Stéphanes (dargestellt von Gael García Bernal) ins Riesige wachsender Hände hatte z.B. vor ihm bereits der von Dave Grohl gespielte Charakter in Gondrys Clip zu *Everlong* von den Foo Fighters aus dem Jahre 1997.

den Song einfach vorzuführen scheinen, sondern aus den Elementen der Musik und den dazu gesungenen Worten eine Dramaturgie zu entwickeln, die über die erklingenden Töne und Worte hinausgeht und ihnen eine weitere Ebene hinzufügt.

Um eben eine solche enge Verzahnung von Musik und Bildern zu erreichen, bezieht Gondry sich nicht selten auf den Rhythmus des zugrunde liegenden Stücks: In dem Clip zu dem Song *Around the World* der Formation Daft Punk aus dem Jahre 1997 analysierte der Regisseur die einzelnen melodischen und rhythmischen Schichten des Stücks und wies jeder von ihnen einen bestimmten, unterschiedlich kostümierten Tänzertypus zu, der sich sodann gemäß der Klangfarbe, Dynamik und Rhythmik des mit ihm assoziierten musikalischen Elements im Rahmen einer zudem raffiniert auf die Musik abgestimmten Beleuchtungscho-reographie zu bewegen hatte.⁴

Vier Jahre später, in dem Clip zu dem Instrumentalstück *Star Guitar* des Duos The Chemical Brothers, gestaltete Gondry hingegen den Blick aus dem Fenster eines fahrenden Zuges auf die draußen vorbeiziehende, von Industrie- und Bahnhofsbauten geprägte Landschaft mit Hilfe des Computers in Abstimmung zu der erklingenden Musik. Er unterstrich so nicht nur Brüche, Veränderungen, Wiederholungen und Entwicklungen innerhalb des Stücks, sondern gestaltete gerade durch die immer wiederkehrenden Gebäude und Perspektiven eine in Harmonie mit der Musik befindliche und zugleich sozusagen unendliche Landschaft.

Damit ist zugleich ein weiteres Interesse des Regisseurs angesprochen, der sich neben der engen Verzahnung von Bild und Musik immer wieder als auch von zeitlicher wie räumlicher Unendlichkeit fasziniert zeigt.

So machte er die australische Sängerin Kylie Minogue im Jahre 2002 zur Protagonistin eines Clips, bei dem diese zwar ihren Song *Come Into My World* lediglich vorzutragen schien, dies jedoch an einer Straßenkreuzung in Paris tat, die in einem stetig wiederholten Kamerarundschwenk abefahren wurde und dabei die verschiedenen Zeitebenen sich überlagern ließ. Die Interpretin traf so – gemeinsam mit anderen Passanten – mit jeder Runde auf ihre Alter Egos aus den vorangegangenen Schwenks und vervielfältigte sich so bis zur Unendlichkeit.⁵

Eine ähnliche, nun kaleidoskopartige Verschachtelungen provozierende Dramaturgie legte Gondry auch seinem 1997 gedrehten Videoclip zu dem Stück *Ba-*

4 Vgl. dazu die Schilderungen Gondrys auf der 2003 veröffentlichten DVD *The Work of Director Michel Gondry* (Directors Label, Vol. 3), *I have been 12 forever*, Part II: 02:51–05:45 und in dem beigelegten Booklet, o.P. (S. 28–30) sowie Laura Frahm, *Bewegte Räume. Zur Konstruktion von Raum in Videoclips von Jonathan Glazer, Chris Cunningham, Mark Romanek und Michel Gondry*, Frankfurt a.M. u.a. 2007, S. 113–117.

5 Vgl. dazu die entsprechenden Erläuterungen Gondrys auf der oben genannten DVD (ebd.), *I have been 12 forever*, Part II: 24:43–27:32.

chelorette der isländischen Sängerin Björk zugrunde: Sie wird hier als die Protagonistin einer Geschichte präsentiert, die in einem Buch veröffentlicht wird, das sodann als Theaterstück adaptiert und mit ihr in der Hauptrolle aufgeführt wird. Dadurch kommt es zu einer Binnenhandlung, die nun – da Bestandteil des Bühnengeschehens auch der Moment ist, wo sich die Geschichte der Protagonistin im Theater aufgeführt findet – in einem Prozess des *Mise en abyme* ins Unendliche fortgesetzt und -gespiegelt wird.⁶ *Bachelorette* stellte die vorerst letzte Kooperation zwischen Gondry und Björk dar, ehe sie zehn Jahre später für das Ende 2007 erschienene Stück *Declare Independence* wieder zusammenarbeiteten und damit an die zwischen 1993 und 1997 liegende Serie von insgesamt sechs Videos angeschlossen: Der Grund für die Beständigkeit dieses kreativen Teamworks darf dabei sicherlich auch in dem gemeinsamen Interesse an dem Thema der Spannung gesehen werden, die zwischen den Polen von Natur und Kultur, Wildheit und Zivilisation entstehen kann (Björk hat dieses Thema 2005 dann auch gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten, dem Künstler Matthew Barney, im Rahmen des Films *Drawing Restraint* 9 weiter ausgestaltet).⁷

Insofern können einige der Clips für Björk nachgerade als Zyklus gelesen werden, der 1993 mit dem Video zu dem Stück *Human Behaviour* eröffnet und dann 1997 mit *Bachelorette* abgeschlossen wurde. Dass Gondry und Björk einen solchen inhaltlichen Zusammenhang durchaus gestiftet sehen wollten, kann daraus ersehen werden, dass über das übergreifende Thema des spannungsvollen Gegensatzes von Natur und Kultur hinaus auch diesbezügliche visuelle Referenzen die einzelnen Clips miteinander verbinden: So bewohnt der von Björk interpretierte Charakter in *Human Behaviour* und *Bachelorette* je die gleiche, der Hütte des Naturphilosophen und Dichters Henry David Thoreau nachempfundene windschiefe Behausung, eine bescheidene Holzhütte, die Thoreau sich mit eigenen Händen am Walden Pond in Massachusetts gebaut hatte, um zu demonstrieren, dass ein äußerlich bescheidenes, naturverbundenes Leben einer Existenz im bürgerlichen Ambiente der Stadt vorzuziehen sei.⁸

Zugleich bilden einzelne Clips untereinander einen Binnenzyklus: Sozusagen als direkte Fortsetzung zu *Human Behaviour* kann das zwei Jahre darauf entstandene Video zu *Isobel* gesehen werden, dessen angedeutete Handlung dann wieder zwei Jahre später in *Bachelorette* ihren Abschluss fand. Die Faktur und Thema-

6 Vgl. dazu Florian Keller, *Heavy Rotation. MTV als narratologische Anstalt*, in: *Cinema 49: Musik*, Marburg 2004, S. 36–46, hier S. 39f.; zu dem Bezug dieses Clips zu Gondrys Video für das Stück der Chemical Brothers *Let Forever Be* aus dem Jahre 1999 vgl. Keazor/Wübbena 2007 (a.a.O.), S. 90–95 sowie 106f.

7 Vgl. <http://www.drawingrestraint.net/>.

8 Vgl. dazu Keazor/Wübbena 2007 (a.a.O.), S. 93.

tik der einzelnen Clips unterstützt eine solche Lesart derselben als zusammengehörige Abfolge: *Human Behaviour* ist als extrem farbenfrohes Video angelegt, während *Isobel* in strengem Schwarzweiß gehalten ist; wie in einer Art Synthese aus den beiden Vorgängerclips eröffnet *Bachelorette*, daran anschließend, in Schwarzweiß, wird zur Mitte des Clips jedoch von immer mehr farbigen Szenen durchdrungen und endet schließlich auch in Farbe.⁹

Human Behaviour interpretiert den von den verwirrenden, unlogischen, doch anziehenden Unberechenbarkeiten menschlichen Verhaltens handelnden Liedtext¹⁰ anhand von Paradoxien, die auf den Stil und einige der Bilder von Yuri Norsteins Trickfilmen zurückgreifen: Ein Bär fährt Auto und jagt einen Jäger; Björk befindet sich im Bauch des Bären, während dieser zugleich in ihrem Kopf erscheint (Gondry selbst hat darauf verwiesen, dass die berühmten Kinderfilme – und im besonderen der 1975 gedrehte Film *Hedgehog in the Fog* – des 1941 geborenen russischen Animationsfilmers das Vorbild zur Bilderwelt von *Human Behaviour* gewesen seien;¹¹ demgegenüber hat er sich sehr entschieden gegen den häufig angeführten, weiteren Vergleich zu den Schöpfungen Jan Švankmajers ausgesprochen, die ihm als „too dark“ and „tortuous“ erscheinen).¹²

9 Zu den Vergleichen und Gegenüberstellungen vgl. auch Keazor/Wübbena 2007 (a.a.O.), S. 90–92.

10 „if you ever get close to a human
and human behaviour
be ready be ready to get confused
there's definitely definitely definitely no logic
to human behaviour
but yet so yet so irresistible
and there's no map to human behaviour
they're terribly terribly terribly moody
then all of a sudden turn happy
but, oh, to get involved in the exchange
of human emotions
is ever so ever so satisfying
and there's no map
and a compass wouldn't help at all“

11 „This film is one of my favourite things in the world. The film goes on and on about the feeling of being in the fog, and I think it's so wonderful to develop the subtleties of such an idea (...) and I thought just the rendering of the perspective was so magical that it was enough to tell a whole story.“ So Gondry im oben erwähnten Booklet zu der *Directors File*-DVD (a.a.O.), o.P. (S. 4). Auf diese Verehrung für Yuri Norsteins Trickfilme bezieht sich auch der begeisterte Ausruf Stéphanes in einer Szene von *La Science des Rêves*: „Cellophane! Like a russian animated film!“

12 Vgl. das Interview, das die Musik- und Filmjournalistin Kathy Fennessy am 3. Oktober 2006 mit ihm geführt hat: <http://kathleencfennessy.blogspot.com/2006/10/sleepy-science-with-michel-gondry-part.html>. (zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2007)

Isobel hingegen gestaltet die in dem Lied angedeutete Gestalt eines auf sich selbst bezogenen und in sich verschlossenen Naturwesens („my name isobel: married to myself/my love isobel: living by herself“) anhand einer Bilderfolge, in der Natur und Zivilisation poetisch miteinander vermischt werden, ohne jedoch zu einer wirklichen Synthese zu finden. Vielmehr werden typische Repräsentanten von Kultur und Technik wie Städte, Glühbirnen und Flugzeuge wieder in die Natur zurückgeholt, wenn die Flugzeuge Insekten gleich in den Glühbirnen heranreifen und schlüpfen und über eine aus dem Gras herauswachsende und von Ameisen bevölkerte Stadt gleiten. Dazu passen die sanft schnurrenden und murmelnden rhythmischen Grundmuster der Musik, die ein Äquivalent zu dem immer wieder gezeigten fließenden Wasser darstellen.

In Opposition dazu wird *Bachelorette* von aggressiv-maschinenhaftem Stampfen und Zischen dominiert, das dramaturgisch durch die nun eröffnete Konfrontation von Natur und Stadt interpretiert wird: Die in den Wäldern lebende Protagonistin geht in die Stadt und nimmt ein Geschenk der Natur mit sich – als sie diesem jedoch untreu wird, holt die Natur sich alles zurück und verschlingt bei dieser Gelegenheit die ganze Stadt.

Dieser Gegensatz von Landschaft und Stadt, von Natur und Zivilisation hat Gondry eigenen Aussagen zufolge schon von Kindheit an fasziniert, da er – wie er in einem Dokumentarfilm an einem Schnitt-Modell erklärt, das stark an den in dem Clip zu *Human Behaviour* zu sehenden Erdball erinnert (Abb. 1 a–b) – als Kind genau an der Grenze zwischen Wald und Stadt lebte und daher die Spannung zwischen den beiden Polen besonders intensiv wahrnahm.¹³

Während in den bisher erwähnten Musikvideos für Björk aus diesem Gegensatz die jeweilige Dramaturgie gewonnen wurde, haben der Regisseur und die Interpretin in zwei Clips eine Annäherung dieser beiden Sphären hin zu deren Verschränkung unternommen: In dem 1996 gedrehten Video zu dem Song *Hyperballad* wird das Gesicht von Björk selbst zur Landschaft, in und auf der sich die Handlung abspielt, und mit der die in dem Liedtext geschilderten Empfindungen der Sängerin in eine Narration überführt werden. Auf einer Bergspitze wohnend,

„Fennessy: Have you been at all influenced by – these are really your contemporaries – the Quay Brothers or Jan Svankmajer, who’s been working even longer?

Gondry: It’s funny, I get those comparisons... but I would have to say no, because it’s too dark for me.

Fennessy: It is a lot darker. [Both also work with stop-motion.]

Gondry: I don’t like necessarily those films. They’re skilled, but they... depict a world that’s tortured. I am, I guess, a tortured person, but I don’t want to use tortuous imagery – it’s too much.“

13 Vgl. dazu die Darlegungen Gondrys auf der oben genannten DVD (a.a.O.), *I have been 12 forever*, Part II: 22:50–23:58.



Abb. 1 a: Michel Gondry mit seinem Erdmodell

Abb. 1 b: Michel Gondry/Björk, „Human Behaviour“ (Still)

von der aus sich dem Auge ein schöner Ausblick bietet, pflegt die Protagonistin des Stücks dessen Worten zufolge die Gewohnheit, jeden Morgen, noch bevor ihr Partner aufwacht, zum Abgrund zu gehen, um dort kleine Dinge aus Metall und Glas hinunter zu werfen. Sie lauscht dem Klang, den die aufschlagenden und zerbrechenden Gegenstände verursachen – der Berg und sein Abgrund werden so also zur Klanglandschaft – und sie vergegenwärtigt sich die zugleich von der Tiefe ausgehende Gefahr, indem sie sich fragt, welche Geräusche ihr eigener Körper machen würde, wenn sie selbst hinunterfiel, und ob ihre Augen dann offen oder geschlossen wären. Nachdem sie so die beiden Kehrseiten des eigenen Wohnorts in deren Spannung von Schönheit und Bedrohung, Aufregung und Beruhigung durchlebt hat, kehrt sie nach Hause zu ihrem noch schlafenden Partner zurück, durch das Ritual in dem glücklichen Bewusstsein gestärkt, mit ihm auf dem Berg sicher zu sein.¹⁴

14 „We live on a mountain
 Right at the top
 There's a beautiful view
 From the top of the mountain
 Every morning I walk towards the edge
 And throw little things off
 Like:
 Car parts, bottles and cutlery
 Or whatever I find lying around
 It's become a habit
 A way
 To start the day
 I go through all this
 Before you wake up
 So I can feel happier
 To be safe up here with you

Gondry inszeniert Worte und Musik von Björk, indem er deren Gesicht quasi zum Natur-Schauplatz macht: Das Profil von deren unbewegtem und wie leblos erscheinendem Kopf (nur einmal, wenn darüber nachgedacht wird, ob die von dem Berg Fallende unten mit offenen oder geschlossenen Augen ankommen würde, heben sich kurz die Lider) wird mit der den Horizont durchziehenden Bergkette in Parallele gesetzt (Abb. 2 a). Über ihren unbewegten Zügen erscheint das umso ausdrucksvoller agierende, oft lachende Gesicht von Björk, die ihr Stück vorträgt, in einer geisterhaften Projektion (Abb. 2 b). Fast scheint es so, als handele es sich bei der bewegungslos Verharrenden um den leblosen Körper der von dem Berg Gesprungenen, die nun halb in den Boden eingegraben da liegt, während das über ihr schwebende, geisterhafte Antlitz ihre Seele darstelle. Zugleich wird jedoch auch angedeutet, dass es sich um die lediglich verbildlichten Gedanken oder den Traum¹⁵ der am Boden liegenden, möglicherweise auch nur Schlafenden handeln könnte, denn zum einen erscheinen in der gleichen, unwirklichen Weise auch die im Liedtext erwähnten Gegenstände – „Car parts, bottles and cutlery“ –, die in den Abgrund hinab geworfen werden (Abb. 2 c); zudem steigt, nachdem das immaterielle Gesicht neben dem reglosen Haupt im Boden versunken ist, ebendort die grob animierte Gestalt eines Mädchens in roten Stiefeln hervor, das den im Liedtext beschriebenen Gang zur Felswand sowie den dort lediglich als Gedankenspiel beschworenen Sprung in die Tiefe vollführt (bezeichnenderweise im etwas schematischen Erscheinungsbild eines Aktionen lediglich simulierenden Computerspiels¹⁶: Abb. 2 d). Der Weg, den das Mädchen

It's early morning
 No one is awake
 I'm back at my cliff
 Still throwing things off
 I listen to the sounds they make
 On their way down
 I follow with my eyes 'til they crash
 Imagine what my body would sound like
 Slamming against those rocks
 When it lands
 Will my eyes
 Be closed or open?
 I go through all this
 Before you wake up
 So I can feel happier
 To be safe up here with you“

15 So Frahm 2007 (a.a.O.), S. 108.

16 Vgl. dazu auch Frahm 2007 (ebd.), S. 107, wo jedoch in Anm. 311 versehentlich die Beschreibung des Clips durch Kevin Holy auf seiner Gondry gewidmeten Website <http://directorfile.com/gondry/bjork4.html> mit einer Aussage Gondrys gleich gesetzt wird.



Abb. 2 a-f: Michel Gondry/Björk, „Hyperballad“ (Stills)

dabei nehmen muss – hin zu der durch Hochhäuser und sich drehende Masten geprägten Stadt (Abb. 2 e) und aus ihr hinaus zu der Felswand – macht zugleich deutlich, dass hier doch noch mit gewissen Polarisierungen gearbeitet wird, denn die Stadt steht offenbar für Sicherheit und ist von dem für Natur und Landschaft einstehenden und daher mit ihnen verschmelzendem Kopf schon rein räumlich getrennt.¹⁷ Erst gegen Ende, wenn sich die Musik in Dynamik und Rhythmus

17 Insofern würde ich die Position von Frahm 2007 (ebd.), S. 119 diskutieren, der zufolge „in den Clips von (...) Gondry keine Auseinandersetzung mit dem aktuellen (Außen-)Raum der Großstadt“ stattfindet. Nicht nur findet sich die Großstadt in vielen anderen, von Frahm nicht in den Blick genommenen Videos wie z.B. *Bachelorette*, *Come Into My World* oder *Deadweight* für Beck (1997) thematisiert, sondern auch in *Hyperballad* ist sie in Form der ab-

animiert und beschleunigt, werden die unterschiedlichen Orte – die Landschaft, die Stadt, der Abgrund – in- und übereinander geblendet, damit zugleich deren Zusammengehörigkeit andeutend, bezieht die von der Protagonistin jeden Morgen gemachte Erfahrung ihre Spannung doch gerade von den Polen einer gefährlichen Natur einerseits (der Sturz von den Klippen und der damit einhergehende Kontrollverlust) und der Sicherheit der Stadt und ihrer Ordnung andererseits, angesichts derer die von der Natur ausgehende Bedrohung überhaupt erst als aufregend und schön genossen werden kann. Und eben diese Erregung scheint sich nun sowohl in der Musik wie in den Bildern Bahn zu brechen, wenn deren beider Fluss sich zum Ende hin beschleunigt und zuvor separat aufeinanderfolgende Klang- und Bildschichten sich nun überlagern (Abb. 2 f). Tatsächlich hat Gondry das Verhältnis von Musik und Bild von Anfang an – wie er dies oft und gerne zu tun pflegt – eng aufeinander abgestimmt, so dass einzelnen Klangfarben und Motiven der Musik bestimmte Phänomene auf der Ebene der Bilder fest zugeordnet werden können; dies funktioniert hier aufgrund der strophischen Struktur des Liedes besonders gut, da so die in der ersten Strophe etablierten Beziehungen in der zweiten Strophe wiederholt und mithin bestätigt werden können – das mit dem Schlagzeug-Besen erzeugte rhythmische Rauschen zu Beginn korrespondiert z.B. mit dem synchron über Björks Gesicht erscheinenden optischen Rauschen;¹⁸ in dessen kühle, grau-blaue Farben mischen sich sodann golden schimmernde Lichter, wenn in der Musik die warmen Keyboardklänge hineingetupft werden; das aufblinkende Raster roter Lichter hingegen vertritt auf visueller Ebene die zeitgleich einsetzenden rhythmischen Muster etc. Musik und Bilder gestalten so gemeinsam eine akustische wie visuelle Landschaft, die in dem gesungenen Liedtext wie den gezeigten Bildern als Ort einer emotionalen Erfahrung präsentiert wird.

Einen Schritt weiter schließlich gingen Björk und Gondry, als sie ein Jahr später den Clip zu dem Stück *Jòga* konzipierten: Bezog *Hyperballad* seine Spannung aus den Gegensatzpolen von Natur und Kultur, und wurde die Landschaft dort als Ort einer emotionalen Erfahrung vorgestellt, so werden Technik und Natur nun ineinander verschränkt und die Landschaft selbst wird als emotionale Erfahrung, als Emotion vorgeführt: Mit Hilfe modernster, vom Regisseur z.T. ei-

strahierenden Computerbilder gleichwohl präsent und wird so zu den ebenfalls stilisierten Naturdarstellungen in eine spannungsvolle Beziehung gesetzt.

18 Vgl. dazu bereits Laura Frahm, *Raumkonfigurationen in Videoclips. Eine Analyse von Fallbeispielen der 90er Jahre*, in: Thomas Barth/Christian Betzer/Jens Eder/Katinka Narjes, *Mediale Spielräume* (Dokumentation des 17. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Universität Hamburg 2004), Marburg 2005, S. 137–144, hier S. 142 sowie Laura Frahm 2007 (a.a.O.), S. 103.

gens für das Video konzipierter Technik¹⁹ fungieren Landschaftsaufnahmen von Björks Heimat Island nun als Gestaltungsmittel für ein Lied, das von den gegensätzlichen Wirkungen handelt, die Gefühle der Zuneigung auslösen können: Sie stiften einerseits Verwirrung und stürzen den Betreffenden in einen Ausnahme- oder sogar Notfallzustand („state of emergency“), andererseits aber vermag gerade die Präsenz desjenigen, dem diese Zuneigung gilt (in diesem Fall der im Titel angesprochene „Jòga“, ein Freund der Interpretin), das Chaos zu ordnen und dem scheinbar Zufälligen einen Sinn zu geben. Der „state of emergency“ wird insofern als ein schöner, erwünschter Zustand besungen.²⁰

19 Gondry hat im Verlauf seiner Laufbahn immer wieder eigene und neue technische Verfahren entwickelt, um seine Ideen adäquat umsetzen zu können. Für *Jòga* überflog Gondry Island mehrmals und hielt die Eindrücke auf 16 mm-Film sowie in zahlreichen Fotografien fest. Fotos und Filmsequenzen wurden dann – ähnlich wie in dem zwei Jahre zuvor entstandenen Clip zu *Like A Rolling Stone* von den Rolling Stones – mit Hilfe des Computers zu ineinander fließenden Abfolgen gemischt. Der in dem Stones-Video angewendete, so genannte „Frozen-Moment“- oder „Bullet Time“-Effekt, der dann in dem Spielfilm *The Matrix* 1999 prominente Anwendung fand, wurde von Gondry gemeinsam mit der französischen Firma BUF entwickelt - vgl. dazu <http://www.buf.com/ABOUTUS/?class=history>, <http://directorfile.com/gondry/bjork5.html> sowie Keazor/Wübbena 2007 (a.a.O.), S. 288.

20 „all the accidents that happen
follow the dot
coincidence makes sense
only with you
you don't have to speak
I feel
emotional landscapes
they puzzle me
then the riddle gets
solved and you push me
up to this:
state of emergency
how beautiful to be!
state of emergency
is where I want to be
all that no-one sees
you see
what's inside of me
every nerve that hurts you heal
deep inside of me
you don't have to speak – I feel
emotional landscapes
they puzzle me
confuse
then the riddle gets
solved and you push me
up to this:

Auf den ersten Blick scheint sich das im Clip gezeigte Geschehen in einer Landschaft, eben derjenigen Islands abzuspielden: Nach einer kurzen Einleitung wird Björk zu Beginn als am Strand liegend präsentiert (Abb. 3 a), die Kamera fährt auf sie zu, umkreist die wieder mit geschlossenen Augen Daliegende und erkundet dann, dicht über dem Boden dahingleitend, die weitere Umgebung. Erst mit den gesungenen Worten „and you push me up to this/state of emergency“ löst der Blick sich vom Grund, erhebt sich scheinbar schwerelos und umfängt die Weite der Landschaft. Dies findet auch in der Musik eine Parallele: Dominiert bei dem Flug dicht über dem Boden tiefe Streicher, so erklingen nun höhere Tonlagen, die sich zudem in verschiedenen Schichten auf ähnliche Weise untereinander verschränken wie die dazu gezeigten Verästelungen der die Landschaft durchziehenden Wasserläufe. Und bewegte Björks Stimme sich zunächst ebenfalls in eher tieferen Registern, so schwingt sie sich nun – gemeinsam mit der empor steigenden und die Natur überfliegenden Kamera – ebenfalls in die Höhe. Seinen Ausklang findet der musikalische wie visuelle Flug dann, indem die Stimme verhallt und der Blick sich wieder dem Boden nähert.

Auf die fließenden Übergänge des Beginns antworten nun harte Schnitte als optische Äquivalente zu den zischenden, dumpf rumorenden und stampfenden Maschinenlauten, unter denen die Erde sich zu öffnen, auseinanderzuklaffen und ihr Inneres zu zeigen beginnt (Abb. 3 c–d). Die Bilder gähnender Erdspalten und den Blick auf glühende Lava freigebender, auseinanderfahrender Gesteinsplatten scheinen im ersten Moment die Worte des Liedtextes „state of emergency“ ins Katastrophische, als Erdbeben und Vulkanausbrüche, zu übersetzen. Doch so wie auf der Ebene der Musik die Stimme, die Streicher und die pochenden und fauchenden Klänge in der Folge harmonisch zueinander kombiniert werden, mischen sich nun auch die Szenen des Landschaftsflugs und der in Bewegung versetzten Erdoberfläche, bis Musik und Bild in einen Weite und Ferne vermittelnden Klang- und Panoramaraum münden. Dazu, dass sich entgegen der ersten Erwartungen tatsächlich keine Katastrophe ereignet, passt die gezähmte und kontrollierte Weise, in der sich der Erdboden öffnet und wieder schließt, denn Gondry führt dies nicht auf naturalistisch-chaotische Weise, sondern nach der Art geologischer Demonstrationsgraphiken als schematischen, sauberen Schnitt vor (Abb. 3 e–f). Mit dieser wissenschaftlichen Öffnung der Natur suggeriert er zum einen die Lösung des im Liedtext beschriebenen Rätsels: „emotional landscapes,/

state of emergency
how beautiful to be!
state of emergency
is where I want to be
state of emergency.
state of emergency”

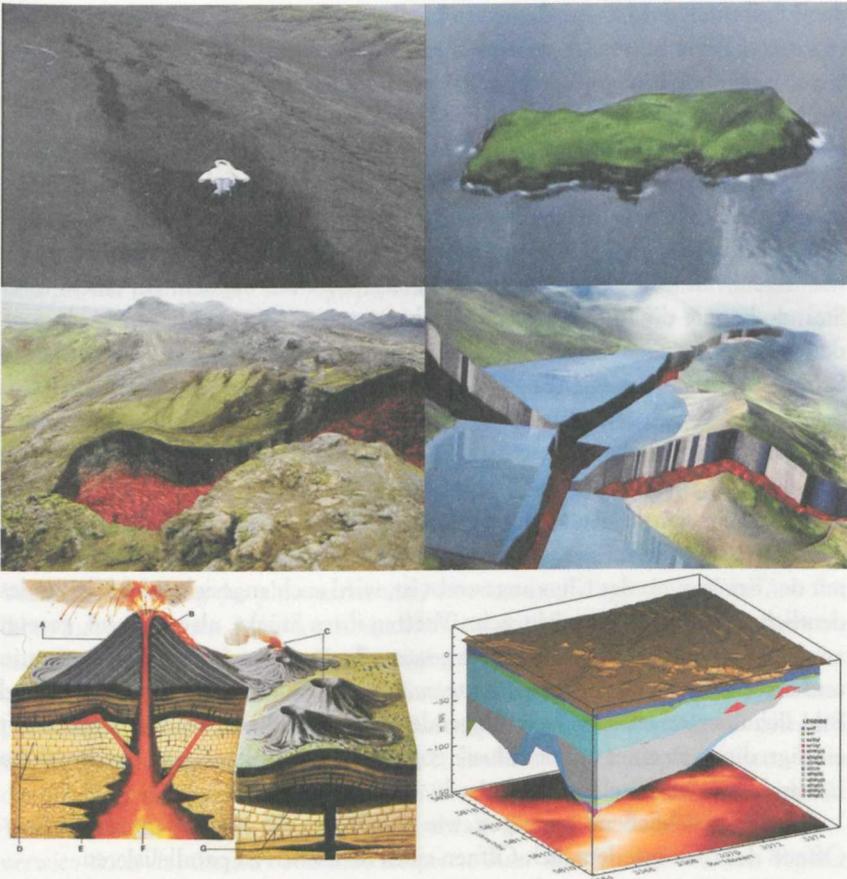


Abb. 3 a–d: Michel Gondry/Björk, „Jöga“ (Stills)

Abb. 3 e–f: Geologische Demonstrationsgrafiken

they puzzle me,/then the riddle gets solved“. Zum anderen aber findet diese Zurschaustellung des Erdinneren in der Folge ihr Äquivalent, wenn die Kamera in das Innere der auf einem Bergkamm stehenden Björk hineinfährt und dort eine zweite Landschaft erkundet, die der zuvor gezeigten Natur erstaunlich gleicht. Gondry setzt so nicht nur die zuvor gesungenen Worte „all that no-one sees,/you see, what’s inside of me“ um, sondern deutet an, dass möglicherweise auch die zuvor gezeigten Szenen nicht – wie zunächst anzunehmen war – außerhalb der Protagonistin spielten und ihre Umgebung zeigten, sondern vielmehr ebenfalls bereits ihre Innenwelt zur Darstellung brachten (einen deutlichen Hinweis

darauf gibt z.B. der Umstand, dass in beiden Sequenzen die Größenverhältnisse zuweilen verwischt werden, so dass man sich nicht sicher sein kann, ob die entfesselt agierende Kamera²¹ dicht über dem Boden dahin gleitet bzw. sogar durch ein Mikroskop blickt oder aus großer Höhe einen Panoramablick einfängt): Innen und Außen, Mikro- und Makrokosmos gehören zusammen und bilden eine untrennbare Einheit, wie auch das Schlussbild des umkreisten Landstücks zeigt, das einerseits in einem kleinen See im Innern einer Höhle zu schwimmen scheint, folglich nicht sehr groß sein kann,²² andererseits aber Gischt-umspülte Ufer zeigt, was darauf hindeutet, dass es sich um eine große Insel handelt. An einem ihrer Strände könnte die in der Eröffnungsfahrt gezeigte Sängerin liegen (Abb. 3 a), deren Umriss zudem nicht von ungefähr vage Ähnlichkeiten mit der Insel des Schlussbildes aufweisen (Abb. 3 b – solche Anthropomorphismen finden sich den ganzen Clip hindurch eingestreut, wenn etwa einzelne Bodenformationen die Grundformen einer menschlichen Gestalt annehmen), womit der Clip sich in sich selbst zurückdrehen würde und unendlich fortsetzbar wäre: Im inneren Mikrokosmos würde sich so der Makrokosmos der Heimatinsel der Interpretin als eine Facette der „emotional landscapes“ spiegeln. Dass eine solche Einheit mit der Konzeption des Clips angestrebt ist, wird auch angesichts des Umstandes deutlich, dass Björk hier nicht beim Vortrag ihres Stücks, also singend, gezeigt wird, da eine solche Darstellung eine gewisse Trennung zwischen der Interpretin und ihrer Umgebung suggeriert hätte, während ihre Präsenz so in Stimme und Bild sich übergangslos in die erklingende Musik und die zu sehende Landschaft einfügt, die so zu einer mit der Musik verwobenen, vom Klang durchwirkten Landschaft, zur Klanglandschaft wird.

Es wäre abschließend zu fragen, wie Gondry zu der Idee gelangte, das Sich-Öffnen der Erde mit dem Sich-Öffnen eines Menschen zu parallelisieren.

Siegfried Zielinski hat in diesem Zusammenhang auf die „neuere Physik“ verwiesen: Gondrys Clip zeige Island hier nicht nur mit den diversen „Strategien des naturwissenschaftlichen Blickes“, wenn er in sowohl räumlicher als auch zeitlicher Hinsicht (Zeitlupe, Beschleunigung) Vergrößerungen und Verkleinerungen vornehme, sondern zudem sei das „ständige Bewegen zwischen dem Innen und dem Außen auf der Höhe der Idee der neuen Physik“: „Es gibt den inneren Teilnehmer an der Welt, und es gibt den äußeren Beobachter der Welt, und der Clip springt zwischen diesen beiden Positionen hin und her.“²³

21 Zu dem Begriff vgl. Stefanie Weinsheimer, *Entfesselte Kamera*, in: Thomas Koebner (Hrsg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart 2007, S. 170.

22 Eine ähnliche Formation ist auch im letzten Drittel des Clips (02:12) sichtbar, wo sie die Gestalt einer kleinen Grasinsel inmitten einer steinigen Fläche annimmt.

23 *Fantastic Voyages – Eine Kosmologie des Musikvideos*, Sendereihe von Christoph Dreher und

Tatsächlich jedoch stehen hinter Gondrys Sequenz offenbar sehr viel ältere Denkformen, an die Zielinski selbst bereits rührt, wenn er das im Clip gezeigte „Aufreißen der Erde (...) als eine Art von Sehnsucht, zum Mittelpunkt der Erde zurückkehren zu wollen“ interpretiert.²⁴

Denn in einer Art Überdeterminierung wird der Schauplatz des Videos, Björks Heimat Island, hier zu einem Knotenpunkt mehrerer Bedeutungen: Über den Umstand hinaus, dass die Interpretin in dem Clip als mit der Insel im wahrsten Sinne des Wortes „innig“ verbunden gezeigt wird, ist Island auch der Punkt, von dem aus der Hamburger Geologieprofessor Otto Lidenbrock in Jules Vernes 1864 erstmals veröffentlichtem Roman *Voyage au Centre de la Terre* gemeinsam mit seinem Neffen Axel und ihrem isländischen Führer Hans Bjelke zum Mittelpunkt der Erde hinabsteigen, nachdem er in einer verschlüsselten Handschrift des isländischen Alchimisten Arne Saknussemm aus dem 16. Jahrhundert die Information gefunden hat, dass man vom Krater des Sneffel-Vulkans auf Island zum Erdzentrum gelangen kann. Gondry, der sich eigenen Angaben zufolge schon als Kind die Frage stellte, wie das Erdinnere wohl beschaffen sein mochte und entsprechende konkurrierende Modelle dazu ersann (vgl. Abb. 4 c),²⁵ muss von Vernes Schilderung der phantastischen Reise in eine frühgeschichtliche Zeit mit ihren unterirdischen Meeren, Kristallhöhlen und Sauriern fasziniert gewesen sein. Es überrascht daher vielleicht auch nicht, dass ihm offenbar irgendwann auch das 1665 veröffentlichte Buch *Mundus Subterraneus* des gelehrten Jesuitenpaters Athanasius Kircher²⁶ unterkam, das zugleich – und nicht zuletzt wohl auch wegen ihrer üppigen Illustrierung mit z.T. großformatigen Kupferstichen – eine der erfolgreichsten und populärsten Veröffentlichungen des Geistlichen darstellt. Verne muss der *Mundus Subterraneus* ebenfalls bereits ein Begriff gewesen sein, verwies doch der intensiv von ihm rezipierte Arzt und Chemiker Louis Figuier in seinem 1863 erschienenen Buch *La Terre avant le Déluge* ausdrücklich auf Kirchers Publikation,²⁷ und Verne, möglicherweise durch Édouard Riou, seinen Illustrator, der ebenfalls für Figuier arbeitete, auf dessen Schriften aufmerksam

Rotraud Pape, ZDF/3Sat, 2000, Folge *Wunderbare Welten*: 04:35–05:36.

24 Ebd., 06:10–06:22.

25 Vgl. dazu auch Anm. 13.

26 Zu Kirchers *Mundus Subterraneus* vgl. u.a. Nicoletta Morello, *Nel corpo della Terra: Il Geocosmo di Athanasius Kircher*, in: Eugenio Lo Sardo (Hrsg.), *Athanasius Kircher – Il Museo del Mondo*, Ausst.-Kat., Rom 2001, S. 179–196 sowie Martin Okrusch/Klaus-Peter Kelber, *Erkenntnisse – Phantasien – Visionen. Athanasius Kirchers geologisches Weltbild im Lichte heutiger Anschauungen*, in: Horst Beinlich/Christoph Daxelmüller/Hans-Joachim Vollrath/Klaus Wittstadt (Hrsg.), *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602–1680*, Ausst.-Kat. Würzburg/Fulda, Dettelbach 2002, S. 131–160.

27 Louis Figuier, *La Terre avant le Déluge*, Paris 1863, S. 302.

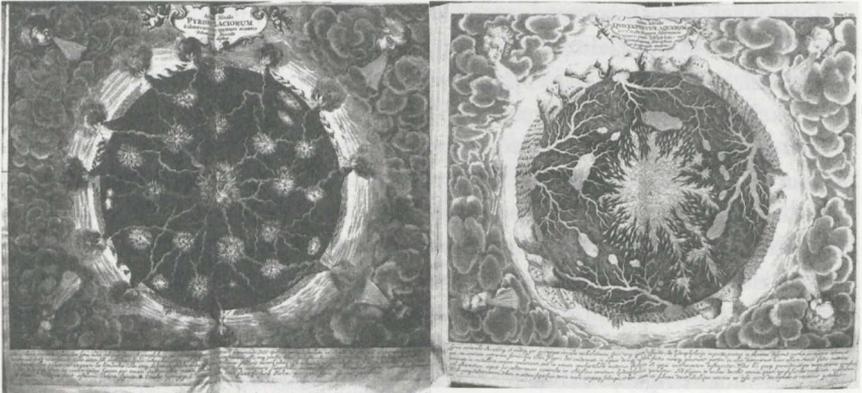


Abb. 4 a–b: Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, Darstellung der Magma- und Wasserkanäle im Erdinneren (aus: Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, Rom 1665, Vol. 1, zwischen S. 188/189 sowie zwischen S. 174/175)

Abb. 4 c: Michel Gondry mit seinem geöffneten Erdmodell

gemacht,²⁸ griff bei der Niederschrift seiner *Voyage au Centre de la Terre* derart ausgiebig auf *La Terre avant le Déluge* zurück, dass Jean-Pierre Goldenstein in Bezug auf Verne urteilte: „Si quelqu’un avait pu l’accuser de plagiat, c’est bien cet écrivain et vulgarisateur scientifique [Figuiers] qui a écrit pas moins de quatre-vingts volumes dont la plupart ont connu un tirage considérable.“²⁹ Wie das Motiv des gigantischen Hominiden zeigt, dem Lidenbrock und seine Gefährten im 39. Kapitel der *Voyage* in der unterirdischen Urzeitwelt begegnen, kannte Verne jedoch offenbar auch Figuiers Quelle, Kirchners *Mundus Subter-*

28 Jean-Pierre Goldenstein, Kommentar zur Ausgabe von Jules Verne, *Voyage au Centre de la Terre*, Paris 1991, S. 437.

29 Ebd., S. 436.

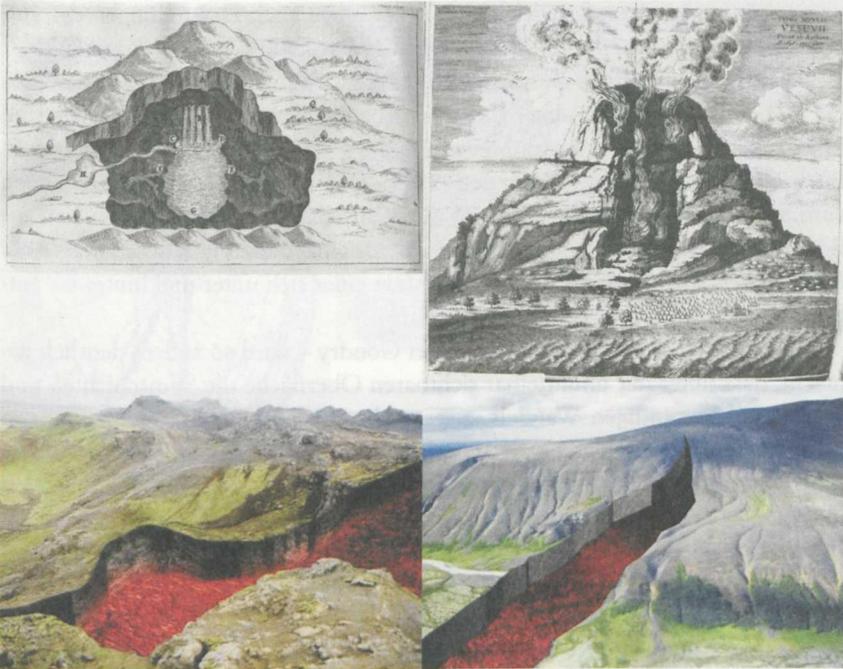


Abb. 5 a–b: Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, Darstellung unterirdischer Seen und des ausbrechenden Vesuvs (aus: Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, Rom 1665, Vol. 1, S. 284 sowie Illustration aus der „Praefatio“)

Abb. 5 c–d: Michel Gondry/Björk, „Jòga“ (Stills)

raneus, in dessen zweitem Band sich die Riesen in Bild und Schrift dargestellt finden.³⁰

In Kirchers *Mundus Subterraneus* nun kann man das von Gondry in *Jòga* umgesetzte Konzept bereits *en detail* finden. Im *Mundus Subterraneus*, der aus den Erfahrungen Kirchers während einer Sizilienreise in den Jahren 1637/38 hervorging, legt der Autor seine Theorie dar, dass kontinuierlich bewegte Kanäle aus Feuer und aus Wasser das Erdinnere durchziehen, und dass diese, in Zusammenarbeit mit dem Wind, für alle bekannten meteorologischen und geologischen Ereignisse verantwortlich seien. Kircher veranschaulicht seine Resultate immer wieder anhand von Stichen (Abb. 4 a–b), in denen – wie bei Gondry (Abb. 4 c)

30 Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, Amsterdam 1665, Vol. II, S. 57f.

– sowohl einzelne Gesteinsansichten wie vor allem auch Darstellungen der aufgeschnittenen und ihr Innenleben preisgebenden Erde gezeigt werden (Abb. 5 a–c). Insbesondere jedoch münden auch seine Erörterungen in dem Schluss, dass die hier zugleich als lebendiger Organismus aufgefasste Erde ihr Äquivalent im Mikrokosmos des Körpers des Menschen habe,³¹ den Kircher zum Ende seines Buches hin mit geöffnetem Leib zeigt (Abb. 6 a), um dessen enge Beziehungen zum ihn umgebenden Lebenskosmos zu veranschaulichen. In Kirchers 1646 zu Rom veröffentlichter *Ars magna lucis et umbrae* wird diese Figur zusätzlich (Abb. 6 b), ähnlich wie bei Gondry, in den Kontext einer sich unter und hinter ihr entfaltenden Landschaft gestellt (Abb. 6c–d).³²

In beiden Fällen – bei Kircher wie bei Gondry – wird so zudem deutlich gemacht, dass unter der unmittelbar sichtbaren Oberfläche die Sinnschichten und Triebkräfte beständigen Wandels ausgemacht werden können, die im Fall von *Jōga* mit den Klangschichten des gespielten Musikstücks parallelisiert werden: Björks Stimme und die mal von warmen Streichern, mal mechanisch zischenden und klopfenden Lauten bestrittenen Instrumentalparts bilden dabei die ineinander greifenden Triebkräfte einer Dynamik, die der auf der Ebene der Bilder gezeigten Bewegung entspricht. Musik wird so als ein lebendiger Bestandteil dieses Gefüges von Mikro- und Makrokosmos vorgeführt, in dem die Pole von Natur und Kultur durch den Menschen und seine Stimme vereint werden.

31 Vgl. dazu u.a.: Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*, Berlin 1993, bes. S. 221–231.

32 Vgl. die von Pierre Miotte gestochene Darstellung des „Sciathericon“ mit dem „astrologischen Menschen“ in Kirchers *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1646, zwischen S. 532/533 im Caput III von Buch VI. Die „Ars magna“ teilt sich mit dem „Mundes Subterraneus“ nicht nur diese Darstellung der Einbindung des Menschen in den Kosmos, sondern auch das Thema der in Gestein sichtbaren Formen und Bilder, die Gondry in seinem Video ebenfalls aufgreift. In der „Ars magna“ vgl. dazu Liber X, *Magia Pars II: Caput II = De pictriciis Naturae industria, qua in foetibus humanis, animalibus, plantis, lapidibus nihil non efformat*, auf S. 806: „Naturae pictriciis in lapidibus, plantisque miracula“ (dazu Bilder von Städten, Tieren und Buchstaben auf und in Steinen); S. 807: *Caput III = De repraesentatione rerum fortuita & casuali, & quomodo ea arte rebus induci possit?*. Zur Gnomonik Kirchers und seinen „Sciathericon“-Konzepten vgl. Giuseppe Monaco, *Tra Tolomeo e Copernico*, in: Eugenio Lo Sardo (Hrsg.), *Athanasius Kircher – Il Museo del Mondo, Ausst.-Kat.*, Rom 2001, S. 145–158.

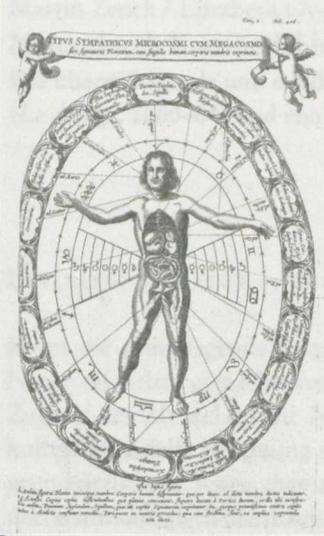


Abb. 6 a: Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, *Sciathericon* (aus: Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, Rom 1665, Vol. 2, zwischen S. 406/407)

Abb. 6 b: Athanasius Kircher, *Ars magna lucis*, *Sciathericon* (aus: Athanasius Kircher, *Ars magna lucis*, Rom 1646, zwischen S. 532/533)

Abb. 6 c-d: Michel Gondry/Björk, „Jøga“ (Stills)