GENDER OPEN REPOSITORIUM

„Was liegt daran wer spricht“ : Genderinszenierung durch Vielstimmigkeit im Musikvideo „Kiss“ von Prince

Hörner, Fernand

2012

https://doi.org/10.25595/59

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hörner, Fernand: *„Was liegt daran wer spricht“ : Genderinszenierung durch Vielstimmigkeit im Musikvideo „Kiss“ von Prince*, in: Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien, Jg. 18 (2012) Nr: 1, 53-71. DOI: https://doi.org/10.25595/59.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY ND 4.0 License (Attribution - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien 18/1: 53-71

„Was liegt daran wer spricht"

Genderinszenierung durch Vielstimmigkeit im Musikvideo „Kiss" von *Prince*

Fernand Hörner

Zusammenfassung: Am Musikvideo „Kiss" von *Prince and the Revolution* (1986) werden exemplarisch verschiedene Verfahren beleuchtet, wie Gender durch „Stimme" im konkreten und abstrakten Sinn auf ambivalente Weise inszeniert wird. Michael Bachtins Metapher der fremden Stimme für das intertexuelle Verweisgeflecht von Sprache im Allgemeinen und Literatur im Besonderen wird hier sowohl im übertragenen als auch im wörtlichen Sinne verwendet und auf audiovisuelle Musikformate übertragen. Das Spiel mit Gender entsteht durch eine komplexe Verwebung von intertextuellen und intermedialen Verweisen auf andere Liedtexte, Filme, Gesangstraditionen, Subkulturen etc. Dabei wird vestimentäres Cross-Dressing mit gesanglichem Cross-Dressing kombiniert.

Schlagwörter: Stimme, Cross Dressing, Musikvideo, Intermedialität, Polyphonie, Prince.

What matter who's speaking?
Gender performance and plurality of voices in *Prince's* "Kiss"

Abstract: The music video "Kiss" of *Prince* and the Revolution serves as an example how gender is performed in an ambiguous manner by the use of the "voice", the latter conceived in both an abstract and a concrete meaning. Mikhail Bakthin's metaphor of the "voice of the other" for the intertextual references of language in general and polyphonic literature in special is being transferred (back) to the voice in audiovisual media. Genderplay is realised by a complex construct of intertextual and intermedial references to other song lyrics, films, singing styles, subcultures etc. Through the audiovisual means of the music video, cross-dressing of the performers is combined with sonic cross-dressing.

Keywords: Voice, Cross Dressing, music video, intermediality, polyphony, Prince.

„Was liegt daran wer spricht" lautet ein geflügeltes Wort aus einem Text von Samuel Becketts Textfragmenten *Texte um Nichts* (1966: 111), mit dem auch Michel Foucault seinen berühmten Vortrag „Was ist ein Autor?" einleitet (im französischen Original „Qu'importe qui parle?", Foucault 2001: 817). Dieser Artikel untersucht, wie das Spiel mit der Frage, wer spricht bzw. singt, im Musikvideo zu einem Spiel mit Genderzuschreibungen wird. Am Musikvideo und Song „Kiss" von Prince and the Revolution (1986) werden exemplarisch verschiedene Verfahren beschrieben, wie durch Stimme und Vielstimmigkeit im konkreten und abstrakten Sinn Genderidentität auf Text-, Musik- und Bildebene inszeniert wird. Der Artikel beleuchtet dabei streiflichtartig das Potenzial interdisziplinärer Musikvideo-Analyse anhand des Konzepts der Vielstimmigkeit in gendertheoretischer Hinsicht, indem er an ausgewählten Stellen exemplarisch fragt,[1]

© 2012 Budrich Unipress. DOI: 10.3224/094899751

wie auf Liedtext-, Musik- und Bildebene eine vielstimmige Genderzugehörigkeit inszeniert wird. Dabei geht es nicht um eine Neu-Interpretation des längst (in Wissenschaft und Musikfeuilleton) kanonisierten Songs,[2] sondern vielmehr darum zu zeigen, wie an einem sattsam bekannten Musikvideo/Song durch den Fokus auf Stimme und Vielstimmigkeit eine neue analytische Perspektive gewonnen werden kann.

Das Konzept der Vielstimmigkeit

Das Konzept der Vielstimmigkeit oder Polyphonie im hier verwendeten Sinn stammt von Michael Bachtin. Bachtins Metaphern der „fremden Stimme", des „zweistimmigen Wortes" und der „Polyphonie", welche das intertextuelle Verweisgeflecht von Sprache im Allgemeinen und Literatur im Besonderen beschreiben, werden hier auf das Phänomen Musikvideo (rück-)übertragen. Bachtin zufolge zeichnet Sprache und insbesondere Literatur eine grundlegende Vielstimmigkeit aus. Jedes Wort ist ein „zweistimmige[s] Wort" (1985: 206) – Bachtins Übersetzer ins Französische, der Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov, spricht sogar von einem komplexen, vielstimmigen Chor („chœur complexe des autres voix", Todorov 1981: 8) – und hat „eine zweifache Ausrichtung, es ist sowohl auf den Gegenstand der Rede, wie das gewöhnliche Wort, als auch auf ein anderes Wort, auf eine fremde Rede gerichtet" (Bachtin 1985: 206). Eine solche „fremde Stimme" innerhalb eines Wortes kann sich konkret im Zitieren oder Anspielen auf andere Texte, allgemeiner im Verweis auf literarische Gattungen (vgl. Bachtin 1985: 117, 151) oder auf eine bestimmte Sprachebene manifestieren (ebd.: 205-207). Daraus folgt, dass Worte nicht unschuldig benutzt werden können, sondern mit fremden Erwartungen und Urteilen belegt sind. Bachtin spricht in diesem Zusammenhang auch von einem bereits bewohnten Wort („mot déjà habité", Todorov 1981: 77), auf das jede/r Sprecher/in stößt und macht auf das Paradox aufmerksam, dass der Sinn eines jeden Wortes zwar schon vorher geprägt wurde, andererseits aber jede/r Sprecher/in einem Wort durch (einen) neuen Kontext eine eigene Bedeutung gibt. Julia Kristeva zufolge, die bekanntermaßen Bachtins Untersuchungen weiterentwickelt und daraus den Begriff der Intertextualität begründet hat, hat jedes Wort zwei Bedeutungen und wird ambivalent, weil sich zwei Zeichensysteme überlagern (Kristeva 1969: 154).[3] Die beiden Zeichensysteme, auf die das Wort gleichzeitig verweist, entstehen also durch das Verwenden eines geprägten Wortes in einem neuen Kontext.

Bachtin betont aber zugleich auch, dass es neben dieser allgemeinen Imprägnierung durch fremde Stimmen auch eine Polyphonie gibt, die bewusst als künstlerisches Verfahren angelegt wird. Bachtin konzentriert sich dabei auf das Romanwerk von Dostojewski, dessen spezielles Verdienst darin liege, die Durchdrungenheit von fremden Stimmen der Sprache in seinem polyphonen Roman auf narrativer Ebene fruchtbar zu machen zu können. Dostojewski gelänge es, verschiedene Positionen darzustellen, ohne eine Bewertung des Autors oder des Erzählers zu implizieren. Der Autor Dostojewski stelle demnach jede/n seiner

Protagonist/inn/en in seiner eigenen Subjektivität dar, ohne ihn zu beurteilen. Der Blick Dostojewskis verlagere sich aus seinem persönlichen Standpunkt hinaus und ist „außerhalb seiner selbst, in fremden Seelen“ (Bachtin 1985: 69) darstellend aktiv. So kann die Subjektivität anderer Menschen nachvollzogen, ohne dabei beurteilt zu werden. Insofern meint Bachtin,

> daß man direkt von einem besonderen polyphonen Denken sprechen kann, das über die Grenzen der Romangattung hinausgeht. Diesem Denken sind diejenigen Seiten am Menschen zugänglich – vor allem das denkende menschliche Bewußtsein und seine dialogische Seinssphäre –, die von monologischen Positionen aus nicht angeeignet werden können (ebd.: 303).

Auf die Literatur bezogen meint er damit die in sich abgeschlossenen, „stimmigen“ und homophonen Romane, deren Inhalt man auf eine Aussage oder Intention des Autors reduzieren und in das „abschließende, monolithisch-monologische Ganze des Romans“ (ebd.: 81) integrieren könne. Im polyphonen Roman stehe indes jedes Phänomen auch gleichzeitig seinem Gegenteil in ambivalenter Spannung gegenüber, ohne sich zu einer Einheit oder im Hegelschen Sinn zu einer Synthese vereinen zu lassen: „In jedem Roman stehen viele, dialektisch nicht aufgehobene Bewußtseine einander gegenüber, die nicht zur Einheit eines entstehenden Geistes verschmelzen“ (Bachtin 1985: 32; vgl. Kristeva 1969: 172). Eine Analyse der Vielstimmigkeit – sei es, wie bei Bachtin von Literatur oder wie hier von Musikvideos – geht also von einer grundlegenden Ambivalenz aus, die nicht interpretatorisch aufgelöst, sondern als künstlerisches Verfahren betrachtet und stehen gelassen wird.

Forschungsstand Musikwissenschaft

Auch wenn es nahe liegt, Bachtins Metapher der Vielstimmigkeit auf die Musik zurück zu übertragen, ist dies in der Musikwissenschaft bislang weitgehend ausgeblieben, während Bachtins Konzept in den Literatur- und Kulturwissenschaften längst zu einem Klassiker geworden ist (vgl. exemplarisch Martínez 2010). Matthias Tischer hat mit seinem Artikel „Zitat – ‚Musik über Musik‘ – Intertextualität: Wege zu Bachtin. Vers une musique intégrale“ diesbezüglich Pionierarbeit geleistet (2009: 55-71). Er appelliert dafür, bisherige Konzepte der Musik wie Originalität und Integralität, bei denen nach Adorno alle Teile eines Kunstwerks auf ein alles integrierendes Prinzip bezogen werden, abzulegen und stattdessen mit Bachtin auf die intertextuellen bzw. intermedialen, intermusikalischen Verweise ein Augenmerk zu werfen (Tischer 2009: 56). Tischer nennt diesen Kontext die „nichtklingenden Aspekte“ – wobei der Begriff „mitklingend“ im Sinne der Bachtin’schen fremden Stimme vielleicht noch aussagekräftiger wäre:

> Die klingenden Stränge des musikalischen Diskurses von den nichtklingenden zu isolieren, wird auf Dauer die Isolation der Musikwissenschaft selbst befördern helfen und zudem kulturgeschichtliche Ansätze herausfordern, die, enttäuscht von der unzureichenden Theoriefähigkeit der Musikologie, gänzlich von der Untersuchung der musikalischen Kunstwerke absehen (...). (Tischer 2009: 70)

Auch Christian Bielefeldt mahnt in Bezug auf die Untersuchungen von Roland Barthes zur Stimme ähnliche Versäumnisse der Musikwissenschaft an, sich mit „neuerer [sic!] Kultur- und Medientheorie" auseinanderzusetzen (2007: 202). Hier zeigt sich eindrücklich, dass der Fokus auf Werkimmanenz in der Musikwissenschaft noch weit verbreitet ist, während die Literaturwissenschaft diesem Ansatz seit einem halben Jahrhundert „neuere" Herangehensweisen (die ja nicht mehr so neu sind), unter anderem eben durch die Arbeiten von Bachtin und Kristeva, gegenübergestellt hat. Tischers Artikel leistet aus Sicht der Musikwissenschaft dafür einen ersten Schritt, selbst wenn er noch nicht aufzeigt, wie die Bachtin'sche Metapher der fremden Stimme auf Stimmen in der Musik rückübertragen werden könnte.

Forschungsstand Musikvideo und Filmmusik

Die Musikvideoanalyse hat sich bislang kaum mit dem Phänomen Stimme und Stimmklang auseinandergesetzt. Obgleich der Gesang zumeist die tragende Rolle in einem Musikvideo spielt und die Musik im Allgemeinen den visuellen Elementen vorgängig ist, werden Musikvideos doch zu bereits bestehenden Songs produziert (vgl. Jost 2010: 484). Dennoch zeichnet die Forschungsliteratur eine weitgehend „taube Rezeption" (Keazor/Wübbena 2007: 13) aus, welche auf die Musik im Musikvideo (Ausnahmen hierbei sind Frith/Goodwin/Grossbert 1993) kaum eingeht, was bereits des Öfteren beklagt wurde (Keazor/Wübbena 2007: 13; vgl. Neumann-Braun 2004: 17; Koch 1996: 15; Goodwin 1992: 13; Vernallis 2004: 209).

Die bislang versäumte gleichwertige Behandlung von Bild und Ton liegt wohl auch darin begründet, dass die vorliegenden Untersuchungen zum Musikvideo eher sozialwissenschaftlich als medien- oder kulturgeschichtlich ausgerichtet sind (Neumann-Braun 2004: 17). Auch in den Untersuchungen zur Filmmusik wird die Stimme tendenziell stiefmütterlich behandelt (Sulzbacher/Socha 2009: 264), mit Ausnahme der wegweisenden Untersuchungen von Michel Chion (1982) zur Stimme im Film, die auch das Musikvideo streift. Die Forderung einer gleichwertigen Behandlung von Bild und Ton steht in der Filmanalyse (vgl. erstmalig Gorbmann 1980) ebenso aus wie in der Musikvideoanalyse. Angesichts der komplexen Verwebung von Musik, Text und Bild in einem Musikvideo ist eine „nicht nur inter-, sondern vielmehr transdisziplinäre (...) Analyse" dringend erwünscht (Jacke 2003: 36). Insofern soll die Skizzierung einer analytischen Herangehensweise an das Konzept der Vielstimmigkeit ebenfalls dazu dienen, unter Einbindung derjenigen Forschungsliteratur, welche sich bereits um eine

„hörende Rezeption“ des Musikvideos bemüht, der bislang vergleichsweise wenig behandelten Frage nach der Stimme weiteres Gewicht zu verleihen.

Dabei wird zur exemplarischen Analyse der Genderinszenierung bei Princes „Kiss“ Bachtins Konzept der Vielstimmigkeit zunächst auf die Textebene (auf welcher Bachtin diese ursprünglich angesiedelt hat) angewendet und dann auf die anderen Ebenen des Musikvideos – Gesang, Musik, visuelle Performance und filmische Inszenierung – übertragen. Das Spiel mit *gender performances* entsteht durch ein komplexes Zusammenspiel intertextueller und intermedialer Verweise. Aus Gründen der Strukturierung werden diese Verweise allerdings sukzessive anhand der Text-, Musik- und Filmelemente herausgearbeitet und abschließend grundlegende Überlegungen zum Musikvideo als vielstimmiges Zusammenspiel all dieser Elemente angestellt.

Vielstimmigkeit im Text

Das Musikvideo „Kiss“ stammt aus dem Album *Parade* der Band *Prince and the Revolution* und wurde als Single zu einem großen kommerziellen Erfolg. Ferner fungierte es als Soundtrack zu dem von Prince produzierten Film *Under the Cherry Moon* (1986) und war auch eines der ersten Musikvideos eines afroamerikanischen Künstlers (vgl. ausführlich Hawkins 2011: 18ff.). Beim Hören oder Lesen des Liedtextes von „Kiss“ ist man zunächst geneigt, die Aussagen als für die Popmusik typische Situation einzuordnen, in der ein männliches lyrisches Ich eine Frau durch Versprechen und Selbstlob verbal zu verführen versucht. Der Refrain bringt dabei deutlich zum Ausdruck, dass das lyrische Ich einen Kuss möchte, das lyrische Du wird dabei als „my girl“[4] bzw. „woman“ angesprochen. Gerade in der im Refrain verwendeten Zeile „you don’t have to be rich to be my girl“ ließen sich mit Bachtin aber auch eine bzw. mehrere fremde Stimmen identifizieren. Zum einen, weil das Besingen von „my girl“ schon zu einer Art Allgemeinplatz geworden ist, exemplarisch sei nur der Song „My Girl“ von den Temptations genannt, ein viel gecoverter Nummer-1-Hit, veröffentlicht 1964 als Single.[5] Zum anderen ist dies auch ein Verweis auf den Film *Under the Cherry Moon*, bei dem Prince Regie geführt hat, und der nicht nur im selben Jahr wie „Kiss“, 1986, erschien, sondern den Song auch in den Soundtrack zum Film integriert. Dort spielt Prince selbst den Callboy Christopher Tracy, der seinen Lebensunterhalt auch damit verdient, reiche Frauen um ihr Vermögen zu bringen; bis er sich in die reiche Erbin Mary Sharon (gespielt von Kristin Scott Thomas) ernsthaft verliebt. Der von Prince gespielte Christopher geht also sozusagen zunächst von dem genauen Gegenteil aus („you have to be rich to be my girl“) und man könnte die Liedzeile als Ausdruck seiner Wandlung sehen. In der entsprechenden Szene sitzen beide im Cabriolet, Christopher/Prince sagt: „I love you“, Mary/Kristin Scott Thomas antwortet „define love“, woraufhin Christopher/Prince zu ihr auf den Sitz klettert und sie wortlos küsst, bzw. nicht ganz wortlos küsst, denn in diesem Moment ertönt „Kiss“, eingeleitet mit dem Gitarrenriff und einem Stöhnen von Prince. Just bei besagter Textstelle „you don’t have to be rich“ findet Christopher/Prince seine Stimme zurück und

sagt „let me take you with me... forever", die Kamera gleitet in der nächsten Einstellung in Obersicht über dem Auto hinweg zum Hafen und parallel dazu wird „Kiss" ausgefadet. So wird im Film eine Oszillation zwischen Prince als Sänger und der Figur, die er spielt, erzeugt. Und umgekehrt lässt sich auch festhalten, dass bei Betrachten des Musikvideos durch diese Liedzeile Kontext und Handlung des Films als fremde Stimme mitschwingen.

Allerdings steht das romantische *Happy End* im Film im Widerspruch zu dem weiteren Liedtext, in dem lediglich von einer Spielverlängerung („extra time") gesprochen wird. Der Begriff aus dem Sport setzt so den erhofften Kuss in einen sexuellen Zusammenhang, was auch die große Ausdauer des lyrischen Ichs im Liebespiel suggeriert. Zusammen mit anderen Allgemeinplätzen wie „we could have a good time", „I just need your body, baby", „maybe we could do the twirl" wird klar, dass es dem lyrischen Ich im Song mehr um ein sexuelles Abenteuer als eine Beziehung geht. Dadurch wird auch die klassische Rollenverteilung des Mannes als aktiver Verführer und der Frau als Objekt der Begierde (und als diejenige, die vom Mann noch etwas lernen kann), bestätigt. So heißt es: „You don't need experience to turn me out. You just leave it all up to me, I'm gonna show you what it's all about". Erika Funk-Hennings schreibt dazu:

> Medienanalysen haben ergeben, dass bei der Mehrzahl der auf dem Markt vertriebenen Musikvideoclips je nach Geschlechtszugehörigkeit Sprecherrollen, Handlungsspielräume, visuelle Aufmerksamkeit und musikalisch symbolisierte Wertschätzung ungleich verteilt sind. Als ein für die Geschlechterforschung entscheidendes Ergebnis hat sich herausgestellt, dass die Männer als handelnde Subjekte dargestellt werden, während den Frauen nur ein Objektstatus zugestanden wird. Die Reproduktion des klassischen Rollenklischees vom aktiven Mann und der sich anpassenden, passiven Frau erfolgt z. B. dadurch, dass letztere behandelt, beschrieben und besungen wird, anstatt Eigeninitiative entwickeln oder zur Schau stellen zu können (Funk-Hennings 2011: 57-58).

Allerdings wäre es verkürzt zu sagen, dass dieses Liedzitat die hier beschriebenen Geschlechterrollen zementiert. Wie im Zusammenhang mit der visuellen Umsetzung des Songs noch zu zeigen sein wird, ist die Einordnung des lyrischen Ichs als männlich und die Zuordnung des lyrischen Ichs zu Prince nicht eindeutig und wird immer wieder in Frage gestellt. Zugleich werden im Verlaufe des Liedtextes Geschlechterrollen immer wieder auf ‚polyphone' Art und Weise beschrieben bzw. ironisiert. Aus dem Liedtext sprechen also verschiedene Stimmen, die dazu führen, dass den Aussagen des Textes unterschiedliche Positionen zugeordnet werden können.

In einer solchen ambivalenten Weise ist die Feststellung, das Objekt der Verführung müsse weder cool sein („You don't have to be cool to rule my world") sein, noch schlüpfrig reden („You got to not talk dirty, baby, if you wanna impress me"), eine Absage an klassisch männliches Verführungsverhalten (und zunächst auch an die Festschreibung als weibliches Sexualobjekt) in der populären Musik. Princes Aufruf des Verzichts auf *dirty talk* könnte man, je nachdem ob man dies als Verbot oder Zugeständnis interpretiert, einerseits als normative Bestätigung

klassischer Geschlechterverhältnisse in der Musik oder andererseits als subversive Umkehrung typischer *gender performance*s sehen, sofern man im letzteren Fall, sozusagen in der Fiktion des Liedtextes davon ausgeht, dass das weibliche lyrische Du eben diese Verhaltensweisen an den Tag legt und dies durchaus legitim, aber eben nicht nötig sei. Ähnliches gilt für „you don't have to be beautiful to turn me on", was man wahlweise als Verzicht auf das oberflächliche Primat des Aussehens oder aber als Ausdruck der grenzenlosen Lust und Potenz des lyrischen Ichs interpretieren kann, das vor nichts Halt macht.

Der Appell an das lyrische Du, erwachsen zu agieren, dem Alter gemäß und nicht der Schuhgröße („Act your age, mama, not your shoe size", wobei zu beachten ist, dass 15 das Maximum beim amerikanischen Größensystem ist), zusammen mit dem Hinweis, dass das lyrische Ich von Frauen und nicht von Mädchen schwärmt („Women, not girls, rule my world, I said they rule my world"), lässt sich so wahlweise als Interesse an selbstbewussten, reifen Frauen verstehen und als Zugeständnis, dass sich das lyrische Ich den Regeln der Frauen unterwirft oder eben auch als Unterstellung, dass vernünftiges Verhalten als passives Verhalten verstanden wird. Der darauf folgende Appell, „you just leave it all up to me, my love will be your food", unterstreicht dies und spielt damit zudem auf Oralverkehr an. So ergibt sich eine ambivalente Inszenierung, die zwischen den Extremen eines machistischen Verführers und dem Aufbrechen der für die Funkmusik und Musikvideos im Allgemeinen typischen Geschlechterrollen pendelt.

Vielstimmigkeit in der Musik

Bei der Rückübertragung des Bachtin'schen Begriffs der Vielstimmigkeit auf die Musik stößt man natürlich auch auf ein bereits bewohntes Wort, wie es Bachtin ausdrücken würde. In der Musikwissenschaft bezeichnet Stimme eine zusammenhängende Folge von Tönen. Viel- oder Mehrstimmigkeit ist demnach das harmonische und melodische Zusammenspiel mehrerer Stimmen, die man in Bezug auf Stimmführung, Harmonik etc. analysieren kann (MGG 2001). Dies betrifft Gesangsstimmen genauso wie Instrumentalstimmen.

Bei Princes Musikvideo „Kiss" ist die Vielstimmigkeit der Instrumentalstimmen äußerst reduziert. Der Song wird getragen von einem elektronischen Schlagzeug und einer Funk-Gitarre, welche die typischen Dominantseptakkorde (in den Strophen: A7 und D7), teils mit zugefügter None und Quarte (im Refrain E9sus4) Sechzehntel-Patterns spielt. Gerade aufgrund dieser äußerst minimalistischen Begleitung kommt die Vielstimmigkeit der Gesangsstimme(n) bestens zur Geltung.

Eine ganz konkrete ‚fremde Stimme' stammt von der Band Mazarati, die 1986, also im Erscheinungsjahr von „Kiss", von Princes ehemaligem Bassisten Brown Mark gegründet wurde. Für deren Debutalbum bat die Band den Künstler Prince um einen Song, woraufhin Prince für sie eine akustische Version von „Kiss" aufnahm. Mazarati machten daraus eine Funkversion, die Prince wiederum so gut gefiel, dass er den Song selbst aufnahm und auf seinem Album

Parade veröffentlichte (Crandall 2004). Mazaratis ursprünglicher Background-Gesang ist auf „Kiss" zu hören und somit ein Beispiel für (nicht ganz) fremde Stimmen im musikalischen Sinn, eine Kombination von ‚eigener' Lead-Stimme und ‚fremden' Backgroundgesang. Etwas theoretischer betrachtet, zeigt sich hier auch eine grundlegende Konvention in unserer Rezeption von Vielstimmigkeit. Denn der Refrain, der mit „You don't have to be rich to be my girl" beginnt, wird in der Tat von mehreren Stimmen gesungen, aber trotz der musikalischen Vielstimmigkeit auf inhaltlich-textlicher Ebene als Ausdruck einer Stimme gesehen. Mit anderen Worten: Wir hören zwar musikalisch mehrere Stimmen, ordnen diese aber inhaltlich nur einem lyrischen Ich (dem von Prince?) zu. Diese Vielstimmigkeit auf musikalischer Ebene, hier als mehrstimmiger Gesang, wird zudem noch flankiert durch eine im Bachtin'schen Sinne vielstimmige Gesangsweise von Prince. Denn bei „Kiss" hören wir nicht nur einen mehrstimmigen Gesang, sondern Princes Stimme selbst ist im Bachtin'schen Sinne von fremden Stimmen durchzogen.

Dies zeigt sich vor allem in Bezug auf die Frage nach der *gender performance*. Auch hier wird der erste Eindruck einer klaren Zuordnung schnell von komplexeren Wahrnehmungen überlagert. Bei der Stimme von Prince, einer „der interessantesten und vielgestaltigsten Stimmen der letzten dreißig Jahre Popgeschichte" (Bielefeldt 2007: 202), fällt zu allererst die extrem hohe Stimmlage, zumeist im Falsett, auf. Die Schlussfolgerung, dass dies eine weibliche oder eine unmännliche, um nicht zu sagen kastrierte Vortragsweise ist, liegt nahe, greift aber zu kurz. Denn auch wenn dies oftmals für die klassische Musik zutrifft, wie etwa Paul Zumthor in Bezug auf das europäische Melodram in Erinnerung ruft (1990: 11), gelten in den 1980er Jahren, also der Entstehungszeit von „Kiss", hohe Stimmen eher als Ausdruck besonderer musikalischer und sexueller Potenz. Für den Funk war sicherlich Curtis Mayfield stilbildend. Etwa Mayfields Song „Superfly" ist der Soundtrack des gleichnamigen Blaxploitation-Films, in dem der Held Priest, ein gewalttätiger Drogendealer mit einer extrem hohen Gesangslage (die vereinzelt ins Falsett übergeht) wie folgt beschrieben wird: „The man of the hour has an air of great power. The dudes have envied him for so long".[6] Ähnliches gilt auch für den Heavy Metal der Zeit, man denke etwa an Judas Priest *Under blood red skies*, bei der sich die Kampfansage des lyrischen Ichs („You won't break me, You won't take me, I'll fight you, Under blood red skies") in immer höhere Stimmlagen schraubt.[7] Insofern lässt sich Walsers Kommentar zu „Kiss", „Prince occupies a feminine-sounding high vocal-range, declaiming a text full of sexual come-ons" (Walser 1994: 86) dahingehend ergänzen, dass diese im Liedtext geäußerten Aufforderungen zu sexuellen Handlungen durchaus durch die hohe Stimme als Ausdruck von männlicher Potenz (und nicht oder nicht nur von Effeminität) unterstrichen wird.

Ähnlich wie es Bachtin für die fremden Stimmen in der Literatur beschrieben hat, zeigt sich auch bei Singstimmen die Vorgängigkeit gewisser kultureller und sozialer Stimmmuster und -codes, die sich mit den je individuellen Stimmen verschränken und überlagern (Schrödl 2009: 148). Diese Überlagerung, das Mithören von fremden Stimmen, ist allerdings stark kulturgebunden (Bose 2010) oder präziser: stark von den Konventionen einzelner Musikrichtungen abhängig.

Prince bezieht sich auf die erwähnten Gesangstraditionen, sodass man sagen könnte, dass er nicht nur in textueller, sondern auch in vokaler Hinsicht mit einer „fremden Stimme" spricht bzw. singt. Dabei bringt er gleichzeitig eine gewisse Distanz zu diesen Stimmtraditionen zum Ausdruck. Diese Distanz wird insbesondere dann deutlich, wenn seine hohe Stimmlage bewusst ins Kreischen kippt, aus seiner eigentlichen sauberen Falsett-Technik ein eher unkontrollierter und unbeherrschter Schrei nach Liebe wird (deutlich zu hören etwa bei dem Schluss des Refrains „I just want your extra time and your kiss"). Prince erreicht dabei, ausgehend von seiner ohnehin schon sehr hohen Stimmlage zwischen viergestrichenem a und fünfgestrichenem c, das fünfgestrichene a (Walser 1994: 86).

Mit Theodor W. Adorno ließe sich dies auch als ein Phänomen beschreiben, bei dem Prince nicht singt, sondern „wie" ein Sänger singt. Adorno beschreibt die Doppelfunktion der Stimme als Instrument im musikalischen Sinne und als eine individuelle Signatur als dialektisch:

> die Stimme, als Träger des Menschen, also des Zwecks, [ist] zugleich Mittel, Instrument, und dies wird ihr sehr schwer um ihres Leibhaften, Lebendigen willen. Sie muß zum Instrument gemacht und darin bewahrt werden. Wird sie nur Instrument, ganz sich entfremdet, dann tritt das (…) Phänomen „wie eine Sängerin singen" ein. (Adorno 2001: 116)

Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass Prince seine Stimme in der Tat wie ein Instrument verwendet. Er singt nicht einfach, sondern er singt wie ein Funksänger. Vielleicht zeigt sich auch hier Susan Sontags Prinzip des „Camp", das auch darauf beruht, alles in Anführungszeichen zu sehen und so eine Kunst ist, die Dinge uneigentlich zu betrachten und eine ironisch-distanzierte Haltung zu allem einzunehmen. Dabei sieht Sontag Camp in erster Linie als eine Kunst der Rezeption von Massenkultur und eben nicht der Produktion, wie es bei Prince der Fall ist (Sontag 1982: 109). Stan Hawkins hat dieses Phänomen der distanzierten, ironisch gebrochenen Singweise auch als Kennzeichen des Pop-Dandys beschrieben und als „sonic mannerism" bezeichnet (Hawkins 2009: 17).[8] Wenn es stimmt, dass „die Stimme (…) oft als Signatur des Individuums und somit als authentischer Ausdruck seiner unverwechselbaren Singularität verstanden" (Straumann 2007: 245) wird, dass also die Stimme ein Zeichen von Innerlichkeit, Autorität und Authentizität ist (Shaviro 2002: 26; Railton 2011: 68), so zeigt sich bei Prince (ebenso wie bei den von Hawkins untersuchten Pop-Dandys) ein künstlich-distanzierter Umgang damit. Aus der Stimme von Prince klingen deutlich vernehmbar verschiedene Gesangsstile, die sich zu einer künstlerischen Vielstimmigkeit im Bachtin'schen Sinne zusammenfügen.

Vielstimmigkeit auf visueller Ebene

Der Filmwissenschaftler Michel Chion, Experte für das Zusammenspiel von Ton und Bild im Film, deutet, allerdings ohne Verweis auf Bachtin, an, wie das Konzept der Vielstimmigkeit auf das Musikvideo übertragen werden könnte. Musikvideos zeichne demzufolge nicht ein linearer Handlungsverlauf, sondern der Eindruck einer visuellen Polyphonie aus. Demgemäß präge Musikvideos insofern eine visuelle Vielstimmigkeit, als diese nicht mit einer Handlung voranschreiten, sondern die gleichen Motive aus unterschiedlichen Blickwinkeln durch schnelle Schnitte kombinieren.[9] Die Bachtin'schen Überlegungen zu Dostojewski, wonach Polyphonie möglich werde durch das Einnehmen unterschiedlicher Protagonist/inn/enperspektiven ohne dass der/die Erzähler/in spürbar sei, ließen sich analog dazu übertragen auf das Einnehmen von unterschiedlichen Kameraperspektiven, ohne dass eine zentrale Beobachterperspektive spürbar würde. Carol Vernallis überträgt dieses von der rein visuellen Ebene der Bildschnitte auf das intermediale Zusammenspiel von Sänger/in, Liedtext, Musik und Setting. Demnach sorge der Schnitt beim Musikvideo dafür, dass alle Aspekte gleichberechtigt neben- bzw. hintereinander inszeniert und in den Fokus der Aufmerksamkeit gelenkt werden:

> (...) the editing of a music video works hard to insure that no single element – the narrative, the setting, the performance, the star, the lyrics, the song – gains the upper hand. Music video directors rely on the editing to maintain a sense of openness, a sense that any element can come to the fore at any time. The editing does so in part simply through being noticed. (Vernallis 2007: 125; vgl. spezieller in Bezug auf die Settings Vernallis 2004: 85)

Während bei Bachtin die Polyphonie allerdings vor allem dadurch entsteht, dass der/die Erzähler/in hinter seine Figuren zurücktritt, vollzieht sich dies, denkt man diese Analogie weiter, im Musikvideo dadurch, dass die Tätigkeit des/r Regisseur/in insbesondere in Bezug auf die Schnitte gerade dem/r Zuschauer/in bewusst wird.

Diese grundlegende visuelle Polyphonie als ein durch Filmschnitt kombiniertes Zusammenspiel verschiedener visueller Elemente, ist sicherlich auch bei „Kiss" zu beobachten. Zudem lässt sich bei „Kiss" im Zusammenspiel von visuellen mit musikalischen und textuellen Elementen eine spezielle Art der Polyphonie beobachten, welche die ambivalente *gender performance* unterstreicht.

Das Musikvideo beginnt mit einer unscharfen Einstellung, in der nur Schemen zu sehen sind, sodass man auf den ersten Blick geneigt ist, den Schatten auf dem Barhocker mit Cowboystiefeln, Gitarre und kurzen Haaren als Mann zu identifizieren. Dabei ist auffällig, dass die Gitarristin Wendy Melvoin in ihrem Verhalten gerade die Coolness an den Tag legt, an der sich das lyrische Du des Liedtextes eben nicht orientieren soll („You don't have to be cool to rule my world"), sie verhält sich eher gleichgültig abweisend bis ironisch abschätzig gegenüber Prince und zuckt nur lässig mit der Schulter. Die vokale Performance von Prince und sein Appell, keinen *dirty talk* zu machen, bricht sie durch einen

ironischen Gesichtsausdruck (1:17), der, Regisseurin Rebecca Blake zufolge, die tatsächliche Beziehung der beiden widergespiegelt habe.[10]

In einer einzigen Szene (0:45) sieht man sie in einem intimen tête-à-tête mit Prince, was allerdings als selbstironische Anspielung zu verstehen ist. Denn die Gitarristin Wendy Melvoin, die in einer lesbischen Beziehung mit der Keyboarderin Lisa Colman aus der Band lebte, hat eine eineiige Zwillingsschwester Susannah Melvoin, die wiederum in der Band Background-Sängerin und ihrerseits Lebensgefährtin von Prince war (Walters 2009). Insofern ließe sich die Szene des tête-à-tête mit Prince auch als ein Moment sehen, in dem Wendy Melvoin in die Rolle ihrer Zwillingsschwester schlüpft.

Kurz darauf wird bei einem von Mazarati eingestreuten „aha" ein/e singende/r verschleierte/r Sänger/in gezeigt, wobei nicht klar ist, ob dies nun noch Prince oder die Tänzerin, das deutsche Fotomodell Monique Manning, ist. So wird zurückgegriffen auf die für das Musikvideo typische Produktionsweise des *lip synching*, der nachträglichen, visuellen Synchronisierung der Lippenbewegung auf die Musik und der daraus resultierenden Rezeptionshaltung, die gehörte Musik durch „Substitution" mit den zu sehenden Personen zu verkoppeln, welche die Lippen bewegen (Klug 2011: 204). Durch die metareferentiellen mimischen Kommentare dieses Vorgangs wird auch diese Konvention punktuell wieder gebrochen. Deutlich wird dies insbesondere dann, wenn ein von Prince gesungenes gutturales „yeah" aus einem tieferen Stimmregister erklingt und dabei die Tänzerin Monique Manning zu sehen ist, die das *lip synching* mit einem gespielt „männlichen" Gesichtsausdruck vollzieht, was wiederum einen ironisch-abschätzigen Blick von Prince zu Manning zur Folge hat. An einer zweiten Stelle wird dies ohne Seitenblick von Prince wiederholt (3:20). Diese, „disembodied voice", welche das Band zwischen Stimme und Körper zerschneidet (Bielefeldt 2007: 204), lässt sich nicht nur als mediale Ambiguität deuten, so Christian Bielefeldt, sondern auch als Spiel mit der *gender performance*. Überträgt man Elizabeth Woods Bezeichnung des „sonic cross-dressing" (Wood 1994: 32), bei der Frauenstimmen zwischen dunkler Bruststimme in tiefen Lagen und hohem Falsett wechseln, von der Oper auf die populäre Musik – wie dies etwa auch Rodger Gillian (1999: 20) vornimmt – lässt sich hier, analog zu dem noch zu untersuchenden vestimentären, ein gesangliches Cross-Dressing beobachten. Dabei stehen sich Prince und Manning chiastisch gegenüber. Zudem wird das jeweilige Cross-Dressing durch ironische Gesichtsausdrücke der anderen Seite gebrochen (von Prince gegenüber Manning, und umgekehrt von Melvoin gegenüber Prince). Während Prince das *sonic cross-dressing* durch sein Falsett tatsächlich durchführt, simuliert Manning es durch das *lip synching* lediglich.

Im gesamten Liedtext wird nicht deutlich, ob es sich beim lyrischen Ich tatsächlich um ein männliches lyrisches Ich handelt.[11] Zwar besteht bei der Betrachtung von Musikvideos eine grundlegende Rezeptionskonvention, die darauf beruht, den/die Sänger/in mit dem lyrischen Ich gleichzusetzen, sofern im Liedtext von einem „Ich" die Rede ist – aber gerade diese Konvention wird hier aufgebrochen. Insofern ist auch diese uneindeutige Verbindung zwischen Sänger/in, lyrischem Ich und Performer des Musikvideos im Bachtin'schen

Sinne vielstimmig. Denn Bachtin entdeckt ein analoges Prinzip in den Romanen Dostojewskis, wo die verschiedenen Personen eigenständige, vom Erzähler unabhängige Stimmen besitzen. Bachtin stellt fest, „daß im Werk eine Distanz zwischen dem Helden und dem Autor besteht", Dostojewski erreiche dies in vielen Romanen durch einen Erzähler/eine Erzählerin, der/die soweit wie möglich reduziert ist, sodass die Stimmen quasi für sich sprechen, sich selbst kommentieren können, ohne vom Erzähler bewertet zu werden (Bachtin 1985: 57). Auch wenn hier nicht ausführlich auf die Entsprechung zwischen Autor/in, Erzähler und den Figuren im Roman bzw. Songwriter/Performer und dem lyrischen Ich in der Popmusik eingegangen werden kann, lässt sich doch bei Prince eine grundlegende Autonomie der einzelnen Stimmen erkennen, die sich von anderen Musikvideos abhebt. Lisa Lewis zufolge ist die Stimme im Musikvideo als ein „voice over" eines allwissenden Erzählers zu sehen, welche das visuelle Geschehen strukturiere und leite. Dadurch, dass wir den/die Sänger/in die Lippen bewegen sehen, würden wir den/die Sänger/in als eigentliche/n Autor/in und Urheber/in des Musikvideos auffassen (Lewis 1993: 131; Railton 2011: 68) – und nicht etwa den/die Regisseur/in, wie dies bei Filmen der Fall ist. Im Fall von Prince wird allerdings wieder genau diese mit der Zuordnung, die sichtbare Person für den/die Urheber/in des zu hörenden Gesangs zu halten, in einem metareflexiven Spiel gebrochen und zugleich bestätigt.

Mehrstimmigkeit durch Cross-Dressing

Die durch das *lip synching* inszenierte *gender performance* geht einher mit einer grundsätzlich ambivalenten Genderinszenierung durch Cross-Dressing (vgl. grundlegend Garber 1992). Zunächst fällt auf, dass die Gitarristin von Prince and the Revolution, Wendy Melvoin, mit Kurzhaarfrisur und Cowboystiefeln auf einem Barhocker sitzt. Ein Auftritt, wie er in der Popmusik typisch für Rockballaden mit akustischen Gitarren ist, die zumeist von Männern gespielt werden und die Ende der 1980er Jahre durch die Serie „mtv unplugged" populär wurde. Dazu passt ihre halbakustische Gitarre, die nicht gerade typisch ist für die Funkparts, die sie spielt, zumal Verstärker oder Effekte (Wah-Wah), die sie auf der Aufnahme verwendet, nicht zu sehen sind, auch Mazarati oder die Keyboarderin sind nicht zu sehen, die neben der Drummachine die einzige musikalische Begleitung beisteuern.

Die modische Inszenierung der Tänzerin ist ebenso ambivalent. Zum einen ist sie mit Schleier und Sonnenbrille maskiert, so dass aufgrund gewisser (vermutlich nicht zufälliger) physiognomischer Ähnlichkeiten oft gar nicht entschieden werden kann, ob nun tatsächlich die Tänzerin oder nicht doch Prince zu sehen ist. An einer Stelle (0:59) wird diese Ambivalenz durch Überblendungstechnik noch unterstrichen. Die gemeinsamen Tanzeinlagen zitieren dabei den für den Tango typischen Kampf der Geschlechter (2:50). Mal führt Prince die Tänzerin, an anderen Stellen läuft er ihr hektisch hinterher, nachdem sie sich tanzend von ihm entfernt, und bricht so auch diese Tanzkultur (2:57).

Dadurch, dass Prince mit nacktem Oberkörper und schwarzer Hose und die Tänzerin mit nackten Beinen und mit schwarz verdecktem Oberkörper zu sehen ist, wird auch mit der visuellen Inszenierung eines Hermaphroditen gespielt. Bei Ovid wurde Hermaphrodit von der Nymphe Salmakis so lange umschlungen bis beide zu einem Körper verschmolzen. Auch einzelne Tanzszenen bei Prince ließen sich als intertextuellen Verweis darauf deuten, wobei in den klassischen Abbildungen von Hermaphroditen in der Regel genau umgekehrt verfahren wird und eine Kombination aus weiblichem Oberkörper und männlichem Unterleib entsteht (Delcourt 1988).

Zu dieser Genderambivalenz kommt, dass Prince den in der Schwulenszene verbreiteten Tanzstil des Vogueing imitiert, der zu Beginn der 1960er Jahre in der homosexuellen Subkultur von New York Harlem entstand und der einige Jahre nach Prince durch Madonnas Song Vogue populär wurde. Den Tanzstil zeichnen seine typisch streng linearen und rechtwinkligen Arm- und Beinbewegungen aus sowie das „framing“, das Einrahmen des Gesichts durch die Hände (Becquer 1991). Letzteres zeigt sich deutlich auf dem Albumcover von *Parade*, dem Album, auf dem „Kiss“ als Song veröffentlicht wurde, und auf dem Prince das gleiche Oberteil wie im Musikvideo trägt.

Auch Prince selbst vollzieht Cross-Dressing. Er ist mit einer mit goldenen Knöpfen versehenen, engen Lederhose und dazu hohen Absatzschuhen, wie ein Tangotänzer, bekleidet. Dazu trägt er mal ein bauchfreies Top, mal ist sein nackter Oberkörper samt Brustbehaarung zu sehen, manchmal trägt er auch eine Lederjacke, die man in gewisser Weise der Schwulenszene zuordnen könnte, die aber auch typisch für die Heavy Metal Szene der Zeit war. Bezeichnenderweise wurde dieser Look von dem homosexuellen Sänger von Judas Priest Anfang der 1980er Jahre in den Heavy Metal eingeführt und dann von anderen Musikern kopiert – freilich ohne diese Konnotationen (vgl. Elflein 2011). Zweifellos ist das Cross-Dressing ein gerade in den 1980er Jahren weit verbreitetes Phänomen, das sich auch in der populären Musik niedergeschlagen hat. Man denke bei Sängerinnen etwa an Annie Lennox von Eurythmics (vgl. Rodgers 2004) oder Madonna (Anderson 1995), bei Sängern an David Bowie (Hawkins 2009: 31ff.). Neu bei Prince ist allerdings die Verbindung mit dem bereits beschriebenen „sonic cross dressing“, wodurch sich eine ironische Brechung ergibt.[12]

Vielstimmigkeit als Gattungsmerkmal

Nachdem Vielstimmigkeit nun auf Text-, Musik- und Bildebene behandelt wurde, bleibt nun das Wieder-Zusammenführen dieser drei Elemente. Nimmt man die Gattung Musikvideo wieder ‚ganzheitlich‘ in ihrem audiovisuellen Zusammenspiel in den Blick und den Gehörgang, so ließe sich auch auf dieser Ebene der Begriff der Vielstimmigkeit fruchtbar machen. Bachtin zufolge ist die Gattungsvielfalt ein zentrales Merkmal des polyphonen Romans – in Bezug auf den polyphonen Roman weist er etwa Elemente des sokratischen Dialogs, der Menippee und des Karnevals nach. Polyphonie entstehe durch das Vermischen verschiedener Rede- und Erzählweisen (Bachtin 1985). Demgemäß ließe

sich das Musikvideo im Allgemeinen sicherlich als eine Mischform zwischen Konzertmitschnitt, Kurzfilm und Videokunst bezeichnen (vgl. exemplarisch Poschardt 2003). „Kiss" im Speziellen zeichnet sich darüber hinaus noch durch verschiedene, für spezielle Musikrichtungen typische Inszenierungsweisen aus: Rockballade mit Tanzmusikvideos, Tango oder auch Tanzfilmen. Gerade das Setting eines eher großen dunklen Raumes, der durch große Fenster beleuchtet wird, erinnert entfernt an die Abschlussszene von *Flashdance*. Auch die bereits erwähnte Verwendung von „Kiss" als Soundtrack für *Under the Cherry Moon* und die dahingehenden Interferenzen ließen sich hier anführen.

„Kiss" wäre somit in den Worten von Railton und Watson als ein hybrides Musikvideo zu bezeichnen, weil es verschiedene Musikvideo-Genres, narrative und Performance-Elemente vereint (Railton 2011: 46). Dabei sei noch einmal daran erinnert, dass Hybridität ein Begriff ist, den zuallererst Bachtin als ästhetisches Gestaltungsmittel polyphoner Texte geprägt hat:

> Wir nennen diejenige Äußerung eine hybride Konstruktion, die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‚Sprachen', zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen. (Bachtin 1979: 195)

Die Hybridität des Musikvideos zeigt sich demnach in einem ganz wörtlichen Sinn in der durch *lip synching* suggerierten, visuellen Zuordnung zu verschiedenen Sprecher/innen, aber vor allem auch in der Kombination unterschiedlicher „Stile" in Bezug auf Mode und Musik, wie auch in visueller Hinsicht als Kombination verschiedener Bildsprachen und unterschiedlicher audiovisueller Musikformate.

Zusammenfassung

Die *gender performance* ist also auf vielstimmige Weise ambivalent: im Liedtext, in der gesanglichen Darbietung und in ihrer visuellen Inszenierung durch gesangliches und vestimentäres Cross-Dressing. Die Ambivalenz entsteht dabei vor allem durch extramusikalische Zitate und Anspielungen auf andere Liedtexte, Musikstile und deren visuellen Inszenierungen. Dabei möchte ich allerdings nicht so weit gehen zu sagen, dass Princes männliches und weibliches „gender behaviour" subversiv unterwandert (Hawkins 2011: 11), als queerer Poststrukturalist Männer einlädt, neue Arten von erotischer Anziehungskraft zu imaginieren (Walser 1994: 85), *gender bending*, *blending*, De- oder Re-Konstruktion betreibt (Bechdolf 1999) oder die *gender reality* durch Performanz und Mimikry und subversive Wiederholung des Bezeichnungsverfahrens unglaubwürdig macht (Butler 1991: 208, 213). Wenn Judith Butler fordert, durch unstimmige Performanz (1991: 208, 214) den performativen Status von Gender zu verdeutlichen, lässt sich hier zuspitzen, dass mit dem Begriff der Polyphonie eben nicht nur auf der Ebene von Stimmigkeit und innerer Kohärenz und deren

Auflösungen und Subversionen argumentiert wird, sondern von einer unauflösbaren Vielstimmigkeit als grundlegender Kategorie ausgegangen wird.

Eine solche Untersuchung in der Bachtin'schen Kategorie der Polyphonie kann und will nicht entscheiden, ob es die Intention von Prince war, Genderzuschreibungen zu ironisieren, zu unterwandern oder zu bestätigen. Vielmehr impliziert Bachtins Konzept der Polyphonie, weiter gedacht, nicht nur die Beschreibung von vielstimmigen *gender performance*s, denen man in Bezug auf Genderrollen ein subversives Potential zuschreiben könnte, sondern auch dass der Umgang von Prince mit den *gender performance*s vielstimmig ist. Mit anderen Worten: gemäß Bachtins polyphoner Denkweise, bei der alle Sichtweisen berücksichtigt werden, ist die Subversion der Geschlechterrollen nur eine mögliche Perspektive neben der Bestätigung dieser Geschlechterrollen, etwa durch Selbstinszenierung als männlich-potenter Verführer von passiven Frauen etc. Princes Spiel mit der Frage, wer spricht und singt, lässt sich also nicht auf einen subversiven Umgang festlegen, sie ist im Bachtin'schen Sinne vielstimmig, da von einer grundlegenden Ambivalenz durchzogen, die nicht aufgelöst oder ausgedeutet werden kann. Insofern sollte diese Analyse auch nicht darauf abzielen, eine eindeutige Intention des Musikvideos „Kiss“ zu rekonstruieren, sondern die vielstimmigen Genderinszenierungen in ihrer Widersprüchlichkeit zu beschreiben und zu belassen. Dies bedeutet auch, offen zu lassen, ob diese *gender performance*s tatsächlich ironisch gemeint sind und sie als ein vielstimmiges Zusammenspiel aufzufassen sind, zu dem sich andere Vielstimmigkeiten auf Text-, Musik- und Bildebene gesellen. Daraus ließe sich auch ein Ansatz entwickeln, wie Bachtins Metapher der „fremden Stimme“ von literarischen Texten auf konkret wahrnehmbare Stimme (zurück) zu übertragen ist, um das Phänomen Stimme in ihren musikalischen, semantischen und visualisierten Aspekten als ästhetisches Phänomen und als theoretische Metapher zu untersuchen.

Korrespondenzadresse/correspondence address

Prof. Dr. Fernand Hörner
Kultur Ästhetik Medien
Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften
Fachhochschule Düsseldorf
Universitätsstr. 1, D-40225 Düsseldorf

Geb. 24.21/Raum 06.74
Telefon: 0049-(0)0211/811 - 5683
E-Mail: fernand.hoerner@fh-duesseldorf.de
http://soz-kult.fh-duesseldorf.de/hoerner

Anmerkungen

1 Michael Rappes Analyse zu *Missy Elliots Work it!* (2010) zeigt eindrücklich, wie vielschichtig und raumgreifend eine komplette Analyse eines einzelnen Musikvideos sein kann. Seine Untersuchung umfasst 540 Seiten in zwei Bänden.

2 Bei einem Ranking des *Rolling Stone* etwa belegt der Song „Kiss" Platz 461 der besten 500 Songs aller Zeiten und das Musikvideo „Kiss" Platz 18 der besten 100 Musikvideos aller Zeiten (Farber 1993; Crandall 2004). Gleichwohl wurde „Kiss" zunächst eher kritisch rezipiert (vgl. Hawkins 2011: 27).

3 Dabei versteht sie in der semiotischen Tradition Roland Barthes' unter Texten alle Arten von kulturellen Erscheinungen. Die Diskussion um „Kultur als Text" soll hier allerdings nicht noch einmal aufgerollt werden (vgl. dazu Bachmann-Medick 2004).

4 Alle Transkriptionen der Liedtexte stammen vom Autor.

5 *The Temptations* (1964). Coverversionen u.a. von Otis Redding, Stevie Wonder, Percy Sledge, *The Jackson 5*, *The Mamas & the Papas*, *The Rolling Stones*, *U2*, vgl. ausführlich: Coversproject (2012). An dieser Stelle sei bemerkt, dass Prince auch einen anderen *Temptations*-Song gecovert hat: „Just My Imagination" (Prince 1988).

6 Curtis Mayfield (1972).

7 *Judas Priest* (1988).

8 Zu einer Problematisierung des Camp- und Dandybegriffs bei Hawkins vor diesem Hintergrund vgl. Hörner 2012 (im Druck). Grundlegend zu Camp und Musik vgl. Jarman-Ivens 2011.

9 „Revenant sur les mêmes motifs, et jouant à chaque fois sur quatre ou cinq thèmes visuels de base, le montage des clips est, plutôt qu'une façon d'avancer dans l'action, une manière de faire tourner les facettes du prisme, et ainsi de créer, par la succession vive des plans, une sensation de polyphonie visuelle et même de simultanéité, cela sur la base d'une seule image à la fois" (Chion 1990: 140). [„Die Montage von Videoclips kehrt immer wieder zu einigen wenigen Motiven zurück und spielt mit vier oder fünf grundlegenden visuellen Themen, so dass dies eher als ein Mittel der Fortbewegung in der Handlung, als Beleuchtung unterschiedlicher Facetten eines Prismas zu sehen ist. So entsteht durch die schnelle Abfolge von Einstellungen der Eindruck einer visuellen Polyphonie und sogar der Gleichzeitigkeit auf der Basis von sukzessiven angeordneten Bildern." Übersetzung F.H.].

10 Vgl. die Äußerung der Regisseurin: „I think for him it was a turning point, a more relaxed expression of himself. People who know him find out that he has an incredible sense of humor. So putting it in the video gave the public a more intimate view of his personality. (…) As we were doing the takes, I encouraged that, because that was very much a part of what their relationship was about (…)." (Zitiert nach Farber 1993).

11 Ich danke diesbezüglich Corinna Herr für eine suggestive Frage.

12 Eine andere Besonderheit ergibt sich durch das Spiel mit weißer und schwarzer Hautfarbe, das für das Cross-Dressing eine besondere Bedeutung hat (vgl. dazu Garber 1992: 267ff.).

Literatur

Adorno, Theodor W. (2001): Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Hrsg. v. Henri Lonitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Anderson, Misty (1995): Justify my Desire: Madonna and the Representation of Sexual Pleasure. In: Bakerman, J. S. (Hrsg.): Gender in Popular Culture: Images of Men and Women in Literature, Visual Media, and Material Culture. Cleveland: Ridgemont, S. 7-24.

Bachmann-Medick, Doris (2004): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke.

Bachtin, Michail (1979): Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 154-300.

Bachtin, Michail (1985): Probleme der Poetik Dostojewskis. Frankfurt/M.: Ullstein.

Bechdolf, Ute (1999): Puzzling Gender. Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen. Weinheim: Deutscher Studienverlag.

Becquer, Marcos/Gatti, José (1991): Elements of Vogue. Third Text 1991, 16-17, S. 65-81.

Beckett, Samuel (1966): Erzählungen und Texte um Nichts. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bielefeldt, Christian (2007): Voices of Prince. Zur Popstimme. In: Ders./Dahmen, U./Großmann, R. (Hrsg.): Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Bielefeld: Transcript, S. 201-219.

Bose, Ines (2010): Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache. In: Deppermann, A./Linke, A. (Hrsg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin u.a.: de Gruyter, S. 29-68.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Chion, Michel (1982): La voix au cinéma. Cahiers du Cinéma. Paris: Ed. de l'Étoile.

Chion, Michel (1990): L'audio-vision. Paris: Nathan.

Coversproject (2012) The Temptations Cover Songs. <http://www.coversproject.com/artist/temptations/>. (Zugriff am 30.5.2012).

Crandall, Bill/Edwards, Gavin/Eliscu, Jenny/Fine, Jason/Fricke, David/Hoard, Christian et al. (2004): 500 Greatest Song of all times. In: Rolling Stone 963, S. 65-108. <http://www.redi-bw.de/db/ebsco.php/search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db =aph&AN=15303517&site=ehost-live>.

Delcourt, Marie/Hoheisel, Karl (1988): Hermaphroditos. In: Reallexikon für Antike und Christentum 14. Stuttgart: Hiersemann, S. 650-682.

Deleuze, Gilles (1981): Peindre le cri. In: Critique 408 (Mai), S. 506-511.

Elflein, Dietmar (2011): Breaking the law (Judas Priest). In: Fischer, M./Hörner, F. (Hrsg.): Songlexikon. Online-Publikation. <www.songlexikon.de/songs/breakingthelaw>. (Zugriff am 15.12.2011).

Farber, Jim/Kenny, Glenn (1993): „The 100 top music videos.“ Rolling Stone 667, S. 65-87. <http://www.redi-bw.de/db/ebsco.php/search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=9310087546&site=ehost-live>.

Foucault, Michel (2001): Qu'est-ce qu'un auteur [1969]. In: Ders.: Dits et Écrits. Paris: Gallimard, I, S. 817-848.

Frith, Simon/Goodwin, Andrew/Grossberg, Lawrence (1993) (Hrsg.): Sound and vision. The music video reader. London u.a: Routledge.

Funk-Hennings, Erika (2011): Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifi-

sche Darstellungsweisen. In: Helms, D./Phleps, T. (Hrsg.): Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik. Bielefeld: Transcript, S. 55-67.

Garber, Marjorie (1992): Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety. New York: Routledge.

Goodwin, Andre/Goodwin, Andrew (1992): Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gorbman, Claudia (1980): Narrative Film Music. In: Altman, R. (Hrsg.): Cinema/Sound. New Haven: Yale French Studies, S. 183-203.

Hawkins, Stan (2009): The British Pop Dandy. Masculinity, Popular Music and Culture. Farnham: Ashgate.

Hawkins, Stan/Niblock, Sarah (2011): Prince. The making of a pop music phenomenon. Farnham/Surrey/Burlington/VT: Ashgate.

Hörner, Fernand (2012, im Druck): Stan Hawkins: The British Pop Dandy. In: Fischer, M./Hörner, F. (Hrsg.): Deutsch-französische Musiktransfers (=Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 57). Münster: Waxmann.

Jarman-Ivens, Freya (2011): Notes on Musical Camp. In: Scott, D. B. (Hrsg.): The Ashgate research companion to popular musicology. Farnham/Surrey/Burlington/VT: Ashgate, S. 190-204.

Jost, Christofer/Neumann-Braun, Klaus/Schmidt, Axel (2010): Bild-Text-Ton-Analysen intermedial – am Beispiel von Musik(video)clips. In: Deppermann, A./Linke, A. (Hrsg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin u.a.: de Gruyter, S. 469-492.

Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten (2007): Video thrills the radio star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen. Bielefeld: transcript.

Klug, Daniel (2011): (Un-)Stimmigkeiten. Zur Darstellungspraxis des lip synching in der Audio-Vision des Musikclips. In: Jost, C./Klug, D./Schmidt, A./Neumann-Braun, K. (Hrsg.): Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik. Berlin: Nomos, S. 201-230.

Koch, Gertrud (1996): FilmMusikVideo – Zu einer Theorie medialer Transgression. Frauen und Film 58/59, S. 3-23.

Kristeva, Julia (1969): Le mot, le dialogue et le roman. In: Dies.: Sémiotique. Recherches pour une Sémanalyse. Paris: Seuil, S. 82-112.

Lewis, Lisa A. (1993): Being Discovered: The Emergence of Female Address on MTV. In: Frith, S./Goodwin, A./Grossberg, L. (Hrsg.): Sound and vision. The music video reader. London: Routledge.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2010): Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler. München: Beck.

MGG (2001): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik; MGG. Lemma: Stimme. CD-ROM/DVD-ROM. Berlin: Directmedia Publishing GmbH.

Neumann-Braun, Klaus (2004) (Hrsg.): Viva MTV! Popmusik im Fernsehen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Poschardt, Ulf (2003): Video. 25 Jahre Videoästhetik: eine Ausstellung des NRW-Forum Kultur und Wirtschaft. Düsseldorf/Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Railton, Diane/Paul Watson (2011): Music video and the politics of representation. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Rappe, Michael (2010): Under construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik. Köln: Dohr

Schrödl, Jenny (2009): Erfahrungsräume. Zur Einleitung in das Kapitel. In: Kolesch, D./Pinto, V./Schrödl, J. (Hrsg.): Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, S. 146-156.

Shaviro, Steven (2002): The Erotic Life of Machines. In: Parallax 8.4, S. 22-31.
Sontag, Susan (1982): Notes on Camp. In: Hardwick, E. (Hrsg.): A Susan Sontag Reader. New York: Farrar, S. 105-119.
Straumann, Barbara (2007): Präsenz und Resonanz. Stimme in Germaine de Staëls Corinne ou l'Italie. In: Kiening, C. (Hrsg): Mediale Gegenwärtigkeit. Zürich: Chronos, S. 243-263.
Sulzbacher, Laura/Socha, Monika (2009): Forschungsübersicht. In: Kaul, S./Palmier, J./Skrandies, T. (Hrsg.): Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik. Bielefeld: Transcript, S. 255-274.
Tischer, Matthias (2009): Zitat – ‚Musik über Musik' – Intertextualität: Wege zu Bachtin. Vers une musique intégrale. In: Musik und Ästhetik 13, S. 55-71.
Walters, Barry (2009): The Revolution will be harmonised. In: *Out*. <http://www.out.com/entertainment/2009/04/16/revolution-will-be-harmonized>. (Zugriff 16.4.2009).
Walser, Robert (1994): Prince as Queer Poststructuralist. In: Popular Music and Society 2, 18, S. 79-89.
Wood, Elizabeth (1994): Sapphonics. In: Brett, P./Wood, E./Thomas, G. C. (Hrsg.): Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology. New York: Routledge, S. 27-66.
Zumthor, Paul (1990): Einführung in die mündliche Dichtung. Oldenburg: Oldenbourg Akademieverlag.

Musik:

Curtis Mayfield (1972): „Superfly". Superfly. RSO Records, RS 8013. LP.
Judas Priest (1988): „Blood red skies". Ram It Down. CBS, 4611082. CD.
Prince (1988): „Just My Imagination". Small Club. X Records, PR-SC 18-88. Doppel-LP.
Prince and the Revolution (1986): „Kiss". Parade. Paisley Park, 925395-1. CD.
The Temptations (1964): „My Girl". Gordy, G 7038. Single.

Film:

Under the Cherry Moon (1986): Regie Prince Roger Nelson.