

Litlog

Göttinger eMagazin für Literatur - Kultur - Wissenschaft

Bock auf die Lippen

Ole Petras · Thursday, March 1st, 2012

Die Medienvertreter hingen an den Lippen Lana Del Reys. Von der *Spex* bis zur *GLAMOUR* reichten die Berichte und Bildstreifen. Auf das Erscheinen des Debütalbums folgte dann eine von der eigenen Begeisterung fast peinlich berührte Ernüchterung. Das optische Spektakel hatte sich automatisiert. Was das Faszinosum Lana Del Rey ausmacht und welchen Subtext die Inszenierung von Körperlichkeit entfaltet: ein close reading.

Von Ole Petras

Auf dem neuen Album des hamburgers Dialektik-LKs Deichkind befindet sich ein Lied, das die ganze Misere der hedonistischen Internationale auf den Punkt bringt: »Kleine Kinderhände nähen schöne Schuhe, meine neuen Sneakers sind - leider geil.« Und mit Blick auf den oft forcierten Anspruch kulturell inspirierter Weltverbesserer heißt es: »Ich hab Bock auf den Burger, Bock auf die Busen, Bock auf das Bier - leider geil.« In dieser stumpfen Formel also kondensiert der Abstand zwischen ökologischem Self-fashioning und einer noch aus den 1990er Jahren in unser Jahrzehnt hinein ragenden Spaßgesellschaft, die sich den Primärreizen des Klischees nicht entziehen kann oder will: »Ein Drache und ein Krieger kämpfen auf dem Berg, Airbrushgemälde - leider geil.« Nun ist die Gentrifizierung des Trash ein Gründungsmythos der Popkultur, neu scheint hingegen die Tilgung ironischer Distanz zu sein, wie sie sich im trotzigen Verweis auf die Unmöglichkeit konsistenter Weltentwürfe äußert. Das haben Deichkind verstanden; man selbst hatte es geahnt.

Feet don't fail me now

Anderes Thema, ähnliche Konstellation: Die amerikanische Sängerin Lana Del Rey ist seit Erscheinen ihrer Single *Video Games* derart häufig als das »größte Versprechen der Popmusik« gehandelt worden, dass Harald Martenstein der von ihm empfundenen »Erregungsbereitschaft« der Medien in der *ZEIT* eine eigene [Kolumne](#) widmete. Tatsächlich kam kaum ein Publikationsorgan in den letzten Monaten ohne Bericht aus, wobei diesen auffallend häufig Bildstreifen beigegeben waren. Dass Elizabeth Woolridge Grant, so der bürgerliche Name, ähnlich gut aussieht wie Sharon Tate, mag eine Rolle gespielt haben. Bereits diese äußerliche Qualität aber lässt sich mit geringem Rechercheaufwand differenzieren. Spricht der *Musikexpress* (02/12) noch von ›Spekulationen‹ über ihre »erstaunlich vollen Lippen«, wird auch der flüchtige

Betrachter ihres [College Yearbooks](#) ästhetische Chirurgie einräumen müssen – obwohl Grant selbst einen Eingriff [bestreitet](#).

Reihe

Dass Poptexte eine eigene literarische Gattung bilden, dürfte sich herumgesprochen haben. Dass es gute und weniger gute Texte gibt, auch. Unter der Rubrik [LyricsSchlachthof](#) erscheinen in loser Folge kritische Analysen aktueller und nicht mehr ganz aktueller Lyrics, auf die einen zweiten Blick zu werfen lohnenswert erscheint. Die namentliche Anleihe bei Peter Rühmkorfs spitzer Feder gibt die Richtung vor: Von hemmungslos polemisch bis rücksichtslos akademisch ist alles drin.

Autor

Ole Petras unterrichtet neuere deutsche Literatur an der Universität Kiel. In seiner [Dissertation](#) hat er sich um eine methodische Fundierung der Popmusikanalyse bemüht. Gelegentlich nutzt er dieses Wissen, um einer eher persönlichen Einschätzung den Anstrich des Intersubjektiven zu geben.

Von Beginn an steht somit die Inszenierung von Körperlichkeit fest und geht jeder Authentizitätsdiskurs fehl – genauso wie dereinst Grants Versuch, mit bürgerlichem Namen und nativer Anatomie musikalisch zu reüssieren. Aus dieser Zeit, der »white trash period of my life« wie es in einem Song von Josh Rouse heißt, speist sich jedoch eine Do-it-yourself-Haltung, die die Sängerin kultiviert. Das Video zu *Video Games* will Del Rey selbst zusammengeschnitten haben; auch die Kompositionen respektive Texte stammen aus ihrer Feder. Im geringen Abstand der Produktionsebenen offenbart sich eine gewisse *credibility*, die dennoch nicht die Synthetik der Darstellung unterläuft.

Musikalisch bewegt sich der Titeltrack des Albums *Born to die* (Interscope 2011) irgendwo zwischen Duffy und Portishead. Herausstechendes Merkmal ist Del Reys Timbre, das man – durchaus erregungsbereit – als toxischen bezeichnen könnte. Der vergleichsweise tiefe und wenig dynamische Gesang erhält eine zusätzliche Färbung, indem die Füllung der Verse gedrängt und die Wortakzente zum Teil verschoben sind. Beide Merkmale erwecken den Eindruck, als wäre der aus Streichern und Beats gezimmerte Rahmen zu groß für das textlich skizzierte Bild. »Feet don't fail me now / take me to the finish line«, lauten dementsprechend die ersten beiden Verse. Dieselbe Unsicherheit grundiert Plot und Performance:

All my heart, it breaks
every step that I take
but I'm hoping that the gates
they'll tell me that you're mine

Die folgende Liebesgeschichte entwirft eine von Verlust und Bedrohung geprägte

Umwelt, der die Liebenden mit - nunja - ihrer Liebe begegnen. Das Lied bedient sich dabei zahlreicher popkultureller Versatzstücke (»take a walk on the wild side«, »let me kiss you hard in the pouring rain«), die nur deshalb nicht als Plattitüden zu verwerfen sind, weil die Eventualität eines glücklichen Endes konsequent ausgeklammert bleibt.¹ Die Bitte um einen kurzen Moment des emphatischen Lebens steht durchgängig im Zeichen des Todes, ohne dass dieser in irgendeiner Weise heroisiert würde.

Don't make me sad, don't make me cry
 sometimes love is not enough and the road gets tough
 I don't know why
 keep making me laugh
 let's go get high
 the road is long, we carry on
 try to have fun in the meantime

Interessant ist die einerseits rein phänomenale Beschreibung der erzählten Welt: Das Unwissen (»don't know why«) wird, genauso wie das indifferente Weitermachen (»carry on«), auf die lange und unebene Straße (metaphorisch: des Lebens) projiziert. Diese Perspektive ist nur auf die Gegenwart beziehungsweise die gegenwärtigen Koordinaten bezogen. Andererseits deutet sich in der nonchalanten Nebenordnung von »making me laugh« und »let's go get high« ein grundsätzlicher und das heißt überzeitlicher Mangel an, den die beschriebenen Ablenkungen nur unzureichend und vorübergehend beseitigen können: »love is not enough«.² Wenn es also im Folgenden vom Gegenüber heißt »you like your girls *insane*« rekurriert der Normverstoß eher auf einen Konkurs der Sinnstiftung als auf eine alternative Lebensführung: Der temporäre Irrsinn (Lachen und Rausch) steht dem alltäglichen Unsinn (Kontingenz) gegenüber. Vor diesem Hintergrund wirkt der (erotische) Kontakt zugleich als Kompensat und Eingeständnis eines Defizits. Erst das Ewigkeitspostulat der Liebe eröffnet den Blick für die (physische, faktische) Endlichkeit des Lebens und provoziert so den Titel des Liedes:

Choose your last words
 this is the last time
 cause you and I -
 we were born to die

Damit erhält aber auch der erste Vers eine prekäre Bedeutung. Denn wenn die Straße des Lebens beschränkt ist, der Tod somit als »finish line« fungiert, stellt sich die Frage, warum es heißt »feet don't fail me now«. Es ist denkbar, dass Prädestination und Prädikation in einem kausalen Verhältnis stehen; die Liebenden müssen sterben, um ihrer Liebe einen würdigen Ausdruck zu verleihen. Dies unterläuft hingegen die Minimalbedingung einer Liebesbeziehung - dass nämlich beide Partner am Leben sind.

Fontainebleau Roadkill

Das Video vom französischen Regisseur Yoann Lemoine übersetzt die existentielle Dimension des Songtextes in eine popkulturell geläufige Bildsprache, stilisiert das übliche und erwartbare Zeicheninventar jedoch auf eine für die angestrenzte Lesart aufschlussreiche Weise. Gerahmt wird das Video von einer Einstellung, in der die halbnackte Sängerin an der Brust ihres tätowierten Partners (dargestellt von Model Bradley Soileau) lehnt; im Hintergrund weht (wie bei Madonnas »American Pie«) die amerikanische Flagge. Intern gibt es drei Erzählebenen. Einmal eine rein attributive Ebene, die im Schloss Fontainebleau (Frankreich) spielt; die Sängerin sitzt, flankiert von zwei Tigern (!), in weißem Kleid auf einem Thron in einer Kapelle. Auf dem Kopf trägt sie eine Krone aus weißen Rosen; die Lippen sind purpurrot geschminkt. Die zweite, narrative Ebene zeigt einen Roadtrip beider Darsteller, der mit einem Unfall und dem Tod Del Reys endet. Die dritte Ebene fungiert als Scharnier; sie zeigt das Paar in einem barock ausgestatteten Schlafzimmer (was hier wohl als Luxushotel durchgehen soll). Ein über die Körper wandernder Spot zitiert/evoziert Motel-Atmosphäre; das weiße Kleid ist durch ein ebenfalls weißes Nachthemd ersetzt.

Schon der Beginn des Videos macht klar, dass das von Madonna kultivierte Vexierbild der Hure/Heiligen auf eine rein körperliche Dimension verengt und somit konzentriert wird. Die Schlafzimmer-Szene impliziert wenn nicht Sex, so doch zumindest Intimität. Die roten Lippen verleihen, wie auch die Aussparungen des Kleides oberhalb der Brüste, den Szenen im Schloss trotz ihres klerikalen Ambientes Sinnlichkeit. Der Roadtrip wird eingeleitet durch einen längeren Abschnitt, in dem Del Rey (die wirklich sehr knappe Hotpants trägt) und Soileau auf dem Fahrersitz ihres Wagens knutschen. Sowohl die Freizügigkeit als auch der vergleichsweise explizite erotische Kontakt wirken als indexikalische Zeichen eines ersichtlich inszenierten Sachverhalts: Die Sängerin kann zwar so tun, als würde sie jemanden lieben, sie kann aber nicht so tun, als würde sie jemanden küssen.

Dieser Befund ist hinsichtlich der Thematik von Interesse: Bleibt die visuell insinuierte Mutter Gottes unberührt, setzt die Hure ihren Körper zur Sicherung der eigenen Existenz ein. Der vom Betrachter empfundene Kontrast von *White Trash*-Ästhetik und religiöser Sphäre bildet die Folie einer inhaltlichen Annäherung, sogar Identifizierung beider Bereiche. Der in Sachen Autorinszenierung merkbare Verlust von Distanz (echtes Küssen) authentifiziert die erzählte Geschichte (echte Liebe). Man hat es also mit einer Form der Übertreibung zu tun, die gerade aufgrund ihrer ausgestellten Synthetik und Rückhaltlosigkeit eine Wahrhaftigkeit der Aussage generiert. Mensch, *persona* und Rolle kreieren durch den Gleichlauf der Zeichen ein Merkmalsbündel, das das Zentrum der Inszenierung in Gestalt eines genuin weiblichen Prinzips bildet.³

Infolgedessen spielt sich das Drama hauptsächlich in Del Reys Gesicht ab. Der durch sein Äußeres wie seine Gesten ebenso attraktiv wie brutal erscheinende Liebhaber entführt das wehrlose Mädchen, dessen verhaltene Mimik die Risiken des kurzen Glücks widerspiegelt.⁴ Man muss ein gewisses schauspielerisches Talent attestieren, oder vielleicht hat es anatomische Gründe, dass Del Reys Lippen die Worte sozusagen

hervorkauen und mehrfach zu entgleisen scheinen. Jedenfalls verzichtet das Video vordergründig auf die Darstellung einer starken Position der Frau. Die Sängerin, immerhin Subjekt des Liedes, besetzt keine aktive Rolle. Im Gegenteil legt Soileau, während beide auf dem Bett liegen, seine Hand um ihren Hals und fährt sich an späterer Stelle mit dem Daumen über den Kehlkopf. Del Rey wiederholt diese Geste am Ende des zweiten Refrains. Seltsamerweise scheinen sich beide Vorausdeutungen des Todes auf *sie* zu beziehen. Denn der männliche, aggressive Part bleibt vollkommen statisch, wohingegen man, ausgehend von dem genannten Auspizium, die Szene im Schloß als eine Art Himmel lesen kann, in dem sich die inzwischen verstorbene Protagonistin befindet.⁵ Um also den Plot des anachron erzählten Videos zusammenzufassen: Ein junges Mädchen, das mit ihrem asozialen Freund ausreißt, in einem Hotelzimmer übernachtet, Sex hat und Drogen nimmt, stirbt bei einem Unfall. Zwar hat er Schuld, sie aber ist durch das Verlassen ihres angestammten Platzes bzw. Milieus gleichermaßen schuldig. Der Versuch einer Erfüllung weiblichen Begehrens wird – streng 19. Jahrhundert – negativ sanktioniert.

Gott Vater, Tochter und heiliger Eros

Das skizzierte, zugegeben nicht besonders progressive Frauenbild lässt sich modifizieren, achtet man nicht nur auf die vermittelten Inhalte, sondern auf ihre konkrete Umsetzung. Der Roadtrip endet mit einer Einstellung, in der Soileau die kunstblutüberströmte Lana Del Rey in Armen hält; im Hintergrund lohen Flammen, die Brennweite öffnet sich, das Paar entschwindet. Ikonografisch erinnert diese Haltung an die Kreuzabnahme. Tatsächlich befindet sich im Hintergrund der ersten Einstellung (die Sängerin in der Chappelle de la Trinité in Fontainebleau) ein Gemälde von Jean Dubois d.Ä., das eben jene zum Gegenstand hat.⁶ Und auch die Krone aus Rosenblüten, die Del Rey in dieser Szene trägt, fügt sich in die Stilisierung der Sängerin nicht zur Madonna,⁷ sondern zum weiblichen Heiland, der sterben muss, damit die Menschheit leben kann. In diesem Sinne expliziert der Titel des Liedes eine rein funktionale (weil auf die Vernichtung zulaufende) Existenz, die einzig der Liebe gewidmet ist und sich in Liebe erfüllt. Ergänzt man nun den Rahmen des Videos, das halbnackte Pärchen vor wehender Flagge, ergibt sich ein Kommentar der ebenso gottesfürchtigen wie sich am Tode berausenden (amerikanischen) Gesellschaft. Das Stereotyp der sexuell attraktiven, devoten Frau wird unterlaufen, ohne die Faktizität des aufgerufenen Rollenmodells zu suspendieren. Diese Dialektik im Rahmen eines kaum fünfminütigen Popsongs kenntlich zu machen – leider geil.

This entry was posted on Thursday, March 1st, 2012 at 9:08 am and is filed under [Misc](#). You can follow any responses to this entry through the [Comments \(RSS\)](#) feed. You can leave a response, or [trackback](#) from your own site.

