

BODY AND BEYOND

Körper, Beat und Mutation in Chris Cunninghams *Rubber Johnny*

VON CHRISTIAN STUMBERG

Rubber Johnny (GB), der sechsminütige Kurzfilm von Chris Cunningham aus dem Jahre 2005, entstand aus einem dreißigsekündigen Werbespot für das *Aphex Twin*-Album *Drukqs* (GB 2001) von Richard D. James, für den Cunningham schon zuvor das Video zu dem Song *Come to Daddy* (GB 1997) gedreht hatte. Im Zentrum steht ein an den Rollstuhl gefesselter, schwer missgebildeter Junge, der mit einem Hund sein Leben in einem Keller ohne Tageslicht zubringt und dem als einzige Realitätsflucht ein wahnhafter Tanz zur Verfügung steht. Mit dem Beginn des Liedes *Afx237 V7* von *Aphex Twin* beginnt Johnny, sich rhythmisch zu den Beats zu bewegen, um schließlich in rasender Geschwindigkeit nicht nur Laserblitze mit den Händen abzuwehren, sondern letztendlich auch die Konsistenz seines Körpers zu verändern. Unterbrochen wird der bizarre Tanz schließlich durch das Öffnen der Kellertür durch Johnnys Vater, der ihm etwas offenbar wenig Freundliches mitteilt.

I. DER GROTESKE KÖRPER ALS ÄSTHETISCHES MODELL

Betrachtet man *Rubber Johnny*, so ist auffällig, dass der Körper hier nicht allein als Metapher fungiert: Er ist gleichermaßen Verkörperung als auch Entkörperlichung.¹ Im Falle von *Rubber Johnny* lässt sich sogar sagen: Der Körper ist Verkörperung, Ent-Körperung und Zer-Körperung. An dieser Stelle sei auf Bettina Papenburgs Konzept der Körpermetaphern verwiesen: Im Kontext der Körpermetaphern erinnert sie an die Theorie des deutsch-ungarischen Filmtheoretikers Béla Balázs, welcher versucht hatte, den Film als »neues Sinnesorgan« zu etablieren. Papenburg vertritt die Auffassung, dass es Modelle wie obiges sind, welche den grotesken Körper »heraufbeschwören«². Jedoch sind nicht alle Theorien des grotesken Körpers auf den Körper von Johnny ohne weiteres anwendbar. So ist Papenburgs mit Mikhail Bachtin argumentierte Idee, dass sich der Körper durch eine Betonung der unteren Körperzonen auszeichnet, nicht auf den Johnny-Corpus zu übertragen: Es ist zunächst Johnnys überdimensionaler Schädel, der die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Betrachtet man die untere Körperhälfte näher, so ist es der Rollstuhl, welcher als prothetische Unterstützung zu dominieren und den Platz entsprechender Körperteile eingenommen zu haben scheint: Johnnys Beine sind erschreckend dünn, beinahe kaum vorhanden, von ihrem Zweck ent-

1 Vgl. hierzu: Meteling: *Monster*, S. 311.

2 Papenburg: »Der groteske Körper im Zeichen intermodaler Filmerfahrung«.

bunden. Sie entbehren scheinbar weitgehend stabilisierender Muskelstränge und sind lediglich auf die Knochen und die Haut darüber reduziert.

Das Motiv der Veränderung, Umgestaltung, Neukomposition und, im Falle von Johnny, Mutation des menschlichen Körpers zieht sich wie ein roter Faden durch beinahe sämtliche Arbeiten Cunninghams. Mehr noch: Es ist der groteske, zum alltäglichen Gebrauch nicht nutzbare Körper. So dekonstruiert Cunningham lustvoll die menschliche Physis und erschafft bisweilen verstörende Körperbilder. Bereits einige Jahre vor *Rubber Johnny* inszenierte er eine beängstigende Vision des menschlichen Körpers in dem Videoclip *Africa Shox* (GB 1999) der Gruppe *Left-field*. Der afroamerikanische Protagonist taumelt dort durch Manhattan und verliert aufgrund diverser Kollisionen und Stürze nach und nach sämtliche Körperteile. Konsequenterweise zerschellt er nach dem finalen Sturz in kleine Einzelteile.³



Abb. 1: Der groteske Körper: Johnny in seinem Rollstuhl

Rubber Johnny stellt Cunninghams Rückkehr zum experimentellen Filmemachen dar, welches bereits zuvor in der Installation *Flex* (GB 2000) ersichtlich wurde.

Die Darstellung des degenerierten, mutierten Körpers brachte es auch mit sich, dass sich ein nackter Cunningham selbst in den Rollstuhl setzen musste. Darüber hinaus wurde in einer täglich einstündigen Prozedur eine überdimensionale Gummiprothese am Kopf befestigt. Diese hässlichen, unansehnlichen Entstellungen resultieren in einer Ausgrenzung Johnnys: Nicht allein, dass er aus sozialen Begegnungsorten verbannt wurde, er haust in der Dunkelheit des Kellers, in welcher er zusammen mit dem Hund Elvis dahinzuvegetieren scheint. Wenngleich es fraglich ist, ob *Rubber Johnny* ein Kommentar Cunninghams zu den

3 Siehe dazu: Gotto: »Touch/Don't Touch«.

Ursachen und Mechanismen gesellschaftlicher Ausgrenzung ist, so ist die Verban-
nung des Unansehnlichen und der damit verbundene Schauwert etwas, das tief in
der Gesellschaft verankert war und es bisweilen noch ist. Bereits im antiken Rom
bis hin zu den fahrenden Schaustellern in Amerika wurden »Monstrositäten« zur
Schau gestellt und lustvoll betrachtet. Somit stellt diese Form der Schaustellung
von Fehlbildungen keineswegs ein Phänomen der Moderne dar: Menschliche
Anomalien waren und sind weiterhin spektakulär.⁴



Abb. 2: Johnny vor seinem bizarren Tanz

Rubber Johnny diskursiviert den zur Schau gestellten, ausgegrenzten Körper auf
bittere, durchaus schmerzhaft Weise. Insofern die Inszenierung ihre Bildwelt
maximal reduziert, wird der Kurzfilm buchstäblich selbst zum missgebildeten,
spektakulären und bestaunbaren Körper – zu einem grotesken Film-Körper.

II. DER KÖRPER UND DIE LUST AM PERFORMATIVEN

In *Rubber Johnny* ist lediglich ein grobes, narratives Rahmengerüst vorzufinden.
Unmittelbar ersichtlich werden die genaueren Aspekte von Johnnys Leben oder
seiner Geschichte nicht. Wir müssen auch nichts Genaueres wissen: Es ist die
Komposition aus Bild und Klang, die reine filmische Performanz,⁵ die uns einer-
seits verführen und andererseits befremden soll. Aus dem Zustand des Nicht-
Sehens bzw. Nicht-Sehen-Könnens heraus katapultiert Cunningham einige unse-
rer Sinne in einen Zustand völliger Bild- und Klangüberflutung. Zunächst ist das

4 Vgl. dazu Nestawal: Monstrosität, Malformation, Mutation, S. 250ff.

5 Siehe dazu Stiglegger: Ritual & Verführung, S. 200.

Nicht-Sehen und Nicht-Wissen gegenwärtig. Es ist nicht das, was wir sehen, was uns ängstigt, sondern eben genau das, was wir nur erahnen können. Die Nutzung des Infrarot-Effekts ist das dominierende Stilmittel in dem Kurzfilm. Die kalte Umgebung, die Dunkelheit, die Einsamkeit stehen allerdings in einem unmittelbaren Gegensatz zur lebensbejahenden Natur des Tanzes: Der Blick auf die Figur Johnny verändert sich schließlich auch mit dem Anstieg der Geschwindigkeit seines Tanzes. Die trostlose Umgebung scheint sich in der Dunkelheit aufgelöst zu haben, nicht mehr existent zu sein.

Johnnys Tanz scheint sich konsequent zu beschleunigen, was durch kleine Unterbrechungen, wie z.B. das Schnupfen einer erstaunlichen Menge weißen Pulvers, verdeutlicht wird. Unseren Sinnen wird nur sporadisch eine kurze Pause gegönnt: Sofort werden wir wieder mit Blitzen, Klängen und Bildern bombardiert. Johnny verändert Form und Konsistenz, als wolle er eine Symbiose mit der Musik eingehen. Ein lineares narratives Konzept ist hier nicht erkennbar, soll nicht erkennbar sein und hätte sich als äußerst störend erwiesen, folgt *Rubber Johnny* schließlich inhaltlich als auch visuell einer traumgleichen (Un-)Logik und einer konfusen, epileptischen Ästhetik des Unterbewusstes, welches darüber hinaus noch mit sich multiplizierenden Beats malträtirt wird. Cunninghams Film-Körper ist ein Werk der radikalen Performanz.

Die Musik, die sich scheinbar multiplizierenden *Drum'n'Bass-Beats* haben auf ihn die Wirkung eines gnadenlos antreibenden Motors, und Johnnys Körper mit dem Rollstuhl als prothetische Verlängerung wird gleichsam selbst zu unzähligen elektronischen Beats pro Minute. Fast stellt sich an diesem Punkt die Frage, wer nun der eigentliche Protagonist des Kurzfilms ist: Das Mutierte, bizarre Wesen im Rollstuhl oder aber der psychotische, sich ständig überschlagende Klang von *Aphex Twin*? Beiden räumt Cunningham gleichermaßen viel Raum ein. Daraus resultierend lässt sich das eine nicht mehr ohne weiteres vom anderen abgrenzen: Beides wird rasend schnell zur Symbiose.

Auch ändert sich die Konsistenz von Johnnys Körper: In kurzen Sequenzen scheint die Haut vollends verschwunden zu sein und den inneren Organen als auch Zähnen und Kiefern gewichen. An dieser Stelle sind Lisa Gottos Gedanken zur Haut als Vermittler, als taktiles Sinnesorgan, interessant: Gotto definiert und beschreibt die Haut als Organ, welches die »Daten der Außenwelt« über die Haut in die Innenwelt transportiert. Die Haut fungiert mittels ihrer Struktur, so Gotto, als Repräsentationsmedium. Auf diesem Medium lassen sich diverse Formen identifikatorischer Subjektivität einschreiben:

Die Haut dient [...] nicht nur der Manifestation von inneren Regungen, die nach außen getragen werden; sie ist zugleich das Medium des taktilen Körperkontaktes, wo Selbst- und Fremdwahrnehmung im Modus der Berührung zusammenkommen. [...] Die Haut bildet einerseits einen Abschluss zur Umwelt, der das Selbst als schützende oder einengende Hülle umgibt, andererseits ist sie durchlässig, insofern als

sie grundsätzlich dazu in der Lage ist, Empfindungen zu transportieren.⁶

Wenn die Haut also nicht mehr zugegen ist und als Grenze zwischen dem Selbst und der Außenwelt fungieren kann, so würde es in letzter Konsequenz bedeuten, dass sich Johnny als Person, als Protagonist, im Zuge dieses brachialen Tanzes auflöst und hinter die Musik und die Beats zu treten scheint, den Klängen eben den Raum einräumt, der ihm zunächst zustand und schließlich mit der Musik (und den die Musik dominierenden Beats) verschmilzt. Ist Johnnys Tanz also reines Vergnügen oder, in letzter Konsequenz, die Auflösung des Subjekts zugunsten der Musik von *Aphex Twin*?

An unserer reflexartigen Irritation bei der Betrachtung von Johnnys Körper wird einmal mehr deutlich, wie fragil unser Körperverständnis ist, wie wenig es benötigt, dieses Verständnis zu erschüttern und zu untergraben. *Rubber Johnny* konfrontiert uns mit einer intensiven Art der Sinnlichkeit, lässt uns an einem körperlichen Auflösungsprozess teilhaben und wirft uns auf unser kulturell geprägtes Körperverständnis zurück: Im Falle von Johnny ist der Körper die Hölle, der es zu entrinnen gilt – bis zur Auflösung des Selbst. Wobei der Keller und sein nur marginal vorhandenes soziales Umfeld als eine Verlängerung des Körpers betrachtet werden können. Paradoxerweise gelingt erst dem in der Auflösung befindlichen und mit der Musik verschmelzenden Körper die gesamte Einnahme des Raumes, der seinen Körper umgibt. Der Körper ist Raum – und umgekehrt.

Rubber Johnny folgt einer (alb)traumhaften Logik. Johnnys epileptischer Tanz ist, was die Schnitte angeht, stark angelehnt an die Installation *Flex*, in welcher Cunningham einen Männer- und einen Frauenkörper kollidieren lässt und ein Gewitter aus Körperteilen entfacht. Mit seinen in drastische Bilder und Schnitte verpackten Körperinszenierungen torpediert Cunningham unser Unterbewusstsein. Die kurzen Bildsequenzen, durch abrupte Schnitte voneinander separiert, lassen sich über das Auge kaum vollends erfassen. Sinnstiftend ist die Komposition, jedoch nicht das einzelne Fragment.

Durch den Einsatz der Infrarottechnik wird die Monstrosität von Johnnys mutiertem Körper noch verstärkt, wenngleich uns ein präziser Blick darauf verwehrt bleibt. Wie bereits in *Come to Daddy*, so ist auch hier das gefährliche Rauschen immer gegenwärtig.⁷ Dennoch scheint es keineswegs Cunninghams Absicht gewesen zu sein, ein reines Schauerstück oder Horrorvideo zu erschaffen: Zu sehr wird die Monstrosität im Verlauf entschärft und ins Absurde geleitet, zu artifiziell ist *Rubber Johnny* als Ganzes. Auch vermeidet es Cunningham, Johnny als statischen Protagonisten zu etablieren: Johnnys Selbst ist fragil und wird sich im Verlauf des Kurzfilms nicht allein verändern, sondern schlicht auflösen und hinter die Musik treten.

6 Gotto: »Touch/Don't Touch«.

7 Vgl. hierzu Meteling: *Monster*, S. 316.

Mit Lust an der Inszenierung bizarrer Fantasien lässt Cunningham den Körper von Johnny Morphen, dehnt ihn in den dunklen Raum hinein und die Musik in den geschundenen Körper. In seiner Gestaltung wie auch in seiner rudimentären Narrativik ist *Rubber Johnny* in höchstem Maße absurd, gar unvorstellbar, wäre da nicht Cunninghams Montage und Choreographie, die Johnnys Tanz für uns in seiner Performanz sinnlich erfahrbar machen.



Abb. 3: *Daddy is coming: Der Trip ist vorbei*

Die Lust Cunninghams an einer autonomen, eigenmächtigen und spielerischen Neugestaltung des menschlichen Körpers tritt so hervor, was sich durchaus als Akt der Selbstbehauptung, Entsexualisierung und Rückeroberung des (verloren gegangenen) eigenen Körpers im postkapitalistischen Zeitalter lesen lässt. Die Rückeroberung des eigenen Körpers und die Suche nach Identität durch Veränderung, Mutation, Modifikation, oder anders: die zumindest teilweise Befreiung des Körpers vor dem Zugriff anderer. Und zugleich geht daraus die Neugeburt des Videoclips als eines radikal performativen Film-Körpers hervor.

LITERATURVERZEICHNIS

Gotto, Lisa: »Touch/Don't Touch. Interkulturelle Körperkontakte im Videoclip«, in: Ritzer, Ivo/Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*, Berlin 2012 (im Druck).

Meteling, Arno: *Monster: Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld 2006.

Nestawal, Stephanie: *Monstrosität, Malformation, Mutation: Von Mythologie zu Pathologie*, Frankfurt a.M. 2010.

CHRISTIAN STUMBERG

Papenburg, Bettina: »Der groteske Körper im Zeichen intermodaler Filmerfahrung. Körpermetaphern in den Filmen von David Cronenberg«, in: Ritzer, Ivo/Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*, Berlin 2012 (im Druck).

Stiglegger, Marcus: *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006.

Filme/Musikvideos:

Africa Shox (GB 1999, Regie: Chris Cunningham).

Come to Daddy (GB 1997, Regie: Chris Cunningham).

Flex (GB 2000, Regie: Chris Cunningham).

Rubber Johnny (GB 2005, Regie: Chris Cunningham).