



HENRY KEAZOR, THORSTEN WÜBBENA

VIDEO THRILLS THE RADIO STAR

Musikvideos: Geschichte,
Themen, Analysen

3., erweiterte und
aktualisierte Auflage

[transcript]

Kultur- und Medientheorie

Video thrills the Radio Star

Für Nicole und Michael:
»Music sounds better with you ...«

Henry Keazor (Prof. Dr. phil.), Kunsthistoriker, ist seit 2008 Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken.

Thorsten Wübbena (M.A.) arbeitet am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt a.M.

HENRY KEAZOR,
THORSTEN WÜBBENA
VIDEO THRILLS THE RADIO STAR
MUSIKVIDEOS: GESCHICHTE, THEMEN, ANALYSEN

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der TRINITY FRANKFURT GBR, von CZAR. DE, der MmD KG sowie insbesondere der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e.V. Frankfurt am Main und der Georg und Franziska Speyerschen Hochschulstiftung (Frankfurt am Main).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2011 im transcript Verlag, Bielefeld

© Henry Keazor, Thorsten Wübbena

3., erweiterte und aktualisierte Auflage 2011

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Satz: tombux, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-89942-728-8

PDF-ISBN 978-3-8394-0728-8

<https://doi.org/10.14361/transcript.9783839407288>

Buchreihen-ISSN: 2702-9999

Buchreihen-eISSN: 2703-0016

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Inhalt

VORWORT ZUR DRITTEN AUFLAGE | 9

EINLEITUNG: »STOP MAKING SENSE«? | 13

1. »CAN YOU HANDLE THIS?«: ZWEI ANALYSEN | 31

1. **Destiny's Child: »Bootylicious«**
(**Matthew Rolston/2001**) | 31

2. **Korn: »Freak on a leash«** (**Jonathan Dayton, Valerie Faris,**
Todd McFarlane und Graham Morris/1999) | 44

2. »PICTURES CAME AND BROKE YOUR HEART«:
ZUR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE DES VIDEOCLIPS | 59

Wann? Wo? Wer? | 59

Wie? Warum? Was? | 72

3. »WORK IT«: TEXT-MUSIK-BILD-BEZÜGE | 83

1. **Missy Elliott: »Work it«** (**Dave Meyers/2002**) | 83

2. **Coldplay: »The scientist«** (**Jamie Thraves/2002**) | 91

3. **Björk: »Bachelorette«** (**Michel Gondry/1997**) | 94
Analytische Konsequenzen | 99

4. »(TOO) HOT IN HERRE«?:
VERSCHIEDENE VERSIONEN EINES VIDEOS | 115

1. **Nelly: »Hot in herre«**
(**Bille Woodruff vs. Little X/2002**) | 115

2. **The Cardigans: »My favourite game«**
(**Jonas Akerlund/1998**) | 121

3. **The Rasmus: »In the shadows«**
(**Niclas Fronda, Fredrik Löfberg/2003**) | 127

4. **George Michael: »Outside«**
(**Vaughan Arnell/1998**) | 131

5. OPERATION »SHOCK AND AWE«:
DER IRAK-KRIEG IM VIDEOCLIP | 143

»Bombs over Baghdad« | 143

1. **Anne Clark: »Sleeper in Metropolis«**
(Mark Feuerstake, Steffen Hacker/2003) | 144
2. **Blur: »Out of time« (John Hardwick/2003) | 147**
3. **Madonna: »American life«**
(Jonas Akerlund/2003) | 150
4. **George Michael: »Shoot the dog«**
(Giles Pilbrow, Tim Searle/2002) | 157

6. »FAMILIAR FEELINGS«:
BEZÜGE ZU FILM UND FERNSEHEN | 171

Split, morphe, rewind | 171

Star: 2 = ? | 175

»Kill! Kill! Kill!«/»Stop« | 178

1. **Weezer: »Buddy Holly« (Spike Jonze/1995) | 179**
2. **Beastie Boys: »Sabotage« (Spike Jonze/1994) | 186**
3. **Robbie Williams: »Supreme« (Vaughan Arnell/2002) | 189**
4. **Craig David: »Seven days«**
(Max and Dania = MAD/2000) | 194
5. **Der Sonderfall »Geri Halliwell vs. J.Lo« – Geri Halliwell:
»It's raining men« (Jake-Sebastian Wynne,
James Canty/2001) – Jennifer Lopez: »I'm glad«
(David LaChapelle/2003) | 202**

7. »WHEN YOU CALL ON ME«:
SCHAUSPIELER UND CELEBRITIES IM VIDEOCLIP | 221

1. **Céline Dion: »I'm alive« (David Meyers/2002) | 222**
2. **Wheatus: »Teenage dirtbag« (Jeff Gordon/2000) | 225**
3. **Michael Jackson: »Black or white«**
(John Landis/1991) | 230
4. **Fatboy Slim: »Weapon of choice«**
(Spike Jonze/2000) | 236

Der Sonderfall: Schauspieler, Clip- und Filmregisseur in
Personalunion – Talking Heads: »Wild, wild life«
(David Byrne/1986) | 241

8. »STRIKE A POSE«:
WECHSELBEZIEHUNGEN ZWISCHEN SPIELFILM UND VIDEOCLIPS | 251

1. **Tarsem Dhandwar Singh** | 255
2. **David Fincher** | 266
3. **Spike Jonze** | 282
4. **Michel Gondry** | 297

9. »CAN'T STOP«:
BEZIEHUNGEN ZWISCHEN VIDEOCLIPS UND KUNST | 329

»Cultural cannibalization«? | 329

»[...] the representation of the body in relation to new technology« | 332

»Turn the page«? | 337

1. **One-T (feat. Cool-T): »The magic key«**
(Thomas Pieds/2002) | 340
2. **The Red Hot Chili Peppers: »Can't stop«**
(Mark Romanek/2003) | 349
3. **Michael und Janet Jackson: »Scream«**
(Mark Romanek/1995) | 358
4. **Franz Ferdinand: »Take me out«**
(Jonas Odell/2004) | 371
5. **Incubus: »Megalomaniac«**
(Floria Sigismondi/2003) | 378

10. »DO THE BARTMAN!«: VIDEOS IM SPANNUNGSFELD
VON COMPUTERSPIELEN, CARTOONS UND WERBUNG | 397

Computerspiele | 397

Cartoons | 406

Werbung | 418

11. »ONE MORE TIME«:
VIDEOS BEZIEHEN SICH AUF VIDEOS | 435

1. **»I'm not your everyday girl«:**
Identität, Image und Präsenz | 435
2. **»Not such an innocent girl«:** **Anleihen bei Details**
und Konzepten | 442
3. **»Manufactured Miracles«:** **Parodien, Travestien**
und Karikaturen | 448
4. **»So you want to be free«:**
Entstehende Subtexte | 462

INFO-GRAFIK:
TEXT-MUSIK-BILD-BEZÜGE IM VIDEOCLIP ALS SCHICHTENMODELL | 473

BIBLIOGRAFIE | 475

REGISTER | 487

Vorwort zur dritten Auflage

Als die Erstauflage dieses Buches im Frühjahr 2005 erschien, zeichneten sich bereits erste Umbrüche für das Musikvideo ab – schaut man jedoch von der aktuellen Warte aus, dem Frühjahr 2011, zurück, wird erst deutlich, wie viel und wie dramatisch sich die Dinge inzwischen verändert haben: Seit dem 1. Januar 2011 kann MTV in Deutschland und Österreich nur noch verschlüsselt als Pay-TV über digitale Kabel-, Satelliten- oder Breitbandplattformen empfangen werden; bereits Anfang 2010 hatte der Sender die Bezeichnung »Music Television«, von der sich der eigene Name ursprünglich ableitete, aus dem Logo getilgt und damit deutlich gemacht, dass er sich künftig nicht mehr als Musiksender verstand. MTV gestand damit gewissermaßen auch ein, dass der Sender seine genuine Funktion u.a. an YouTube abgetreten hatte, jenes am 14. Februar 2005 gegründete Internet-Videoportal, auf dem (in stets wechselnder Intensität und mit beständig wechselnden juristischen Rahmenbedingungen) eine hohe Anzahl von zuvor nur im Fernsehen oder auf DVD verfügbaren Musik-Clips nach Bedarf recherchiert und angeschaut werden kann; mittlerweile ist der Online-Kanal allerdings zu einer Plattform geworden, auf dem es zunehmend schwieriger geworden ist, gezielt bestimmte Original-Musikvideos auf Anhieb zu finden, da diese von Parodien, Adaptionen, Aneignungen etc. geradezu verdeckt werden. Damit kommt YouTube jedoch der mit dem eigenen Namen bereits signalisierten Funktion als Portal nach, auf dem jeder User sich selbst »senden« kann. Zugleich werden die Clips dort – sowohl, indem sie parodiert werden, als auch, indem ihre Originalversionen bei YouTube weitestgehend weiter verfügbar bleiben – aber in der einen wie der anderen Form aufbewahrt: Der 1994 formulierte Satz des Medientheoretiker Paul Virilio, das Fernsehen sei gegenüber dem früher Archivierung und Präsentation in sich vereinigenden Museum nun »das eigentliche Museum« geworden, lässt sich mittlerweile mit gutem Grund dahingehend aktualisieren, dass das Internet nun »das eigentliche Museum« geworden sei (nicht umsonst hat das New Yorker Guggenheim Museum im September 2010 auch zu einem künstlerischen Kreativ-Wettbewerb aufgerufen, bei dem unter dem Titel »YouTube Play: A Biennial of Creative Video« aus 23000 eingegangenen Beiträgen von einer u.a.

mit dem Künstler Takashi Murakami besetzten Jury die besten 20 ausgewählt wurden).

Jedoch nicht nur in Form von Online-Ausstellungen (vgl. z.B. auch die vom NRW-Forum Düsseldorf unter <http://www.nrw-forum.de/videostar/#start> präsentierte Fanvideo-Ausstellung »Internet killed the Video Star«), sondern auch an Museumsstandorten selbst wurde das Genre des Musikvideos alleine im Jahr 2011 gleich zweimal und zudem parallel Gegenstand von Ausstellungen: Das rock'n'popmuseum Gronau zeigte vom 23.1. bis zum 3.7.2011 (dann verlängert bis zum 21.8.) die von uns gemeinsam mit Thomas Mania kuratierte Ausstellung »Imageb(u)ilder: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Videoclips«; unabhängig davon und etwas später (9.4.2011) gestartet, doch ebenfalls bis zum 3.7.2011 lief die von Michael Aust, Georg Elben und Daniel Kothenschulte kuratierte Ausstellung »The Art of Pop Video« am Kölner Museum für Angewandte Kunst; beide Schauen hatten in der 2004 von Ulf Poschardt mit seiner Ausstellung »Look at me, Video. 25 Jahre Videoästhetik« einen weniggleich thematisch im Detail etwas anders ausgerichteten Vorläufer.

All dies zeigt, dass sich die (technischen, ästhetischen, ökonomischen und juristischen) Bedingungen von Produktion, Konsum und Rezeption des Musikvideos gegenwärtig in einem beständigen Umbruch befinden, was einerseits bedeutet, dass der u.a. aufgrund seines Verschwindens aus dem Fernsehen oft totgesagte Musikclip weiterhin agil und lebendig ist (z.B. verstärkt auf Smartphones und Tablet PCs); andererseits ist es gerade angesichts dessen umso mehr geboten, sich die Geschichte, die Themen und die analytischen Möglichkeiten im Umgang mit der Gattung »Musikvideo« präsent zu halten, denn nur so wird man seiner Kontinuitäten (das Musikvideo, aber auch schon seine Vorläufer wurden in der Vergangenheit unter ähnlichen Bedingungen mehrfach für tot erklärt) wie auch seiner Brüche und Veränderungen gewahr werden können.

Wir sind dem transcript-Verlag daher sehr dankbar, dass er sich zu dieser korrigierten und erweiterten dritten Auflage bereit erklärt hat: Sie hat es uns ermöglicht, anhaltenden Entwicklungen Rechnung zu tragen und z.B. die Kapitel zu dem filmischen Schaffen der Videoclipregisseure zu ergänzen.

Zugleich haben wir uns jedoch bemüht, die Ergänzungen schlank und auf das Notwendigste beschränkt zu halten – so setzen wir uns nur in den dringlichsten Fällen mit Positionen auseinander, die in der Zwischenzeit als Reaktionen auf die vorangegangenen Auflagen des vorliegenden Buches erschienen sind; für weiterführende Diskussionen und methodische Ansätze zur »Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Musikvideos« möchten wir an dieser Stelle auch auf den

2010 von uns herausgegebenen Tagungsband »Rewind – Play – Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video« verweisen (vgl. <http://www.muvikono8.net/>).

Dass das vorliegende Buch innerhalb von nur sechs Jahren in drei Auflagen erscheint, werten wir als ein Zeichen, dass das Interesse an dem Phänomen »Musikvideo« nicht schwindet, sondern im Gegenteil stetig wächst – wir verknüpfen zugleich damit unsere Hoffnung, dass dieses Interesse kein rein historisches ist, sondern sich auf eine Gattung richtet, die, wenn auch unter anderen Umständen, so vital und agil ist wie bisher. Nicht zufällig vielleicht klangen die jeweiligen Pressemeldungen zu den zuvor erwähnten, 2011 in Gronau und Köln organisierten Ausstellungen auffällig ähnlich: »Musikvideo noch lange nicht tot« (Gronau) und »Das Musikvideo war nie lebendiger« (Köln).

Sic sit!

Henry Keazor, Thorsten Wübbena
Saarbrücken und Frankfurt am Main im Mai 2011

Einleitung

»Stop making sense«?

»Der Höhepunkt des »Videobooms« ist vorbei. Es wird nicht mehr (wie zu Beginn der 80er Jahre) für jede Idiotenkapelle automatisch ein dazu passendes Video produziert. Andererseits ist von einem Niedergang der Videoclips natürlich keine Rede. Gute und inspirierte Künstler werden weiterhin gute Videoclips brauchen und sich diese auch als künstlerisches Statement leisten. David Bowie, Peter Gabriel, die Talking Heads, Queen oder U2 – sie alle beherrschen aber auch das Medium Video als Kunstform. Sie haben Intelligenz, Erfahrung und Budgets, um innovative Musikvideos produzieren zu lassen.«
Rudi Dolezal, Videoclipregisseur, 1994¹

»Liest man die Zeichen der Zeit richtig, dann scheint es schlecht um die Zukunft des Musikvideoclips zu stehen: Nicht nur, dass die Musikindustrie begonnen hat, angesichts der ökonomischen Einbrüche der letzten Jahre die Mittel für diese, ursprünglich als reine Werbeträger konzipierten Kurzfilme drastisch zusammenzukürzen, so dass frühere Budgets von bis zu 2,5 Millionen Dollar pro Video zukünftig der Vergangenheit angehören zu scheinen; auch der Umstand, dass auf DVDs, in darauf reagierenden Zeitungsartikeln und mit einer Ausstellung wie der hier besprochenen eine Art Resümee der Evolution des Genres hin zu einer eigenen, z.T. durchaus avantgardistischen Kunstform gezogen wird, spiegelt ein Bewusstsein des Umstandes wider, dass eine entscheidende Phase dieser Entwicklung zu Ende gegangen ist: Hegels Eule der Minerva beginnt ihren Flug also auch hier erst mit hereinbrechender Dämmerung«², schrieben wir im Sommer 2004 in der Einleitung zu einer Rezension der Düsseldorfer Ausstellung »25 Jahre Videoästhetik«.

Die seither erfolgten Ausstellungen (vgl. z.B. die in Hannover organisierte Schau der Werke Chris Cunninghams) und Veröffentlichungen haben diese Einschätzung bestätigt (»Fantastic Voyages oder Reise ins Nichts – Vom Ende des Musikvideoclips« war dann auch das Abschlusspanel einer am 8. Mai 2004 am ZKM in Karlsruhe abgehaltenen Tagungssektion überschrieben): Allerorten schlägt sich das Bewusstsein nieder, dass es angebracht und lohnend zu sein scheint, eine Art Resümee der Evolution des Videoclips zu ziehen, da diese in

eine Krise geraten und die Gattung möglicherweise im Aussterben begriffen ist.

Auch die 2003 von der Firma Palm Pictures initiierte Zusammenstellung ausgewählter Werke von prominenten Regisseuren wie Chris Cunningham, Michel Gondry und Spike Jonze auf drei unter dem Namen »Directors Label« firmierenden DVDs ist diesbezüglich symptomatisch: Konnte Andrew Goodwin 1992 glauben, dass nur die eifrigsten Fans einer Gruppe deren Videos auch erwerben würden und Günther Rötter sogar 2000 noch die Relevanz von Clips mit dem Hinweis darauf einschränken, dass diese eher selten selbst zum Gegenstand des Kaufinteresses würden,³ so zeigt der Umstand, dass die drei oben genannten DVDs in Amerika inzwischen Goldstatus erreicht haben (d.h. mehr als 50.000 über den Ladentisch gingen),⁴ dass sich die Sicht auf Musikvideos stark verändert hat; denn dass ein Musikclip zuvor nur in Ausnahmefällen (wie z.B. John Landis' Video zu Michael Jacksons »Thriller«, das sich als Cassette mehr als 750.000 mal verkaufte)⁵ selbst zum Kassenschlager wurde, ist – entgegen Goodwin – nicht überraschend, schließlich soll der Clip ja einen Musiktitel bewerben und zu dessen Kauf motivieren und sich folglich nicht zwischen Konsument und Single schieben. »Die ideale Gleichung des Clips lautet: Message = Produkt = Person«.⁶ »In Clips wird das Produkt nicht wie in den meisten Werbespots als Objekt in einem Rahmen oder als Angebot in einer Story präsentiert, sondern die Musik ist das Produkt selbst«, schrieb Dieter Daniels 1987 diesbezüglich.⁷ Der Clip war mithin zuvor lediglich das Trägermedium, das die Musik zwar ins Fernsehen hob, sich ansonsten ihr gegenüber aber möglichst unbemerkbar machte. Wie bei den üblichen Werbespots war es nicht sein Anliegen, für sich selbst zu werben und Gegenstand des Begehrens zu werden, sondern zum Kauf des tatsächlichen Produkts anzustiften. Doch indem die Zuschauer nach und nach vertrauter im Umgang mit dem Videoclip wurden und zusätzlich die technischen Möglichkeiten gegeben waren, mit dem Kauf einer DVD zugleich eine Tonqualität geliefert zu bekommen, die der einer reinen Musik-CD in nichts nachsteht (dies ja früher ein Handicap von Musikvideocassetten), verstärkte sich die Tendenz, die Daniels schon 1987 beschrieb: »Außerdem werden die Clips, die ursprünglich nur für die Musik werben sollten, selbst zum Produkt.«⁸ Nicht umsonst legen Palm Pictures im September 2005 noch einmal nach und bieten nun gleich vier DVDs mit ausgewählten Werken der Videoregisseure Anton Corbijn, Jonathan Glazer, Mark Romanek und Stephane Sednaoui an.⁹ Wie man es auch dreht und wendet: Der Videoclip wird offenbar museal (Abb. 1), wird gesichtet, sortiert, ausgestellt, kompiliert, untersucht und historisiert.

Die von Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt 1999 formulierte Feststellung ist mithin aktueller denn je: »Das Thema Musikfernsehen und Videoclips bleibt auf der Agenda, auch wenn inzwi-

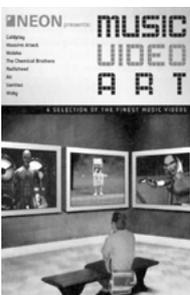


Abb. 1: Cover der Neon-DVD »Music – Video – Art«, April 2004

schen Routine in den Sende- und Rezeptionsalltag eingekehrt ist«,¹⁰ allerdings eben, weil die dort noch beschworene Gewöhnung inzwischen empfindlich aufgestört wurde.

Denn, wie eingangs zitiert: Die Zeichen stehen schlecht. Von den Plattenfirmen wird deutlich weniger Geld für die Produktion von Videoclips zur Verfügung gestellt, so dass z.T. nur noch weniger als ein Drittel der früheren Budgets zu Gebote steht.¹¹

Dies wiederum führt dazu, dass Bands – sofern sie nicht (wie z.B. die New Yorker Band Taking Back Sunday)¹² mit dem Gedanken spielen, künftig gar keine Clips mehr vorzulegen – ihre Videos selbst drehen; ein prominentes Beispiel stellt hier die Formation Jimmy Eat World dar, die im Frühjahr 2005 zunächst einmal zu einigen ihrer älteren Songs eigene, geradezu kostenneutrale Videos drehte und aufgrund der positiven Resonanz von Seiten der Fans sodann auf die Idee kam, auch den Clip zu ihrer neuen Single »Futures« im Alleingang und damit mit wenig technischem wie finanziellem Aufwand zu produzieren: »It's like, you don't need a really big, expensive studio to make a record, you don't need a really big, expensive video to get across the point of the song,« kommentierte Frontmann Jim Adkins dies, und fügte hinzu: »The video for ›Work‹¹³, it looks low-key, but it was pretty expensive, so why not just make it for cheap?«.¹⁴

Hinzu kommt, dass Jimmy Eat World ihre entsprechenden Clips ihren Fans online, d.h. über ihre Homepage zur Verfügung stellen: Dies ein, wie die vergangenen Monate gezeigt haben, sich verstärkender Trend, der dazu führt, dass die Monopolstellung der etablierten Musiksender durch das Internet immer stärker verloren geht, denn nicht nur auf den Homepages der einzelnen Interpreten kann man deren Musikvideos anschauen, sondern man stößt zunehmend auf Websites mit dem Angebot, sich dort kostenlos die jeweils neuesten Clips unterschiedlicher Provenienz vorführen zu lassen (eine Seite wie diejenige des Online-Fernsehens »Tunespoon« hat z.B. ein ausgefeiltes Raster mit festen Sendeterminen).¹⁵

Dies hat dazu geführt, dass sich z.B. deutsche Musiksender wie MTV oder (das inzwischen ohnehin an den MTV-Eigner Viacom verkaufte) VIVA in Programmschienen retten, die mit Serien und Themensendungen bestückt werden, folglich zunehmend weniger Raum für Videoclips lassen.¹⁶ Diese haben zwar in Form der unterschiedlichen Chart-Sendungen weiterhin ihren Raum, doch auch hier verdichten sich die Zeichen, dass man bereits beginnt, den Clip aus zunehmend historischer Perspektive zu betrachten,¹⁷ denn immer häufiger trifft man auf Sendungen, in denen die »Besten Videoclips aller Zeiten« gewählt und ausgestrahlt werden – ein Konzept, das eigentlich nur dann funktioniert, wenn man den Bestand an gegeneinander antretenden Videos für überschaubar und das heißt auch: abgeschlossen erachtet.

Die Zukunft scheint stattdessen anderen (günstigeren und anspruchloseren) Werbe-Formen wie insbesondere den Handy-Klingeltönen zu gehören, die auf VIVA schon ihre eigenen Charts haben. »ringtone killed the videostar« war dann z.B. auch bereits im Februar 2005 der Hinweis auf eine Online-Unterschriftenaktion überschrieben,¹⁸ mit der gegen die permanenten Werbeunterbrechungen protestiert wurde, die das Programm der Musiksender zerstückten.¹⁹ Den nächste Schritt stellen die »Videotones« dar, bei denen gleich ganze Ausschnitte eines Musikvideos auf Handy gesendet und dort als audio-visuelles Klingelsignal abgespielt werden können.

Angesichts dieser Situation wundert es folglich nicht, dass sich das Heer der Videoregisseure aufspaltet – die einen treten den Weg hin zum »reinen« Werbespot an, die anderen (wie z.B. Chris Cunningham, Mark Romanek und Bille Woodruff) wandern zum Kino ab.²⁰

Nicht, dass der Clip in Kürze ganz aussterben wird: Zum einen halten nun kleinere Produktionsfirmen erfolgreich die Stange;²¹ vor allem ihnen wird wohl künftig die Herstellung jener Clips obliegen, deren Rezeption sodann auch unter den veränderten Bedingungen erfolgen wird, die durch die oben geschilderten Verschiebungen geprägt sind: Denn die jüngsten Gerüchte ventilieren, dass der Computerhersteller Apple über die Herstellung eines Video-iPods nachdenkt,²² der es ermöglichen würde, Clips über Websites auf das tragbare Gerät zu laden und dort anzuschauen.²³ Dies wiederum hätte auf lange Sicht sicherlich Auswirkungen auf Form und Erscheinungsbild der dort dann abgespielten Musikvideos, die verstärkt einer Wiedergabequalität Rechnung tragen müssten, die (wie schon im Internet) durch eine kleinere Darstellungsoberfläche und eine geringere Auflösung bedingt ist.

Zum anderen nehmen sich Videojockeys (VJs) der Gattung an und führen sie in den Live-Bereich zurück, zu dem sich die Videos ja ursprünglich gerade als Alternative erfolgreich angeboten hatten:²⁴ Europäische VJs wie Shiftpitcher, AC-TOP und News treten live in Clubs auf und schneiden Filmbilder und Klänge, der jeweiligen Stimmung entsprechend, in rasanter Folge aneinander.²⁵ MTV griff den Trend auf und startete im Sommer 2003 eine Sendung mit dem Namen »Mash«, in der Clips ebenso behandelt wurden wie sonst miteinander kombinierte und remixte Musikstücke: Zwei (möglichst unterschiedliche) Videos wurden – musikalisch wie visuell – so miteinander kombiniert und ineinander geblendet, dass daraus ein neuer, oftmals ausgesprochen origineller Clip entstand, der sodann gesendet wurde.²⁶

All dies zeigt, dass es sich hier nicht – wie vor rund zehn Jahren (siehe Motto) – um die Überschreitung des Gipfelpunktes eines Booms handelt, der gleichwohl fortbesteht, sondern dass die Gattung des Videoclips in der bekannten Form vielleicht nicht mehr lange weiter bestehen und sich in verschiedene Varianten und Spielformen ausdifferenzieren wird, die dann auch nicht mehr – wie bisher – an

einzelnen monopolisierten Quellen (den Musikfernsehsendern) bereitgestellt sind.

Doch vielleicht ist es gerade angesichts dieser Situation geboten, sich klar zu machen, von welcher Form man sich damit künftig langsam zu verabschieden haben wird, und dieses Buch versteht sich daher auch als Würdigung einer Gattung, um deren kompletten Verlust es schade wäre.

Unser Ziel ist es insofern auch weniger, nur einen Rückblick zu leisten, als vielmehr die Eigenarten, Fähigkeiten und Errungenschaften des Phänomens »Videoclip« in den Blick zu nehmen.

Dabei stellt sich allerdings das Problem, eine diesbezüglich möglichst adäquate methodische Herangehensweise zu finden; denn, wie selbst in den jüngsten Beiträgen zur Videoclip-Forschung festgestellt wird, hier besteht immer noch ein akuter Entwicklungsbedarf.

»[...] obwohl wir uns momentan keineswegs am Beginn des Videoclips als kulturellem Phänomen befinden, stehen die Theorien zu seinem Verständnis doch noch ganz am Anfang«, artikuliert Giulia Gabrielli erst 2002 wieder ihr Erstaunen.²⁷

Konkreter haben Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt in der Einführung ihres 1999 erschienenen Sammelbands »Viva MTV!« die Einschränkungen in den Blick genommen, an denen die Resultate bisheriger Untersuchungen krankten; ihnen zufolge wurden dabei »sowohl die kunst- wie mediengeschichtlichen Dimensionen und Bezüge von Musikvideos vernachlässigt [...] als auch deren eigentliche Grundlage: die Musik«.²⁸

Damit griffen sie einen Vorwurf auf, den zuvor bereits Gertrud Koch und Goodwin erhoben hatten: »Zurecht haben Kritiker darauf hingewiesen, daß die Analyse in der Regel an einem schweren Manko zu tragen hat; daß nämlich in der Regel die Film- und Medienanalytiker keine Ohren haben und die Musikkritiker keine Augen, sodaß manchen die Kritik als taub, anderen wiederum als blind erschien, die auf die erste Welle der MTV-Clips in den achtziger Jahren niederging«²⁹, schrieb Koch 1996, nachdem Goodwin vier Jahre zuvor gefordert hatte, dass bei der Analyse und Diskussion von Musikfernsehen und Videoclips die dort gestifteten Beziehungen zwischen Klang und Bild berücksichtigt werden müssten.³⁰

Wohin z.B. eine sozusagen »taube« Rezeption führen kann, wird anhand der Position deutlich, die John Fiske in den 80er Jahren wiederholt vertreten hat. Da er das Musikfernsehen und die dort gesendeten Clips unter Nichtbeachtung der dazu erklingenden Musik betrachtete, erschienen ihm diese als ein jegliche Sinnstiftung verweigerndes, anarchisches Konglomerat von Bildfragmenten, in dem es keine dominierenden Meinungen oder Standpunkte, sondern stattdessen eine Vielzahl gleichberechtigt neben- und hintereinander aufblitzender Ansichten und Anschauungen zu geben schien: »The plurality of meanings in video clips makes us talk of their senses, not of their sen-

se«,³¹ fasste Fiske seinen Eindruck zusammen und sah in den Clips damit zugleich eine Art von vorbildlichem, da herrschaftslosem Diskurs, der dazu beitragen könne, eine hierarchische Gesellschaft ebenfalls zu zersplittern und (unter Vorwegnahme der inzwischen von Hans Ulrich Gumbrecht erneut vorgeführten Deutungsmüdigkeit)³² den Akademiker obendrein von seinem Sinnstiftungszwang zu erlösen: »The search for sense is the symptom of the insecure academic wishing to claw everything back to the rational. [...] MTV fragments itself, fragments the academic theory, fragments adulthood, zaps the White House into smithereens.«³³ Natürlich ist es per se schon ein Paradox, dass hier die scheinbare Sinnlosigkeit eines Phänomens gefeiert, sie dann jedoch gleich wieder rationalisiert wird, indem man ihr eine klare gesellschaftliche Funktion zuweist; darüber hinaus jedoch ließ Fiske die eigentliche Funktion von Videoclips außer acht, denn da diese in erster Linie zu Werbezwecken produziert werden, ist es wenig wahrscheinlich, dass sie keinerlei Sinn ergeben. Ihre Deutung als wild zerstückte, anarchisch fragmentierende und sich dem Sinn verweigernde Artefakte sagt mithin mehr über den Interpreten aus, der offenbar nicht in der Lage ist, ihre Sprache zu verstehen, da sie zum einen mit ihm ungewohnten Referenzen arbeitet, er zum anderen jedoch ein wesentliches Element dieser Kommunikation – die scheinbar disparaten Bildfolgenden überhaupt erst verbindende Musik – ausblendet.³⁴

Tatsächlich jedoch dürfen bei einer Analyse von Videoclips nie die kommerziellen Interessen außer acht gelassen werden, die meistens bedient werden; allerdings ist es hierbei angebracht, eine Unterscheidung zu treffen: Sicherlich besteht (wie in der Filmindustrie auch, wo ein nicht unerheblicher und von uns zumeist gar nicht wahrgenommener Anteil an Ramsch direkt in die Videotheken wandert) das Gros der veröffentlichten und im Fernsehen gezeigten Videos aus langweiliger, seichter, wenn nicht sogar primitiver Dutzendware, die mit billigen Eyecatchern, rasanten, von schönen Männern und Frauen dargebotenen, Choreographien für Aufmerksamkeit und Zerstreuung zugleich sorgen soll. Das deprimierte Fazit eines demgegenüber anspruchsvollen Videoregisseurs wie Chris Cunningham: »Wenn man einen ganzen Tag lang MTV anschaut, will man den Kopf in den Ofen stecken.«³⁵

Doch dies darf nicht dazu verleiten, das Genre des Videoclips gleich samt und sonders als einförmiges Mittelmaß oder verdummende Vereinheitlichung abzuurteilen, wie Veruschka Bódy dies 1987 noch tat.³⁶ Denn tatsächlich stößt man immer wieder auf Musikvideos, die über ihre Funktion als Werbeträger hinaus sozusagen einen ästhetischen Mehrwert aufweisen, der sich zuweilen sogar subversiv gegen ihren eigentlichen Zweck wendet, bzw. man wird mit Clips konfrontiert, bei denen man es sich leisten konnte, von ihrer rein kommerziellen Bestimmung abzusehen. In solchen Momenten

zeigt sich, dass sich das Genre der Videoclips als eigene Kunstform etabliert hat, die eine besondere und eingehende Diskussion erfordert. Der dabei oft schnell und etwas oberflächlich herbeigerückte Kontext der Videokunst ist dabei jedoch vollkommen verfehlt, da sich Musikvideos aus einer ganz anderen Tradition speisen und nur hier und da kurze Berührungsmomente auftreten.

Es soll hier daher stattdessen versucht werden, Text, Bild und Musik im Videoclip als Verbund zu verstehen und zu interpretieren.

Dies bedeutet jedoch auch, dass man die jeweiligen Urheber von Text und Musik des Songs auf der einen und der Bilder auf der anderen klar voneinander unterscheiden und das heißt auch: sich deren jeweilige Interessenhorizonte präsent halten muss, da diese sich gegebenenfalls zwar überlagern, jedoch voneinander unterscheiden können.

Es ist das Verdienst Goodwins, auf das anscheinend Selbstverständliche aufmerksam gemacht zu haben, als er schrieb: »Usually it is the clip's director (and the record company whose production is being promoted in the clip) who is chiefly responsible for the clip itself.«³⁷

Wie wenig selbstverständlich dies jedoch ist, wird deutlich, wenn Goodwin selbst aus diesem Umstand lediglich die Konsequenz zieht, darüber reflektieren zu müssen, wie er dem Leser seines Buches durch eine entsprechend gewählte Typografie sofort deutlich macht, ob er von dem Videoclip eines Regisseurs oder dem damit beworbenen Song eines Stars spricht. Denn obgleich der Autor sich dann später auch darüber Rechenschaft ablegt, dass es sich beim Musikfernsehen um ein Phänomen handelt, bei dem unterschiedliche Medien (Text, Popmusik, Fernsehen, Werbung) miteinander verquickt werden,³⁸ versäumt er es dann, selbst die notwendigen methodischen Konsequenzen daraus zu ziehen. Dies wird deutlich, wenn er auf die Deutungen des Clips zu Madonnas »Material girl« durch Filmwissenschaftler zu sprechen kommt, welche die darin verarbeiteten Vorbilder (u.a. Howard Hawks' Film »Gentlemen prefer blondes« mit Marilyn Monroe von 1953) aufgezeigt und das Video dazu in Bezug gesetzt hatten. Goodwin verwirft ein solches Vorgehen und behauptet: »This reading is appropriate only if it can be shown that the Madonna audience read the clip through knowledge of the Howard Hawks movie. [...] Just how relevant are the references to a film made in 1953 for an audience comprising many Madonna fans who are unaware of its existence, and would therefore be blind to the elements of pastiche.«³⁹

Dies verkennt jedoch die Konsequenzen der Tatsachen, die Goodwin zuvor selbst dargelegt hat: Da die Konzeption und Produktion eines Video eben jemandem übertragen wird, der selbst nicht direkt aus dem Bereich der Popmusik kommt, und indem der Clip sodann in einem Medium zur Ausstrahlung kommt, das den Bereich der reinen Popmusik ebenfalls übergreift, mischen sich in dem Clip unterschied-

liche Interessen und Zielsetzungen, die weit über die primär anvisierte Zielgruppe – in diesem Fall Goodwins »Madonna audience« – hinausgehen können.⁴⁰ Denn der verantwortliche Regisseur ist zumeist ja eben gerade kein Fan des Stars, sondern kommt (sowohl was das Alter als auch den Werdegang anbelangt) von einem ganz anderen Hintergrund her, von wo er eigene Absichten, Wünsche und Visionen mitbringt: Nicht wenige Clip-Regisseure haben die Produktion von Musikvideos eigenen Aussagen zufolge z.B. dazu genutzt, um sozusagen »im Kleinen« Kino zu machen und so den Filmen und Figuren Reverenz zu erweisen, die ihre eigene Kindheit und Jugend geprägt haben.⁴¹ Zudem geht es bei einem Video ja auch darum, nicht nur die bereits gewonnenen Fans zu befriedigen, sondern auch neue Kunden hinzuzugewinnen, deren Aufmerksamkeit man mit anderen Angeboten erreichen muss.

Ein Videoclip kann von daher mehrstufig angelegt sein und auf diversen Ebenen funktionieren; im Fall von »Material girl« z.B. kann der anspruchslose Fan sich an den Verkleidungen Madonnas sowie ihrer Präsentation als Filmschauspielerin erfreuen (die zudem in Einklang mit ihren tatsächlichen darstellerischen Ambitionen stand: Im gleichen Jahr stand Madonna in der Titelrolle von Susan Seidelmans »Desperately seeking Susan« vor der Kamera); viele werden darüber hinaus den hergestellten Bezug zu Marilyn Monroe erkennen und Madonna mit dem Star assoziieren; bereits weniger Zuschauer werden den Verweis auf Howard Hawks' Film und den dort von Marilyn Monroe vorgetragenen Song »Diamonds are a girl's best friend« verstehen, und (wie ein Blick in die entsprechende Literatur zeigt) noch weniger Betrachter werden die Feinheiten der perversen Liebesgeschichte entdecken, die dort zwischen der von Madonna verkörperten Schauspielerin und dem Filmproduzenten erzählt wird.⁴² Dies bedeutet jedoch nicht, dass all diese sich überlagernden Rückbezüge und Finessen nicht in dem Clip untergebracht sind; sie zeigen lediglich, dass die Regisseurin des Clips, Mary Lambert, sich Rechenschaft darüber ablegte, dass ihr Video über einen längeren Zeitraum laufen und es von daher angebracht sein würde, dem Zuschauer ein Sinnangebot zu machen, das jenseits eines oberflächlichen Konsums weiterreichende Beziehungen und Ebenen verheißt und einlöst.

Dass eine solche Strategie kein Einzelfall ist, wird hier anhand des von Dave Meyers gedrehten Clips zu Missy Elliotts »Work it« dargelegt werden,⁴³ wo diese Mehrstufigkeit sogar zu anderen Videos der Interpretin⁴⁴ und schließlich sogar zu dem thematischen Kontext hinführt, den das Album behandelt, von dem »Work it« ausgekoppelt wurde. Auch hier lässt sich das Video auf einer ersten, simplen Ebene als ein typischer HipHop-Clip betrachten, der das ganze typische Vokabular seiner Gattung – knackige, knapp bekleidete Mädchen, durchtrainierte Jungs, anzügliche Choreographien, Luxus-Insignien wie teure Drinks, Sportwagen und urbane Treffpunkte, Verweise auf andere

HipHop und R'n'B-Stars, schnelle Schnitte und gewitzte Montagen – aufführt. Zugleich jedoch deuten einige, diesbezüglich fremd und fast störend wirkende Momente darauf hin, dass in dem Clip jenseits dieser reizvollen Oberfläche mehr zu finden ist; geht man dem so unterbreiteten Angebot nach, so stößt man tatsächlich auf eine Reihe von verarbeiteten und untereinander eng verknüpften Zitaten in Text, Musik und Bild, die Anspielungen auf Filme und deren Genres generieren, die das Video wiederum zu anderen Clips für Missy Elliott sowie schließlich zur Thematik zweier aufeinander folgender Alben in Beziehung setzen.⁴⁵

Dies zeigt zugleich die Möglichkeiten, die mit der variablen Interaktion von Text, Musik und Bild gegeben sind, denn Wort und Musik erfüllen hier nicht nur den Zweck, eine diskontinuierliche Flut höchst disparater Bilder zusammenzuhalten, sondern gemeinsam mit ihnen einen ausgesprochen komplexen Diskurs zu bestreiten.

Um den dabei entstehenden, vielfältigen Varianten möglichst nahe zu kommen, wurde hier auch auf eine elaborierte Theoriebildung verzichtet, da diese, sofern sie nicht den Phänomenen deskriptiv hinterherbuchstabiert, sondern einem strengen (nicht selten anderen Wissenschaften entlehnten) Konzept folgt, den Blick auf die Phänomene oft eher verstellt bzw. einschränkt als erschließt. Anstatt offen und möglichst unvoreingenommen an den Untersuchungsgegenstand heranzutreten, wird die eigene Perspektive so schon von vorneherein gefiltert und verengt; wir haben es stattdessen vorgezogen, uns von der Fülle der mit den Clips angebotenen Themen leiten zu lassen, um so auch die unterschiedlichen Leistungen der Videos würdigen zu können.

Daher eröffnet das Buch mit einem Kapitel, in dem exemplarisch zwei verschiedene Videos besprochen werden, von denen eines scheinbar narrativ, das andere hingegen nicht-narrativ angelegt ist. Da der Diskussion eines jeden Clips in den folgenden Kapiteln nicht mehr soviel Raum zugemessen werden kann, fällt die Analyse dieser beiden Clips auch deshalb recht ausführlich aus, um beispielhaft aufzuzeigen, welche detaillierte Bezüge man anhand eines einzelnen Videos tatsächlich herausarbeiten kann. Im anschließenden Kapitel werden der historische Kontext des Genres »Videoclip« sowie seine Genese dargelegt, ehe sodann eines der zentralen Funktionsprinzipien eines Musikvideos – die in ihm gestifteten (oder auch verweiger-ten) Bezüge zwischen Wort, Musik und Bild – in den Blick genommen werden. Anhand der in den ersten drei Kapiteln gewonnenen Ergebnisse können so zusammenfassend erste Konsequenzen für die weitere Betrachtung der Videoclips formuliert werden. Die darauf folgenden Kapitel werden sich mit den Rückwirkungen beschäftigen, welche die Konzeption der Clips als möglichst effektives Werbeinstrument auf sie haben kann und es wird nach den hierbei eingesetzten

Strategien gefragt. Den Versuchen, – soweit möglich – in einen politischen Diskurs einzutreten, wird in einem Kapitel nachgegangen, das sich mit einigen zum Zeitpunkt des Irak-Kriegs entstandenen Musikvideos auseinandersetzt.

Wie anhand des geschichtlichen Kontextes deutlich geworden sein wird, sind Film, Fernsehen und Videoclip eng miteinander verbunden, weshalb die jeweiligen Bezüge, sowohl auf formaler wie persönlicher Ebene (Clip-Regisseure, die zum Film gehen) untersucht werden. Da das Musikvideo per definitionem ein visuelles Medium ist, recurriert es natürlich auch immer wieder auf Werke der bildenden Kunst sowie andere, populäre Kommunikations- und Unterhaltungsformen bzw. auch auf sich selbst und seine eigene Geschichte.

All dies geschieht dabei nicht unbedingt aus einer primär kunstgeschichtlichen Perspektive, sondern auch hier haben wir uns methodisch von den Notwendigkeiten leiten lassen, die eine möglichst gründliche Diskussion des Materials nahe gelegt hat. Dennoch war der kunsthistorische Hintergrund natürlich gerade bei der Gewinnung von Einsichten in die verwendeten Vorbilder und deren Verarbeitung sehr hilfreich.⁴⁶

Entstanden ist das Buch während der Vorbereitungen zu einem Hauptseminar, das wir im Wintersemester 2003/2004 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main abgehalten haben; wir waren dabei insbesondere auf der Suche nach Literatur, welche die unterschiedlichen Themen, Strategien und Bezugnahmen von Videoclips aufarbeitet, wurden diesbezüglich jedoch kaum fündig, so dass wir nach Abschluss des Seminars beschlossen, eben jenes Buch selbst zu schreiben, nach dem wir vergeblich gesucht hatten.

Bei der Konsultation vergleichbarer Unterfangen (vgl. z.B. die Publikationen von Goodwin und Vernallis) wurde uns deutlich, dass das dort verfolgte Verfahren, Clips unter bestimmten Aspekten aufzulisten und mit, ein bis zwei Sätzen zu besprechen, für unser Anliegen wenig ergiebig ist, da so das jeweils Typische der Videos gar nicht deutlich werden kann.

Wir haben uns daher entschieden, stattdessen als typische Vertreter eines bestimmten Themas ausgewählte Videos ausführlich zu besprechen, um so deren Möglichkeiten, Leistungen und Grenzen genauer in den Blick nehmen zu können; außerdem erhellen sich bei einer anderen Vorgehensweise Videos und darin angewendete Strategien nicht genug, um zeigen zu können, inwiefern diese sodann Auswirkungen auf die Form und das Genre des Videoclips haben.

Die zugrunde gelegte Zusammenstellung ist – wie jede Auswahl – zu einem Teil subjektiv; zugleich haben wir uns jedoch bemüht, für unsere Zwecke möglichst repräsentative Videos auszusuchen, d.h. solche, anhand derer die zu erörternden Aspekte möglichst prägnant und deutlich herauspräpariert werden können.

Wie bei allen etablierten Kunstgattungen hat auch im Genre des Musikvideos im Laufe der Zeit eine Aufteilung in stark begünstigte Blockbuster und kleinere (Independent-)Produktionen stattgefunden. Wie im Bereich des Films kommt pro Monat eine unglaubliche Fülle an Clips auf den Markt, von denen jedoch nur ein Bruchteil den Weg nach Deutschland findet; von diesen läuft sodann wieder nur eine gewisse Anzahl überhaupt bzw. öfter in den Hauptprogrammen (d.h. auch und besonders in der so genannten »Heavy Rotation«; in zunehmend auf dem Rückschritt begriffenen Sendungen wie z.B. dem inzwischen von VIVA abgesetzten »Fast Forward« mit Charlotte Roche werden bzw. wurden auch unbekanntere Videos gesendet).

Es hätte von daher wenig Sinn gemacht, hier vollkommen unbekannte Clips zu besprechen, zumal wir aus rechtlichen und finanziellen Erwägungen auf einen von uns lange gehegten Herzenswunsch verzichten mussten: dem Buch eine CD bzw. DVD beizulegen, auf der alle oder wenigstens die wichtigsten der von uns besprochenen Videos versammelt sind.

Uns ist klar, dass ein von Videoclips handelndes Buch ohne eine solche Ergänzung in gewisser Weise amputiert daher kommt, aber ein solcher Zusatz hätte die Herstellungskosten (und damit auch den Kaufpreis) des Buches in unerschwingliche Höhen getrieben.

Um erst gar nicht den Eindruck zu erwecken, dass die Clips durch Abbildungen adäquat vertreten werden können, haben wir die daraus geschossenen Stills – im Unterschied z.B. zu einigen anderen Illustrationen – meistens und wo möglich eher klein gehalten; sie sollen lediglich als visuelle Gedächtnisstütze und Beleg fungieren und zugleich daran erinnern, dass es sich bei ihnen um still gestellte Ausschnitte aus einem eigentlich bewegten und von Musik begleiteten Kontinuum handelt.⁴⁷

Vor diesem Hintergrund erschien es folglich angebracht, Videos zu besprechen, bei denen auch eine gewisse Bekanntheit oder Zugänglichkeit voraussetzbar ist, z.B. weil sie auf Anthologien und Listen zu finden sind, welche nach den »100 best videos« fragen. Dies mag auf den ersten Blick einen extremem Popularismus nahe legen; schaut man sich solche Listen jedoch genauer an, so wird man feststellen, dass darauf auch Clips erscheinen, die im Musikfernsehen zunächst einmal selten oder gar nicht gelaufen sind (z.B. weil sie zensiert oder gesperrt wurden), und sich erst im Laufe der Zeit trotzdem (oder gerade deshalb) durchgesetzt haben, während ihre stromlinienförmigen Artgenossen längst der Vergessenheit anheim gefallen sind.

Dennoch gelten, auch und gerade für ein Buch wie das hier Vorliegende, jene Vor- und Nachteile, wie sie die Herausgeber eines Buches aus dem Bereich der Fernsehstudien 1996 treffend gegeneinander abgewogen haben, als sie im Vorwort schrieben: »Television criticism books quickly appear outdated because they fail to address the narratives of the audience's recent memory, they no longer make sense

within the sociopolitical climate in which the book appears, or they simply prove unable to direct attention to the complex televisual system always attempting to harness technology's power to create a new visual and aural aesthetic.«⁴⁸

Diesem, durch das scheinbar baldige »Verfallsdatum« der Studien bedingte Defizit, das ebenso auch für jede Auseinandersetzung mit Videoclips gelten kann, stellen die Autoren jedoch eine wesentliche Eigenschaft entgegen: »[...] this odd, old-before-new quality [...] can work productively to denaturalize television's perpetual flow not only through the course of an evening's viewing and between the television and one's living space but also across the history of our lives.«⁴⁹ Die kritische Erörterung mithin als Chance des Innehaltens und Reflektierens sowohl des täglichen Medien-Konsums als auch der persönlich erlebten Geschichte des Mediums: Ein Unterfangen, das möglicherweise am besten anhand von gerade aktuellen Clips und so genannten »Klassikern« versucht werden kann, weshalb der Verzicht auf eine Zusammenstellung der im Buch besprochenen Videos vielleicht zu verschmerzen ist.

Einen Wunsch konnten wir uns jedoch erfüllen: Da die Regisseure eigentlich fast immer hinter ihren Clips und den darin gezeigten Stars verschwinden, so dass der irriige Eindruck entsteht, diese hätten ihre Videos selbst gedreht, wollten wir die hinter der Kamera stehenden Urheber etwas mehr in Erinnerung rufen und würdigen;⁵⁰ bei jedem Video, das ausführlicher besprochen wird, findet sich daher auch eine Portraitaufnahme des jeweiligen Regisseurs.

Ein Buch wie das Vorliegende, entsteht natürlich immer dank direkter wie indirekter Unterstützung durch das eigene Umfeld; namentlich danken für Rat, Hinweise, Hilfe und Interesse möchten wir an dieser Stelle jedoch insbesondere Sarah Anderson (3dd-entertainment, London), Bart Borghesi (Melbourne/Victoria), Jacques Brosseau (Montréal), Diane Chan (Nexus Productions Ltd., London), Henning Engelke (Frankfurt am Main), Luca Farulli (Caldine/Florenz), Ralf Michael Fischer (Marburg), Alexandra Flieth (Frankfurt am Main), Alex Garcia (Nizza), Norbert Heitker (Hamburg), Kevin Holy (Athens, Ohio: <http://www.director-file.com>), Gregory Lukow (Washington, DC), Sarah Lütje (Frankfurt am Main), Michael Myles (Leicester, UK), Julia Parfitt (Nexus Productions Ltd., London) und Eddie Smith (Nottingham, UK).

Ein großes Dankeschön auch an alle Regisseure bzw. deren Agenturen, die uns (obgleich gerade die Regisseure dies nicht gewohnt sind und es ihnen daher nicht immer behaglich war) ihre Portraits zur Verfügung gestellt haben – Thomas Pieds (Paris), Shynola sowie Giles Pilbrow und Tim Searle (alle: London) fertigten freundlicherweise sogar eigens für unser Buch Portraits von sich an, wofür wir sehr dankbar sind!

Frau Roswitha Gost vom transcript-Verlag hat sich der Produktion und grafischen Gestaltung des Buches mit mustergültigem Engagement angenommen, wofür wir ihr an dieser Stelle herzlich danken möchten!

Heiko Keppel (Hamburg) verdanken wir die Gestaltung der Infografik am Ende des Buches; Tony Carlson (Sherman Oaks, Kalifornien) war so entgegenkommend, uns seine Zeichnung von Bille Woodruff zur Verfügung zu stellen.

Schließlich wäre die Arbeit an diesem Buch ohne das Internet und seine Dienste komplett unmöglich gewesen, so dass wir einem der Hauptväter des WWW, Sir Timothy John Berners-Lee (Southampton University), unseren Dank aussprechen möchten.

Gedruckt wurde das Buch mit freundlicher Unterstützung der TRINITY FRANKFURT GBR (www.trinityagency.de), von CZAR.DE (www.czar.com), der Gesellschaft für multimediale Dienste und Unternehmenskommunikation KG (www.multimediale-dienste.de) sowie insbesondere der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e.V. Frankfurt am Main (www.cellinigesellschaft.de) und der Georg und Franziska Speyerschen Hochschulstiftung (Frankfurt am Main), ohne deren besonders großzügige Förderung das Projekt nicht realisierbar gewesen wäre.

Die Autoren

Frankfurt im September 2005

Zu den Links in den Fußnoten

Um zu verhindern, dass der Leser die URL-Adressen der in den Anmerkungen angegebenen Links abtippen muss, wird unter <http://www.vttrs.de> ein Verzeichnis der Links angeboten, die dort über Hyperlinks direkt ansteuerbar sind.

Das grundsätzliche Problem mit solchen Links ist natürlich, dass diese innerhalb kürzester Zeit deaktiviert, umbenannt oder die entsprechenden Seiten mit neuen Inhalten gefüllt werden können, was dem Internet zwar einerseits seine Flexibilität und Reaktionsgeschwindigkeit gibt, es andererseits aber auch zu einem unzuverlässigen Verweismedium werden lässt. Wir haben sämtliche Links im August 2005 noch einmal überprüft, mittlerweile inaktive Links beseitigt und durch neue ersetzt, aber damit ist natürlich kein Garant gegeben, dass diese auch auf Dauer aufrufbar sein werden; wir werden uns jedoch bemühen, veränderte Links auf der entsprechenden, online gestellten Liste – soweit uns möglich – zu aktualisieren.

Die Jahresangaben und Regisseurnennungen der einzelnen Videoclips folgen – sofern nicht anders angemerkt – der von Alex Garcia

1998 angelegten und seither beständig aktualisierten Online-»Music-Video Data Base« (<http://www.mvdbase.com/>); wir selbst haben im Rahmen unserer Forschungen immer wieder zur Ergänzung dieser Datenbank beigetragen, die gegenwärtig als die beste und zuverlässigste Quelle für solche Informationen angesehen werden muss. Ebenfalls von uns konsultiert wurden zusätzlich <http://www.clipland.com/musicvideo.html> (das allerdings große Lücken aufweist, dafür zu weilen den Vorteil von Stills und Links zu Abspielmöglichkeiten von Clips bietet) und die sehr spartanischen <http://www.popzoot.de/cliparchiv/> und <http://www.bogodir.com/>.

ANMERKUNGEN

- 1 | Dolezal (1994), S. 169.
- 2 | Keazor/Wübbena (2004), S. 167.
- 3 | Rötter (2000), S. 283: »[...] dennoch bewegen sich die Verkaufszahlen für Videoclips nur im vierstelligen Bereich.«
- 4 | Zu den genauen Kriterien vgl. <http://www.riaa.com/gp/certification/criteria.asp>.
- 5 | Daniels (1987), S. 165f.
- 6 | Daniels (1987), S. 168. Diese Idee »Der Star als Ware« bestimmt dabei häufig schon die Rezeptionshaltung gegenüber Videoclips – Vernallis (2004), S. 108 schreibt z.B.: »The previous discussion suggests that people in music video become more like objects, while props become more animate.« Dies wird bei ihr zwar nicht wirklich überzeugend entwickelt, ist jedoch als Gedanke reizvoll, der freilich mehr über die Erwartungshaltung Clips gegenüber aussagt als über deren tatsächliche (im übrigen in ihrer Vielfalt kaum auf diese simple Formel reduzierbaren) Gestaltungsprinzipien.
- 7 | Daniels (1987), S. 165.
- 8 | Daniels (1987), S. 165.
- 9 | <http://www.director-file.com/cunningham/dlabel2005.html>.
- 10 | Neumann-Braun/Schmidt (1999), S. 7.
- 11 | Vgl. dazu z.B. <http://www.digitalvideoediting.com/articles/viewarticle.jsp?id=26893>.
- 12 | http://www.mtv.com/news/articles/1501543/20050509/taking_back_sunday.jhtml?headlines=true.
- 13 | Es handelt sich dabei um die vorangegangene Single.
- 14 | Vgl. dazu http://www.mtv.com/news/articles/1500944/04282005/jimmy_eat_world.jhtml.
- 15 | <http://www.tunespoon.tv/>. AOL Music bietet z.B. unter <http://music.channel.aol.com/> eine wöchentliche Chartshow an. Zu der Thematik vgl. auch Kapitel 2.
- 16 | Vgl. dazu Fuchs (2004): »Musikfernsehen ohne Musik – das ist befremdlich, ein wenig so, als wären im Sportkanal nur noch Kochsendungen zu sehen.«
- 17 | Gleiches geschah gegen Ende der 80er Jahre, als der erste Videoclip-Boom verebte: vgl. dazu z.B. das Buch von Deville/Brisette (1988), »Rock'N Clip – La première encyclopédie mondiale du vidéo-clip«. So praktisch dieses Nachschlagewerk insbesondere für Clips der 80er Jahre ist, so lückenhaft (Regisseure werden nur gelegentlich genannt) selektiv ist doch der dort eingenommene Blick: In der Sektion »Tous les clips du monde« sucht man nach einigen Gruppen (z.B. ABBA) bzw. bestimmten Videos (z.B. Heaven 17: »Penthouse and pavement«) vergeblich; Videos der 70er Jahre

sind fast gänzlich ausgespart, wodurch der Nennung des 1975 entstandenen Clips zu »Bohemian Rhapsody« von Queen wieder der (fragliche) Status des »premier véritable vidéoclip« zuerkannt wird – zu dieser Frage vgl. Kapitel 2.

18 | <http://www.tunespoon.tv/> unter »news«.

19 | Vgl. dazu z.B. auch <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzkultur/0,1518,338690,00.html>.

20 | Cunningham ist darüber hinaus schon vor einiger Zeit der Sprung in den etablierten Kunstbetrieb gelungen – vgl. dazu Kapitel 9.

21 | Vgl. z.B. das Interview in der taz Nr. 7117 vom 30.7.2003, S. 18 (auch online unter <http://www.taz.de/pt/2003/07/30/a0182.nf/text>).

22 | Vgl. dazu Caramanica (2005). Diese Gerüchte basieren auf einem Bericht des Wall Street Journals vom Juli 2005, dass Vertreter von Apple sich mit führenden Plattenfirmen über den Verkauf von deren Produkten über den Online-Shop von Apple, die iTunes-Seite, verständigt haben.

23 | Bereits jetzt locken die Plattenfirmen von Bands wie z.B. den Backstreet Boys, den Go-Betweens sowie den White Stripes ihre Kunden mit dem Angebot, über die iTunes-Seite zusätzlich zu den jüngsten Alben der Gruppen Bonus-Videos herunterladen zu können. Caramanica (2005) weist zudem darauf hin, dass tragbare Abspielgeräte für solche Videos bereits von Sony entwickelt und vertrieben wurden.

24 | Vgl. dazu Kapitel 2.

25 | Vgl. z.B. Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 273 vom 22.11.2004, S. 4f: »Im Rausch der fliegenden Bilder«.

26 | Hierfür beauftragte man z.T. bekannte experimentelle Produzenten und Teams wie Mc-Sleazy, Electric Method und Go Home Productions. Die beiden Formationen Modeselektor (Musik) und Pfadfinderei (Filme/Grafik) treten z.B. bei ihren visuellen Konzerten zusammen live auf, veröffentlichten ihre Arbeiten jedoch auch auf DVD: vgl. dazu

<http://www.dalbin.com/en/record.php?id=63>.

27 | Gabrielli (2002): »[...] pur non trovandoci, nel momento in cui si scrive, agli esordi del videoclip come fenomeno culturale, ci si trova agli esordi delle teorie rivolte alla sua comprensione«.

28 | Neumann-Braun/Schmidt (1999), S. 17.

29 | Koch (1996), S. 15.

30 | Goodwin (1992), S. xx: »[...] analysts of popular music have tended to neglect the importance of what we see (and how it relates to what we hear), while, on the other hand, analysts of music television have tended to overlook what we hear (and how it relates to what we see). In that regard the book should offer some insight of a more general nature into the relationship between sound and vision in popular music [...]«.

31 | Fiske (1986), S. 75.

32 | Vgl. Gumbrecht (2004).

33 | Fiske (1986), S. 77.

34 | Vgl. in diesem Sinne auch Goodwin (1992), S. 84. Schenk (2004), S. 78 gesteht die eigene »mangelnde musikalische Kompetenz« ein und begründet damit seine Konzentration auf die Bilder, die er sodann (S. 79) jedoch auch strukturell zu rechtfertigen sucht: »Sie [die Bilder] könnten [...] durchaus eine Bedeutungs-Dominanz haben, da ihnen vermutlich eine besondere semantische Relevanz zukommt im Vergleich zur syntaktischen Ordnung der Musik als tendenziell abstrakter Strukturvorgabe.« Das ändert jedoch nichts daran, dass die visuelle Ebene nur wirklich verstehbar ist, wenn sie zu Musik und Text in Beziehung gestellt wird, denn sonst entsteht jener häufig diagnostizierte und kritisierte Eindruck der Oberflächlichkeit, Vagheit und Beliebigkeit der gezeigten Bilder, der sich auch in dem von Schenk zitierten Urteil von Behne (1987), S. 120 niederschlägt: Ihm

zufolge wird semantische Kohärenz in Videoclips eher durch ein »emotionales Klima« bei »dosierter Rätselhaftigkeit« als durch kognitive Aspekte erzielt; dieser Eindruck scheint jedoch mehr durch die Voraussetzungen des Interpretens als durch das zu Interpretierende bedingt.

35 | Zitiert nach Beier/Wellerhoff (2004), S. 136. Dazu passt der Text des 1994 von Beck veröffentlichten Songs »MTV makes me wanna smoke crack«: »I watch those videos/I watch'em all day...../And I plug'em in my eyeballs/Hey hey/And the colors are nice/And the pictures are nice/And the girls are nice/Everything's so nice/I said MTV makes me wanna smoke crack«. Vgl. auch den Selbstversuch, den der Kritiker Hugh Gallagher 1990 (sozusagen in Vorwegnahme von Morgan Spurlocks ähnlich gelagertem McDonalds-Experiment) unternommen haben soll: Er schloss sich eine Woche lang in einem Hotelzimmer ein und schaute rund um die Uhr MTV. So wie Spurlock seine Erfahrungen 2004 im Rahmen seines Films »Super size me« vorlegte, veröffentlichte auch Gallagher ein Protokoll (angeblicher Titel: »Experiment im Terror«), demzufolge er sich nach dem ersten Tag schmutzig und so gefühlt haben soll, als habe er »24 Stunden nur Fastfood gegessen«; Tage später stellten sich Endzeit-Visionen ein, schließlich führte das Experiment zu körperlicher und geistiger Totalauszehrung. Vgl. dazu Fuchs (2004).

36 | Bódy (1987), insbes. S. 13ff.

37 | Goodwin (1992), S. xiii.

38 | Goodwin (1992), S. 25.

39 | Goodwin (1992), S. 22.

40 | Demgegenüber sind die von Goodwin (1992), S. 19 unterbreiteten Gegenvorschläge zur korrekten Kontextualisierung z.B. eines Rock-Videos relativ dürrig, da er es lediglich vor dem Hintergrund bereits bekannter Elemente einer Live-Bühnenshow lesen möchte; ein solch simpler Rekurs würde jedoch gerade die mit dem Clip gegebenen Überbietungsmittel und Innovationsmöglichkeiten ausschlagen.

41 | Vgl. z.B. hier auch Kapitel 11, wo dies die Interpreten, die Formation Daft Punk, sogar selbst von sich sagen.

42 | Vgl. dazu Kapitel 8, Anm. 66.

43 | Vgl. dazu Kapitel 3.

44 | Dies zugleich eine Forderung von Goodwin (1992), S. 61: »Connections across videos by the same act are important [...]«.

45 | Solche komprimierten Diskurse und auf den ersten Blick kryptischen Verweise richten sich – wie traditionelle Kunst auch – an einen Adressaten, der über entsprechendes Vorwissen verfügt, um die Ikonografien und daraus gewobenen Zusammenhänge zu lesen und zu verstehen. Wie bei den herkömmlichen Kunstsparten auch oft, ermöglichen solche Videoclips es jedoch, sie ebenso ohne solch tiefere Einsicht, auf einer oberflächlicheren Ebene zu rezipieren.

46 | Wir verstehen unseren Beitrag insofern auch als Bekräftigung des von Jacke (2003), S. 36 formulierten Plädoyers, der anhand der von ihm zusammengestellten »Fragestellungen Masenkommunikationsprozess Musikclip« (S. 35) und »Fragestellungen Kompaktbegriff Musikclip« (S. 36) andeutet, »an welchen Stellen etwa Kunst-, Musik-, Medien-, Wirtschafts- oder Kulturwissenschaften mit ihrem Spezialwerkzeug ansetzen können. Und genau an diesen Fragestellungen wird deutlich, wie sehr eine nicht nur inter-, sondern vielmehr transdisziplinäre [...] Analyse zum Beispiel im Rahmen von größeren Forschungsprojekten vonnöten scheint.«

47 | Vgl. dazu die Kritik von Goodwin (1992), S. 90: »Analysts of music videos narrative have often been all too eager to freeze the moment and study videos shot by shot, but here the problem is that this generates not too much but too little knowledge, because the individual narrative is highly intertextual.«

48 | Harrison/Projansky/Ono/Helford (1996), S. 2.

49 | Ebd., S. 3.

50 | Vgl. dazu schon Shore (1984), S. 97: »If anything, rock video is a director's medium.« Immerhin finden die Regisseure langsam auch Eingang in die belletristische Literatur: In William Gibsons 2004 erschienenem Roman »Pattern Recognition« (Berkley Books 2004) arbeitet einer der Protagonisten als Videoregisseur (S. 3: »Google Damien and you will find a director of music videos and commercials«), wobei als Vorbild hier offenbar Chris Cunningham diene, denn Damiens »robot girls in his video« (S. 5) und die dazu beschriebene Ästhetik (S. 7: »No sci-fi kitsch for Damien. Dreamlike things in the dawn half-light, their small breasts gleaming, white plastic shining faint as old marble«) verweisen eindeutig auf das Video zu Björks »All is full of love« (vgl. dazu hier Kapitel 8).

1. »Can you handle this?«:

Zwei Analysen

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

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

Der Kontext

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Text

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Video

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

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

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

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

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



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



Abb. 2



Abb. 3

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



Abb. 4: Matthew Rolston

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

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



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

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



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



Abb. 7



Abb. 8

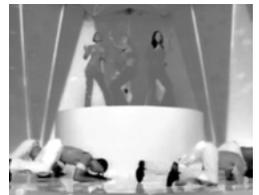


Abb. 9



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



Abb. 11

1. Die Umkleidekabinen.
2. Der Raum mit den Tänzern und Kelly Rowland in dem ihre schwingenden Bewegungen unterstreichenden Fransenkostüm (Abb. 10).
3. Ein in mehreren Pink-Nuancen leuchtender Raum, in dem Beyoncé Knowles alleine tanzt (siehe Abb. 1).
4. Ein in kühlem Blau neonartig erglimmender Raum, strukturiert durch rosafarbene Rahmen und einige Weiß-Akzente, in dem Michelle Williams alleine tanzt (Abb. 11).
5. Ein in Weiß und Pink gehaltener Saal, ausgestattet mit einer Plattform sowie den typischen Licht-Effekten einer Diskokugel, in dem zunächst die »Käufer« tanzen (siehe Abb. 5), ehe sodann – allerdings separat von ihnen – auch Destiny's Child dort auftreten (siehe Abb. 9).

- Den drei Mitgliedern der Gruppe wird mithin jeweils ein Raum zugewiesen, in dem jede zunächst einmal unabhängig von ihren Gefährtinnen auftritt, ehe sie sich – an unterschiedlichen Stellen des Videos und dann jeweils in Anpassung an das Kostüm der jeweiligen »Erstbewohnerin« des Schauplatzes – dort alle einfinden, um zusammen zu tanzen (vgl. z.B. Beyoncé und Michelle, die ebenfalls Fransenkostüme tragen, wenn sie in dem Kelly zugewiesenen Raum zu sehen sind).
- Allen Räumen ist der gleiche Farbklang (Pink, Blau, Weiß) sowie eine ähnliche, auf geometrische Formen rekurrierende Musterung eigen. Im Unterschied zu den Umkleidekabinen wirken diese Schauplätze sehr dekorativ und künstlich zugleich.
- Der oben beobachtete Gegensatz zwischen dem grotesken Erscheinungsbild der drei Sängerinnen und den Umkleidekabinen ist auch an den »Käufern« zu beobachten, die in den Kabinen schräg und camp wirkten, im Ambiente des fünften Raumes jedoch nun auch souverän und ästhetisch überzeugend wirken – und dies sogar, obgleich sie die gleiche Kleidung wie in den Kabinen tragen (im Unterschied zu Destiny's Child, die sich für die Tanzperformance eigens ihrer bizarren Aufmachung entledigten).

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

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

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

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

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



Abb. 12: Olivia Newton-John (1981)



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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



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



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



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

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

Der Kontext

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Text

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 19: Joseph Cultice: Korn

Das Video

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



Abb. 20: Valerie Faris, Jonathan Dayton

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

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

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

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

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

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



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



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



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



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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



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

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

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

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

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

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

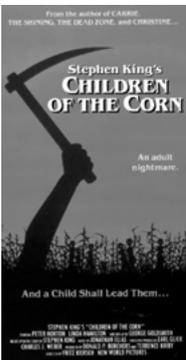


Abb. 33: »Children of the Corn«, Filmplakat

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

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

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

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

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

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



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

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

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

ANMERKUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19 | Ebd.

20 | Davis' Sohn.

21 | Ebd.

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

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

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

25 | Zu ihm vgl. http://www.c-channel.com/co3o27/index_en.html.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

42 | Im Mai 1985 von Prince gedreht.

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

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

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



Abb. 35: Korn, T-Shirt

2. »Pictures came and broke your heart«:

Zur Vor- und Frühgeschichte des Videoclips

»Dire de la télévision [...] qu'elle est une radio illustrée, [...] c'est rappeler que le son, principalement le son de la parole, y est toujours premier, qu'il n'est jamais hors-champ, et qu'il est toujours là, à sa place, n'ayant pas besoin de l'image pour le localiser.«¹

»Jamais la télévision n'est aussi visuelle que dans ces moments de programmes de clips, alors même que l'image s'y rajoute ostensiblement à une musique qui se suffisait déjà à elle-même.«²

Michel Chion

WANN? Wo? WER?

Es scheint sowohl schwierig, wo nicht sogar unmöglich, als auch müßig zu versuchen, die Stunde Null des Videoclips zu bestimmen – bereits 1992 hatte Andrew Goodwin festgestellt: »[...] the hunt for origins is a fruitless exercise, like the pointless debate about labels (is it *pop video*, *music video*, *music television*, or *promotional video/clip*?).«³ Freilich hatte auch er es nicht unterlassen, zuvor den »most popular candidate for the title of the ›first‹ music video«, Bruce Gowers' 1975 gedrehtes Video zu »Bohemian Rhapsody« von Queen, zu erwähnen, dies ein Clip, der immer wieder angeführt wird, wenn es darum geht, die »eigentliche« Geburtsstunde der Gattung »Videoclip« zu bestimmen.

Als Grundproblem bei einer Identifikation sowohl eines solchen Anfangs als auch seiner Vorstufen erweist sich dabei, dass die entsprechenden Vorschläge stets davon abhängig sein werden, wie oder als was man Videoclips definiert und versteht: Der Gedanke, dessen Genese in der Frühen Neuzeit mit Künstlern wie Leonardo da Vinci, Giuseppe Arcimboldo, Athanasius Kircher oder Louis-Bertrand Castel mit ihren Lichtprojektoren (Leonardo) und optischen Musikinstrumenten anzusetzen,⁴ nimmt nur ein Merkmal des Musikvideos, die Simultaneität von Bewegungen in Farben, Formen und Musik, in den

Blick, blendet dafür jedoch den Umstand aus, dass dies ebenso auf jedes Live-Konzert oder jede musikalische Aufführung (Oper, Musical etc.) zutrifft, wo ebenfalls ein auf Klang und Optik zurückgreifender Gesamteindruck erzielt werden soll. Clips hingegen zeichnen sich ja durch ihre von solchen Aufführungen abgekoppelte Verfügbarkeit aus, d.h. sie sind von solchen Situationen emanzipiert und können unabhängig von den Musikern jederzeit abgespielt und angesehen werden.

Zugleich stellt sich damit bereits unweigerlich die Frage nach dem Verständnis, das man von Musikvideos hat: Lässt man rein dokumentarische Aufzeichnungen von Konzerten oder Aufführungen nicht als solche gelten, sondern wird als Kriterium eine gewissen Manipulation des Gezeigten (durch technische Eingriffe wie Zeitlupe oder die Montage anderweitigen Materials) in Anschlag gebracht, so kommt hinzu, dass sich Aufführung und Video auch insofern voneinander unterscheiden, als die zeitliche und räumliche Kontinuität des Gezeigten im Fall des Clips schon auf der visuellen Ebene durchbrochen wird. Dies wirkt sich sodann auch auf das Verhältnis von Bildern und Musik auf: Laufen sie im Fall des Konzerts stets synchron und stehen sie in einem streng kausalen Verhältnis zueinander (die Bilder zeigen die Musiker und ihre Instrumente, die auf der klanglichen Ebene hörbar sind),⁵ so öffnet sich im Bereich des Clips des Öfteren eine Schere zwischen diesen beiden, zwar zusammen erlebbaren, doch sich möglicherweise widerständig zueinander verhaltenden Elementen. So können Töne erklingen, zu denen es visuell kein Äquivalent gibt; umgekehrt können die Bilder Aktionen zeigen, die offenbar kein akustisches Pendant finden, mithin scheinbar stumm ablaufen; darüber hinaus kann es aber auch zu überraschenden Kombinationen kommen, wenn sichtbare Phänomene von diesbezüglich ungewohnten Klangereignissen begleitet werden (und umgekehrt), die sich entweder gegenseitig betonen (der Fall des so genannten Micky-Mousing im Tonfilm, bei dem z.B. das Herunterlaufen einer Treppe durch eine absteigende Tonfolge in der Musik unterlegt wird; übertriebene Geräusche können eine simple Aktion ins Absurde steigern)⁶ oder aber schwächen (jemand drischt auf eine Gitarre ein, zu hören ist jedoch lediglich ein zartes Zupfgeräusch).

Diese Kombination von Manipulationen auf der zeitlichen, räumlichen und akustischen Ebene war jedoch erst mit der Erfindung eines Verfahrens möglich, das die Aufnahme und Wiedergabe von Bildern erlaubte, zu denen Musik und Geräusche dann entweder live (wie zu Zeiten des Stummfilmkinos) oder aber von einem Tonträger eingespielt werden. Nicht umsonst wird der Film in all seinen Varianten (Stummfilm, Spielfilm, Musical, Experimental- und Avantgarde-Film) und mit all seinen Begleitphänomenen (Filmmusik) als wichtige Vorstufe des Videoclips betrachtet.

Die Verwandtschaft zwischen den beiden Medienformen geht sogar noch weiter und tiefer, denn eine der Frühform des Films kann auch in Thomas Alva Edisons 1891 eingeführtem »Kinetophone« (Abb. 1) gesehen werden, das tatsächlich eher wie eine Art von Mini-Fernsehschirm konzipiert war, dessen Bilder mit einem Okular beobachtet werden konnten. Edisons erklärtes Ziel war es hierbei, »[...] to throw upon a canvas a perfect picture of anybody, and reproduce his words [...] Should Patti' be singing somewhere, this invention will put her full-length picture upon the canvas so perfectly as to enable one to distinguish every feature and expression on her face, see all her actions, and listen to the entrancing melody of her peerless voice«⁸, und ein Berliner Journalist interpretierte den Zweck des Geräts dahingehend weiter aus, dass »jedermann in seinem eigenen Zimmer, im Lehnstuhl sitzend, eine ganze Opernvorstellung nicht alleine telephonisch hören, sondern auch die Vorgänge auf der Bühne sehen kann.«⁹ – dies nicht nur eine Beschreibung, die eher auf ein TV-Gerät zuzutreffen scheint, sondern darüber hinaus direkt auch auf die Frühformen der Videoclips angewendet werden könnte, die zunächst einmal ebenfalls einen Ersatz für Liveauftritte und Konzerte von Popmusikern liefern und es den Fans ermöglichen sollten, ihre Idole stattdessen vom Wohnzimmer aus zu verfolgen.

Edisons Erfindung fand ihren Weg jedoch nicht ins heimische Wohnzimmer, sondern landete stattdessen an öffentlichen Vergnügungspätzen: Schon bald nach der Bekanntmachung von Edisons Erfindung eröffnete Peter Bacigalupi in San Francisco eine so genannte »Kinetoscope, Phonograph and Gramophone Arcade«, wo die Apparate reihenweise aufgestellt und gegen Geldeinwurf aktiviert werden konnten; gezeigt und zu Gehör gebracht wurden hier allerdings weniger die Aufnahmen von Opernsängerinnen als vielmehr Filme von Akrobaten, Messerwerfern und exotischen Tanzdarbietungen.¹⁰

Mit dieser Nutzung näherte sich das Kinetophone jedoch bereits einer anderen Erfindung an, die ebenfalls als eine Vorform des Videoclips betrachtet wird: Den so genannten »Soundies« der 40er und den »Scopitones« der 60er Jahre.¹¹ Bei den Soundies handelte es sich um kurze, ca. dreiminütige Schwarzweiß-Filme im 16mm-Format, die in einer 1939 von der Firma Mills Novelty Company (Chicago) entwickelten Panoram Visual Jukebox gegen das Entgelt von 10 Cent angeschaut werden konnten. Dieser Apparat, bestehend aus einer Musikbox und einem darauf montierten Bildschirm, auf den die Bilder durch Rückprojektion sichtbar gemacht wurden, fand bevorzugte Aufstellung in Nachtclubs und Cocktailbars, was auch das thematische Schwergewicht der zu Tausenden in Hollywood produzierten Kurzfilme erklärt, die vor allem berühmte Jazz-Musiker (wie z.B. Duke Ellington) zeigten; jedoch auch die Auftritte männlicher wie weiblicher Schauspieler, Sänger und Tänzer konnten dort bewundert werden.¹² Mit dem Kriegseintritt der USA wurde die Produktion der Soundies und Pa-



Abb. 1: Kinetophone

norams jedoch eingeschränkt, und nach 1945 konnte an die vorherige Begeisterung für diese visuelle Juxbox nicht mehr angeschlossen werden, zumal das sich immer stärker verbreitende Schwarzweiß-Fernsehen die (von Edison seinerzeit anvisierte) Möglichkeit eröffnete, Musikdarbietungen bequem von zu Hause zu verfolgen.¹³

1960 gelang es jedoch zwei Franzosen, eine verbesserte Form zu konstruieren, mit der Farbfilm gezeigt werden konnten¹⁴ und die dem Kunden zudem die Möglichkeit gab, (wie bei einer echten Jukebox) seine Wahl aus einem Angebot von 36 Kurzfilmen zu treffen, anstatt (wie bei der Panoram) die nächstbeste Sequenz einer acht Filme umfassenden Rolle anschauen zu müssen. Auf den Namen »Scopitone« getauft (von »scope-a-tone« = »zeig einen Ton/Klang-), trat das Gerät (Abb. 2) bald von Frankreich aus 1963 auch seinen Siegeszug in die USA an, wo es von der (wieder in Chicago ansässigen) Firma »Scopitone Inc.« zunächst importiert und verkauft, ab 1965 dort dann auch serienmäßig gebaut wurde.

Die wiederum rund dreiminütigen Filme wurden zunächst ebenfalls aus dem Mutterland Frankreich eingeführt, doch nachdem die erste Begeisterung über die Neuartigkeit des Geräts abgeklungen war, wuchs das Bedürfnis, statt französischer (und in Amerika weitestgehend unbekannter) Künstler (wie Sylvie Vartan, Jacques Brel, Dalida, Brigitte Bardot, Gilbert Becaud und Serge Gainsbourg)¹⁵ einheimische Stars wie z.B. Debbie Reynolds, Eartha Kitt, Nancy Sinatra und Herb Alpert bewundern zu können, weshalb entsprechende Filme produziert wurden.¹⁶ Nichtsdestotrotz neigte sich der Erfolg der Scopitones gegen Ende der 60er Jahre wieder dem Ende entgegen; dies lag zum einen daran, dass man nur einen kleinen und wohlhabenden Teil der Bevölkerung als Publikum anvisiert hatte – mit 25 Cent war der Preis zum Anschauen eines Kurzfilms relativ hoch und die Maschinen hatten daher auch vornehmlich in teuren Hotels, Cocktailbars und Restaurants Aufstellung gefunden, so dass sie sowohl preislich wie räumlich dem Zugriff von Jugendlichen entzogen waren, die als mögliche Kunden in Frage gekommen wären.¹⁷ Zusätzlich waren eben die besagten Platzierungen insofern ungünstig für eine verstärkte Nutzung der Geräte, als es sich dabei ja bevorzugt um Orte geselligen Zusammenseins handelte, wo man nicht schweigend auf einen kleinen Bildschirm starren und sich davon unterhalten lassen wollte, sondern sich eigens zum Gespräch traf, das wiederum die Konzentration auf die Kurzfilme störte. Die Werbung der Firma Scopitone Inc. (Abb. 3) mit seiner Darstellung gebannt die Darbietung eines Scopitones verfolgenden Lokalbesucher illustriert insofern nicht nur eine Idealvorstellung, sondern macht implizit auf den problematischen Widerspruch aufmerksam.

Zudem waren einzelne Partner des die Geräte herstellenden und vertreibenden Konsortiums in Mafia-Aktivitäten verstrickt, was den Geräten eine negative Presse bescherte; die schnelle Abnutzung des

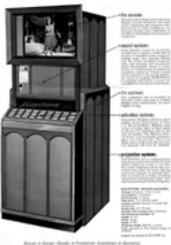


Abb. 2: Scopitone



Abb. 3: Scopitone Inc., Werbung (Detail)

Neuigkeitseffekts sowie strategische Fehler bei der Investition von Geldern trugen schließlich ihr übriges dazu bei, dass die Firma 1969 ihren Betrieb einstellte – die übrig gebliebenen Geräte wurden verschrottet oder fanden eine neue Verwendung entweder in Peepshows und Pornokinos¹⁸ oder aber als Präsentationsmöglichkeiten von Informationsfilmen bei Minenbetrieben und der NASA.¹⁹ Es ist vielleicht kein Zufall, dass mit der verstärkten Präsenz der Videoclips im Fernsehen auch die Scopitones mit Beginn der 80er Jahre wieder Interesse gewinnen konnten: Einzelne Sender strahlten die Kurzfilme aus, Sammler begannen, sowohl diese als auch die Geräte aufzusuchen und zu anzukaufen.²⁰ Dies ist wohl nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass man mehr oder weniger bewusst die Parallelen zwischen diesen Filmen und den Musikvideos bemerkte: Nicht nur, dass in beiden Fällen ein Musiktitel mit einem rund dreiminütigen Bilderreigen versehen wurde, der nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch als Werbung für das entsprechende Stück fungieren sollte; zudem zogen bereits die Scopitone-Filme – ähnlich wie sodann die Videoclips – später als Kinoregisseure zu Ehren gekommene Interessenten an (so investierte Francis Ford Coppola in den 60er Jahren in die Scopitones;²¹ in Frankreich hingegen verdiente sich der spätere Cineast Claude Lelouch seine ersten Sporen bei der Produktion von Scopitone-Filmen²²). Selbst hinsichtlich ihres Herstellungsprozesses weisen beide Formen starke Ähnlichkeiten auf, die über den enormen Zeitdruck, unter dem je gearbeitet werden muss(te), hinausgehen (bereits die Scopitone-Filme wurden – wie zuweilen heute noch viele Clips – aus Kostengründen innerhalb eines Tages abgedreht): Die Kurzfilme der 60er Jahre wurden erst auf 35mm-Film gedreht und dann auf 16mm umkopiert, darin den heutigen Musikclips vergleichbar, die ebenfalls überwiegend erst auf 35mm-Material aufgenommen und dann erst auf Videoband überspielt werden.²³ Auch hinsichtlich ihrer Rezeption teilen sich die beiden Medien analoge Schicksale, denn so, wie Live-Musiker und -Künstler sich durch die Scopitones von ihren angestammten Auftrittsorten (eben: Hotels-Lounges, Cocktailbars und Restaurants) verdrängt fühlten und daher gegen sie agierten, so hatte die »American Federation of Musicians« bereits in den frühen 40er Jahren mit einer Reihe von Verboten und Regelungen dafür gesorgt, dass die Rechte von Musikern und Komponisten gegenüber der sie (möglicherweise benachteiligenden) Nutzung und Darstellung von Musik durch das Fernsehen gestärkt wurden²⁴ – eine Konkurrenzangst wie sie auch noch in der (freilich nun auch ironisch zu verstehenden) Refrainzeile des 1979 von den Buggles intonierten Songs »Video killed the radio star« anklingt (bekanntermaßen nahm der Musiksender MTV sein Programm am 1. August 1981 um 12.01 Uhr mit der Ausstrahlung des von Russell Mulcahy zwei Jahre zuvor gedrehten Clips zu dem Buggles-Stück auf). Doch auch die ablehnende Skepsis, auf die Scopitones wie Videoclips

stießen und stoßen, verbindet die beiden: Sowohl die Bekanntheit wie auch das negative Image der ersteren können dabei z.B. schon aus dem Umstand ersehen werden, dass Susan Sontag ihnen in ihren 1964 veröffentlichten »Notes on ›Camp« die zweifelhafte Ehre einer Erwähnung gleich an dritter Stelle im Rahmen der »Random examples of items which are part of the canon of Camp« zuteil werden ließ.²⁵ Zwischen Tiffany Lampen und dem (in Form eines riesigen Hutes erbauten, 1994 jedoch abgerissenen) Brown Derby Restaurant in Los Angeles fungieren die »Scopitone films« hier, um als Beispiele »of the unnatural: of artifice and exaggeration«²⁶, kurzum: als Exempel des schlechten, kultivierten Geschmacks zu dienen. Dieses Verdikt handelten sich die Filme dadurch ein, dass sie keineswegs nur (wie noch immer zuweilen zu lesen) steif und ungelenkt Konzertsituationen abfilmten, sondern mit sehr ausgefallenen und (gerade im Falle der amerikanischen Scopitones)²⁷ z.T. etwas überbelebten Szenarien aufwarteten, die ganz offensichtlich alles daran setzten, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu fesseln und ihm im Rahmen der drei Minuten möglichst viel an exotischem Sinnenreiz zu bieten. Dies konnte sich zum einen auf die Präsentation der männlichen und weiblichen Künstler beziehen, die – gerade im Falle der Frauen – fast immer darauf rekurrierte, dass diese sich im Verlauf des Films teilweise ausziehen oder gleich im Bikini darbieten mussten (auch hierin ist die oben erwähnte Werbeanzeige – siehe Abb. 3 – von Scopitone Inc. von aussagekräftiger Authentizität); zum anderen jedoch fuhr man möglichst ungewöhnliche oder stimmungstarke Dekorationen und Umgebungen auf: Der Kurzfilm zu Gale Garnetts »Where do you go to away« ist angesichts des darin betriebenen (Kosten-)Aufwands zwar nicht ganz typisch, doch bezeichnend: Die Sängerin trägt ihr Lied zunächst im Gewand einer Königin und auf einem Thron im mittelalterlichen England sitzend vor, reitet dann in Bombay auf einem (ausgestopften) Elefanten, stattet der Hölle einen kleinen Besuch ab und endet schließlich an einer Straßenkreuzung, deren Wege durch verschiedene Schilder als »confusion«, »frustration« und »true love« ausgewiesen sind.²⁸

Doch auch jenseits solch aufwändigen, sich schon damals albern ausnehmenden Kitsches (der heute eben unter dem von Susan Sontag in Anschlag gebrachten Stichwort »Camp« erneut attraktiv geworden ist) versuchte man, z.T. mit einfachsten Mitteln Eindruck zu machen, indem die gezeigten Aktionen z.B. (passend etwa zu dem von Dominique zusammen mit Georges Jouvin und seinem Orchester vorgetragenen Liedtext von »Dans le train de nuit«) 1963 von Regisseur Claude Lelouch in das Innere eines Eisenbahnwaggons verlegt wurden, in dessen engen Gängen die Kamera den musizierenden und tanzenden Protagonisten auf den Fersen blieb – um schließlich im Schlafwagenabteil der französischen Sängerin zu landen und sie beim Umkleiden zu zeigen.²⁹

Ansonsten nahm man starke Anleihen beim Hollywood-Musical der 30er und 40er Jahre vor, das wesentliche Vorgaben und Lösungen zur Gestaltung solcher Musik-Szenen bereit gestellt hatte – rückte z.B. ein Swimming Pool ins Bild, so stürzten sich die eben noch twistenden Darstellerinnen nacheinander in einer Anordnung ins Wasser, die sich bemüht, den streng symmetrisierten Synchron-Choreographie der um Esther Williams gedrehten Filme nachzueifern.

Derartige Anleihen, Schauplätze und Strategien sind nun auch in Videoclips sowohl der Frühzeit als auch heute zu beobachten; freilich nimmt sich dies in den ersten Musikvideos alles ebenfalls noch linker und z.T. ausgesprochen ungelent aus, doch dies macht nur deutlich, welche Professionalisierung auf diesem Sektor stattgefunden hat.

Grundsätzlich ist also die Trennlinie zwischen den Scopitone-Filmen und den Videoclips schwer zu ziehen, zumal erstere ja auch nach dem Eingehen der Scopitone-Industrie im Fernsehen gezeigt wurden, während die Regisseure der in den 60er und 70er Jahren entstandenen Clips die Bilder und Szenarien dieser Vorläufer im Kopf gehabt haben dürften. Sicherlich ist es jedoch nicht so, dass der Videoclip lediglich auf die filmisch vorproduzierten Fernsehauftritte von Rock- und Popstars der 60er Jahre zurückging,³⁹ auch wenn es zwischen diesen, den Scopitones und den Videoclips angesichts ähnlicher Medien und Absichten (die Darbietung im Rahmen einer Fernsehshow verfolgt natürlich ebenfalls immer Werbezwecke) wiederum zu Berührungen und Überschneidungen kam.

Tatsächlich nehmen sich auch die stets als Kandidaten auf den Titel des »ersten« oder »frühesten Videoclips« firmierenden Kandidaten wie z.B. der von Bruce Gowers 1975 gedrehte Clip zu »Bohemian Rhapsody« von Queen eher wie ein technisch leicht aufgewürzter Bühnenauftritt aus. Es bestand in diesem Fall ja das Problem, dass für die Plattenaufnahme des Songs ausgiebig auf die zur Verfügung stehende Studio-technik zurückgegriffen worden war, was jedoch zur Folge hatte, dass das Stück live nicht oder aber im Vergleich zum eingespielten Original nur sehr unbefriedigend hätte reproduziert werden können. Um die Gruppe mit ihrem Song jedoch dennoch in den relevanten Fernsehshows erscheinen lassen zu können, ersann man die Idee des dazu gedrehten Videoclips,³⁹ der deshalb auch – sowohl für heutige als auch für damalige Maßstäbe – vergleichsweise bescheiden daherkommt. Denn primäres Ziel scheint es gewesen zu sein, einen scheinbaren Auftritt von Queen so zu gestalten, dass der Widerspruch zwischen den (durch die Studioteknik ermöglichten) massiven Chorpässagen und der bloßen Vierköpfigkeit der Band aufgelöst werden konnte. Gowers gelang dies, indem er die Musiker durch ein Kaleidoskop sowie durch elektronische Verfremdungen vervielfältigte (Abb. 4), wobei er das Arrangement des Gruppenportraits auf dem Cover des vorangegangenen Albums, »Queen II« (Abb. 5) zum Ausgangspunkt nahm.³²



Abb. 4: Queen: »Bohemian Rhapsody«, Still



Abb. 5: Queen: »Queen II«, Albumcover

Diese Sequenzen wurden sodann mit Szenen kombiniert, welche die Band bei der Aufführung des Songs zeigen und bis in die Details hinein (Musikinstrumente, Mikrofone, deutlich sichtbare Bühnenscheinwerfer) als Auftritt konzipiert sind. Das Ergebnis kann angesichts des gesteckten Ziels als elegant bezeichnet werden, doch die Bilder blieben hinter der in Wort und Musik dräuenden, bombastischen Dramatik von »Bohemian Rhapsody« weit zurück.³³

Stellt man dem Clip vergleichend die drei Videos gegenüber, die Regisseur Lasse Hallström (Abb. 6) im selben Jahr zu den Songs »Bang-a-boomerang«, »Mamma mia« und »SOS« der Gruppe ABBA drehte,³⁴ so erscheinen diese schon sehr viel näher an dem, was man heute gemeinhin mit einem Videoclip assoziiert.



Abb. 6: Lasse Hallström

So spielen die Videos zu »Bang-a-boomerang« und »SOS« im Freien, und gegenüber der vergleichsweise statisch und frontal verharrenden Kamera Gowers' erweisen sich Hallströms Blickwinkel als z.T. unkonventionell, etwa wenn er die Gruppe von oben aufnimmt und sie zum Betrachter empor»singen« lässt. Zugleich experimentiert er bereits gelegentlich mit schnellen Schnitten (so etwa in »Mamma mia«, wo in Übereinstimmung mit den aggressiven Akkordschlägen der Gitarre Portraitszenen der Bandmitglieder in Profil- und Frontalansicht schnell aufeinander folgen), Zooms (in »Bang-a-boomerang« wird beim Erklingen des »Bang« aus dem Refraintext abrupt und rasant in einzelne Comic-Darstellungen mit ihren lautmalerischen Beischriften hineingezoomt) und optischen Effekten (verzerrte Spiegelungen in »SOS«, wo ebenfalls Kaleidoskop-Effekte zum Einsatz kommen – anders als bei Gowers wurden sie hier jedoch extrem dynamisch eingesetzt). Es wird deutlich, dass Hallström sich darum bemüht, für jeden Song ein entsprechendes visuelles Vokabular zu entwickeln, das die Struktur des Stücks zugleich auf der Ebene der Bilder interpretiert, ohne in starre Schemata oder Wiederholungen zu verfallen. Zugleich weisen seine entsprechenden Arrangements dann auch bald über die einzelnen Videos hinaus und bilden sich sehr früh zu

einem optischen Erkennungsmerkmal von ABBA-Clips aus. So greift Hallström schon für »Mamma mia« auf ein Stilprinzip zurück, das sein Landsmann Ingmar Bergmann z.B. in seinem Film »Persona« von 1966 anwendete, um seine Protagonistinnen zueinander in Beziehung zu setzen. Wie dieser (Abb. 7), arrangiert auch Hallström die Bandmitglieder gerne in einer Weise, bei der ein Gesicht frontal gezeigt und vor diesem Hintergrund das zweite Gesicht im Profil ins Bild gerückt wird (Abb. 8).³⁵

Diese strengen Übereckstellungen legte er dann in dem bereits zwei Jahre später entstandenen Video zu »Knowing me, knowing you«³⁶ einer exakt abgezielten Choreographie zugrunde, bei der sich die vier Musiker stets so untereinander zu bewegen hatten, dass sie in fließendem Übergang von einer solchen Konstellation in die nächste wechselten. Hallström selbst, inzwischen ein als mehrfacher Oscar-Anwärter erfolgreicher Kino-Regisseur, empfindet solche Arrangements heute als »comic« und »laughable«.³⁷ Nichtsdestotrotz waren es eben solche Choreographien, die das Image und den Look von ABBA entscheiden mitgeprägt haben, wie ein Blick auf die Rezeptionen der Videos in Kinofilmen, Parodien und Clips zeigt: In P.J. Hogans 1994 in die Kinos gekommenem Spielfilm »Muriel's wedding« erfüllt sich für die Titelheldin – ein unattraktives und unglückliches Mädchen – ein Herzenswunsch, indem es im Urlaub zusammen mit einer Freundin bei einer Talentshow auftreten und dort siegreich den ABBA-Song »Waterloo« vorführen darf. Hogan blendet dabei für die Inszenierung dieses Auftritts verschiedene ABBA-Videos ineinander, denn während die Choreographie dem originalen »Waterloo«-Video von 1974 nur insofern folgt, als die beiden Darstellerinnen auch hier einander immer wieder gegenüberstehen, sind die weißen Kostüme sowie die übereck zueinander gestellten Gesichter (Abb. 9) dem ein Jahr später entstandenen Clip zu »Mamma mia« entlehnt.

Ebenfalls dieses Arrangement stellt das Komödiantinnenduo French & Saunders in einer 2002 entstandenen Parodie nach, die durch den Rahmen – Außenaufnahmen in einer verschneiten Landschaft –, die demonstrativ desolante Stimmung zwischen den gezeigten Paaren sowie den Liedtext (»C'est la vie/c'est la vie/say good for you/say bad for me«) deutlich macht, dass das Ganze auf den Clip zu »Knowing me, knowing you« von 1975 gemünzt ist (Abb. 10).

Wie sehr dies als Zitat von den Zuschauern wieder erkannt und daher auch in den entsprechenden Bearbeitungen zitiert wird, erhellt schließlich aus einem Video, das der schwedische Werberegisseur Calle Astrand im Mai 2004 anlässlich des 30igjährigen Jubiläums des Sieges vorlegte, den ABBA 1974 mit »Waterloo« beim Grand Prix d'Eurovision errungen hatte.³⁸ Der rund sechsminütige Clip, »Our last video ever« betitelt, präsentiert ein Medley aus vier ABBA-Songs, die z.T. auf den Anlass (»Waterloo«), z.T. auf die Popularität der Stücke (»Dancing Queen«), z.T. auch auf die erzählte Geschichte hin aus-



Abb. 7: »Persona«, Still



Abb. 8: ABBA: »Knowing me, knowing you«, Still



Abb. 9: »Muriel's Wedding«, Still



Abb. 10: French & Saunders, Still

gesucht sind. So eröffnen bzw. beschließen »Take a chance on me« (1978) und »The winner takes it all« (1980) die Szenenfolge, da es um eine Konkurrenzsituation geht, bei der ein Manager (Loa Falkman) 1974 versucht, einer Band einen Plattenvertrag zu sichern, die aus vier Puppenebenbildern der ABBA-Mitglieder besteht.³⁹ Doch obwohl sich die vier kleinen Marionetten bemühen, dem übellaunigen Firmenboss zu gefallen, lehnt dieser sie schließlich mit dem sarkastischem Kommentar ab: »So, thank you for the music. But no, thank you. I don't think they'll ever be ›big‹ enough.«

Der Moment ist insofern charakteristisch für das ganze Video, als die ausgewählten Passagen der z.T. ja sehr unterschiedlichen Songs durch Dialoge überbrückt werden, die wiederum die Texte zumeist bekannter ABBA-Songs zitieren (in diesem Fall »Thank you for the music«).⁴⁰ Als die vier Puppen das Büro enttäuscht verlassen, treffen sie am Aufzug auf ihre menschlichen Ebenbilder von 1974⁴¹ und wünschen ihnen unter den Klängen von »The winner takes it all« Glück; doch Puppen-Benny murrte ihnen pessimistisch hinterher: »Not a chance.«

Herzstück des Clips ist jedoch die Performance im Büro des Firmenchefs, bei der die oben genannten vier Songs zum Vortrag kommen.⁴² Wie schon Hogan in seinem Spielfilm, blendet auch Astrand dabei verschiedene Videos ineinander: Intonieren die Marionetten »Take a chance on me«, so wird zwar kurz auch jene Eröffnungssequenz nachgestellt, in der ABBA – in der Art des Covers zum Beatles-Album »Let it be« von 1970 – per Splitscreen in vier verschiedenen Feldern des Bildschirms parallel agieren; doch schon die weißen Kostüme, die von Björn gespielte Sterngitarre, ironisch zitierte Kaleidoskop-Effekte⁴³ sowie das im nächsten Augenblick gezeigte Übereck-Arrangement der Köpfe (Abb. 11) weisen auf andere Clips wie eben zu »SOS«, »Mamma mia« und »Waterloo«⁴⁴ hin.



Abb. 11: ABBA: »Our last video ever«, Still

Es ist wohl mehr als ein Zufall, dass Calle Astrand bei seiner Suche nach einer Band, über die sich ein solches Video drehen ließe, auch die Beatles in Erwähnung zog, denn diese hatten bereits 1964 damit begonnen, zu Werbezwecken kurze Filme zu drehen,⁴⁵ die ihre Songs begleiteten und dafür gedacht waren, insbesondere in den USA, jedoch auch in anderen Ländern anstelle von Live-Auftritten im Rahmen von Fernsehsendungen gezeigt zu werden. Als die Beatles 1966 Tourneen ganz aufgaben, konzipierten sie ihre Alben und Kurzfilme als entsprechenden Ersatz⁴⁶ (das 1967 vorgelegte »Sergeant Pepper«-Album soll z.B. aus der Überlegung hervorgegangen sein »Why don't we make an album that is a show, and send that on tour instead ourselves?«)⁴⁷ – eine Idee, die dann von Queen, insbesondere jedoch von ABBA aufgegriffen und fortentwickelt wurde, denn auch deren Mitglieder wollten extensive Tourneen und weite Reisen für Gastauftritte zunehmend vermeiden bzw. lehnten diese sogar ganz ab.⁴⁸ Dass diese Strategie und die daraus sich ergebenden Konsequenzen und Chancen bereits in den 70er Jahren erkannt wurde, dokumentiert ein

zwischen Faszination und Häme schwankender Artikel, den Simon Frith und Peter Langley 1977 veröffentlichten; über das öffentliche Auftreten von ABBA schrieben sie dort:

»They stay home in Sweden, firmly on the fringes of the international rock biz; for an interview you have to telephone. They don't ignore the visuals altogether, though. Each new single comes in a package with a promo film, fit to be slotted into TV shows the world over and here lies the real source of their appeal: their super sound is accompanied by the most bizarre idea of grooviness and presentation. [...] The resulting tension between innocence and sophistication is the basis of Abba's sex appeal.«⁴⁹

Tatsächlich erprobte die Gruppe in ihren Videos die damit gegebenen Möglichkeiten ausgiebig, indem sie sich recht schnell über eine bloße Simulation von Darbietungen hinwegentwickelte und Konzepte entwickelte, mit denen die Clips tatsächliche Auftritte nicht nur ersetzten, sondern ihren Fans sogar einen zusätzlichen Vorteil anboten. Denn Videos wie z.B. der (ebenfalls von Lasse Hallström gedrehte) Clip zu »Name of the game« von 1977 präsentierten vor allem scheinbares Dokumentarmaterial (und wie zur Betonung dieses Umstands wechseln die Szenen immer wieder zwischen Farbigkeit und grobkörnigem Schwarzweiß), während der 1979 (wieder von Hallström inszenierte) Clip zu »Gimme, gimme, gimme« dem Zuschauer sogar das Privileg gewährt, der Gruppe anscheinend ins Tonstudio folgen und ihr bei der Aufnahme des Songs zuschauen zu können. »Knowing me, knowing you« sowie die nachfolgenden Videos aus den frühen 80er Jahren (»The winner takes it all« [1980], »Happy New Year« [1981], »One of us« [1981], alle von Hallström) gaben den Fans sodann scheinbar Einblicke in das krisengeschüttelte Beziehungsleben der Band,⁵⁰ die erst die Trennung von Agnetha und Björn,⁵¹ dann auch diejenige von Annafried und Benny bekannt gab. Der von Kjell Sundvall gedrehten Clip zu »The day before you came« (1982) legte nahe, Bilder eines emotionalen Neuanfangs für Agnetha zu zeigen, die dort eine gereifte, möglichen neuen Beziehungen mit Skepsis und Erwartung zugleich begegnende Frau spielte; Sundvalls Video zu »Under attack« (1983) schließlich fungierte als Abschiedsvorstellung, die auf die Trennung der Gruppe vorbereiten sollte: Ihre Mitglieder, in einer düsteren Lagerhalle einander zunächst scheinbar auflauernd bzw. fürchtend, finden am Schluss zusammen, um den bedrohlichen Ort zu verlassen und, vom Betrachter weg, den Weg ins tageshelle Freie anzutreten.

All dies zeigt, dass Clips nun nicht mehr dahingehend verstanden wurden, dass man mit ihnen kostengünstig und ohne Reiseaufwand in Fernsehshows präsent und möglicherweise gleichzeitig in mehreren Sendungen vertreten sein konnte, sondern so auch mehr und differenziertere Mittel als bei einem Auftritt an der Hand hatte, um sich gegenüber den Fans zu stilisieren, sie durch scheinbare Öffnung und Nähe Anteil nehmen zu lassen.⁵²

Die Behauptung dass »music video [...] as a routine method for promoting pop singles« erst in den 80er Jahren aufgekommen sei, ist mithin nicht korrekt⁵³ und sagt eher etwas über die Sozialisation der entsprechenden Autoren und deren Verständnis eines »echten« Videoclips aus.⁵⁴

Nichtsdestotrotz erfuhr das bereits bestehende Phänomen »Video-clip« noch einmal einen intensivierenden Fortentwicklungsschub, als am 1. August 1981 um 12.01 Uhr der Musiksender MTV seine Tätigkeit aufnahm, denn hier bündelten und konzentrierten sich nun viele der Bezüge und Wechselwirkungen, welche die Musik bis dahin mit anderen Bereichen bereits über längere Zeit hinweg etabliert hatte: So war Jazz-, Rock- und Popmusik von jeher – wie gesehen – eng mit Werbung assoziiert gewesen, und es war dabei immer wieder zu z.T. überraschenden Transferbewegungen gekommen (etwa, wenn ein eigentlich als Werbesong geschriebenes Lied wie David Dundas' »Jeans on« anschließend als eigenständiger Titel 1976 in die Charts kam oder – umgekehrt – das ebenfalls Jeans bewerbende Model Nick Kamen 1987, unterstützt von Madonna, selbst erfolgreich zum Mikrofon griff).⁵⁵

»Pop has always stressed the visual as a necessary part of its apparatus – in performance, on record covers, in magazine and press photographs, and in advertising«, schreibt Andrew Goodwin im ersten Kapitel seines Buches über »Music television and popular culture«⁵⁶, und so überrascht es auch nicht, dass die Musikbranche sich auch dankbar des Fernsehens bediente, um für sich zu werben: nicht nur mit Musik- und Chartshows, sondern auch und gerade Produktionen wie der um die Abenteuer der amerikanischen Popband The Monkees kreisenden Fernsehserie aus den 60er Jahren, die in den 70er und 90er/2000er Jahren erfolgreiche Nachfolger in der »Partridge Family« und »S Club 7« fand.⁵⁷ Das Rezept, aus Richard Lesters Beatles-Film »A hard day's night« von 1964 gewonnen,⁵⁸ war dabei jedes Mal das Gleiche: Die im Musikgeschäft tätigen Protagonisten erlebten mehr oder weniger amüsante Abenteuer, die stets von Auftritten und Darbietungen durchzogen und abgeschlossen werden, deren Musiktitel sodann auch auf Platte zu kaufen und mithin durch die Fernsehserie beworben waren. Lediglich die Kontexte unterschieden sich dabei; handelte es sich bei den 1966 gegründeten Monkees um eine (auch nach dem Vorbild der englischen Beatles modellierte) Band, die aus vier jungen (zunächst unbekannt und eigens für das Projekt ausgesuchten)⁵⁹ jungen Männern bestand, so wurde 1970 die »Partridge Family« u.a. mit der bereits Musical-erfahrenen Shirley Jones (Mutter) und dem Teenie-Idol David Cassidy (Keith) besetzt, die zusammen mit den anderen vier Familien-Mitgliedern singend in einem Bus durch die amerikanischen Lande zogen.⁶⁰ Ähnlich mobil verhielt sich später die 1999 gruppierte englische Formation »S Club 7«, ein Kind des Spice-Girls-Managers und späteren »Pop Idol«-Erfinders Si-

mon Fuller, der für eine von der BBC ausgestrahlte Fernsehserie sieben, sich (wie bei den »Monkees« und im Unterschied zur »Partridge Family«) selbst spielende Sänger und Sängerinnen rekrutierte. Gleich deren erste Single »Bring it all back« erlangte Goldstatus und läutete damit eine Folge von zehn Hits ein, die in die Top Ten der englischen Charts aufstiegen – dies wohl nicht zuletzt, da in jeder Episode von »S Club 7« ein Song vom gerade aktuellen Album vorgestellt wurde. Je nachdem, wo die Serie spielte, wurde der Serientitel geringfügig ergänzt (»S Club 7 in Miami«, »S Club 7 in L.A.«, »S Club 7 in Hollywood« und »Viva S Club« für Spanien), und die Wahl gerade der amerikanischen Drehorte begünstigte auch den Erfolg, den die Serie schließlich auch in den USA hatte.⁶¹

Wie schon zuvor gelegentlich bei Musicals und Fernsehauftritten, ermöglichten solche Serien es auch, Darsteller singen und musizieren zu lassen, die eigentlich über kein diesbezügliches Talent verfügten: Die Monkees konnten z.B. zunächst kaum singen und beherrschten ihre Instrumente nicht, weshalb ihre ersten Live-Auftritte auch nur durch Playback-Einsatz realisierbar waren; bei der »Partridge Family« konnten lediglich Shirley Jones und David Cassidy singen, während der Rest der Darsteller bei den Aufführungs-Szenen den eigenen Beitrag lediglich mimte⁶² (im Unterschied zu den Monkees, wurde dies jedoch im Abspann der Serie stets vermerkt und detaillierte Auskunft über die wahren Mitwirkenden gegeben).⁶³

Musikindustrie, Werbung, Fernsehen, Unterhaltung – all diese mithilfe zuvor bereits untereinander verschränkten Bereiche gingen eine noch intensivere Symbiose ein, als MTV auf Sendung ging.⁶⁴ Denn während die inszenierten und gefilmten Auftritte bislang vereinzelt im Rahmen einer Show oder Serie bzw. als Pausenfüller gesendet worden waren, bildeten sie nun die Glieder einer endlosen und fast ununterbrochenen Kette, die gewissermaßen im Rahmen einer Dauerwerbesendung am Zuschauer vorbeizog.⁶⁵ Damit aber wurden die einzelnen Clips in einen vollkommen neuen Kontext gerückt, der in der Folge entscheidend auf ihre Produktion und ihr Erscheinungsbild einwirken sollte: Zum einen bildete sich nach und nach eine gewisse Routine der Clip-Herstellung heraus, die zugleich bestimmten, sich etablierenden Standards zu gehorchen versuchte. Zum anderen jedoch entwickelte sich ein gewisses Konkurrenzverhalten, denn es wurde offensichtlich, dass man sich etwas einfallen lassen musste, um aus dem endlosen Strom von Bildern hervorstechen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers noch für sich gewinnen zu können. Dies bedeutete jedoch auch, dass man die Lösungen und Ideen konkurrierender Produzenten zur Kenntnis nehmen und direkt oder indirekt darauf reagieren musste; dazu gehörte in der weiteren Folge die notwendige Erkenntnis, wen man eigentlich als unmittelbaren Rivalen zu verstehen und zu behandeln hatte, was wiederum zur He-

rausbildung bestimmter Gattungen wie z.B. dem Pop-, Rock- oder Rap- bzw. HipHop-Video mit seinen je eigenen Regeln, Ikonografien und Gebräuchen führte – und was wiederum auch neue Fragen bei der Besprechung von Videoclips aufwirft.

WIE? WARUM? WAS?

»Lassen sich Musikfernsehen und Popmusik-Videoclips dann überhaupt getrennt voneinander analysieren?«, fragten Iris Junker und Matthias Kettner 1996⁶⁶, und antworten selbst: »Das hängt von der Fragestellung ab.«

Es scheint jedoch, als ob es bislang nur wenige Fragestellungen geben würde, bei denen die Ausblendung des Kontextes, für den Videoclips produziert und in dem sie gesehen werden, keine einschränkenden Konsequenzen für die Gültigkeit der so erzielten Erkenntnisse hätte. Dies mag sich künftig ändern, denn die Anzeichen verdichten sich, dass die Clipindustrie nicht nur auf dem Rückmarsch begriffen ist (siehe Einleitung), sondern ihr Forum auch mehr und mehr im Internet findet,⁶⁷ so dass es tatsächlich denkbar ist, dass sich Sender wie MTV eines Tages neu definieren müssen.⁶⁸

Gegenwärtig jedoch scheint es doch noch so zu sein, dass bei der Analyse und Diskussion eines Clips auch die Umstände und Hintergründe von dessen Entstehung wie Rezeption mit berücksichtigt werden müssen, und das bedeutet auch, dass das Musikfernsehen, für das er gedreht wird und auf dem er laufen soll, von dem er – je nachdem – gespielt, zensiert, verbannt und sogar ganz unterdrückt werden kann, auf dem die Videos laufen, mit denen der Clip sich messen, gegen die er anspielen, auf die er verweisen, von denen er sich abgrenzen oder rezipiert werden möchte, die er selbst aufgreift, die er zu unterlaufen oder übertrumpfen trachtet, zumindest als Rahmen präsent gehalten und immer wieder mitbedacht wird.

Dass die auf den Start von MTV folgende Phase als für die weitere Entwicklung des Clip-Genres entscheidend erachtet wurde, kann auch daran ersehen werden, dass es nun Versuche gab, die zunehmend breitere Musikvideo-Landschaft mit Hilfe von ersten formalen Kriterien und Kategorien zu ordnen: Goodwin und in jüngerer Zeit Paolo Peverini haben die diesbezüglich markantesten, zwischen 1983 und 1991 vorgelegten Zuweisungen zusammengestellt, die von einem Verständnis des Videoclips als »electronic wallpaper« (Richard Gehr, 1983) über »pornography of semiotics« (Greil Marcus, 1987) bis hin zu »LSD« (R. Powers, 1991) reichen.⁶⁹

Zur gleichen Zeit bemühte man sich darum, eine Typologie des Videoclips zu entwerfen, um dessen einzelne Vertreter bestimmten Gattungen zuordnen zu können. Autoren wie Wolfe, Lynch und Shore versuchten bis zur Mitte der 80er Jahre, solche Klassen anhand

von Kriterien zu definieren, die z.B. danach fragten, ob es sich bei der im Clip gezeigten Darstellung um eine Art Auftritt handelte (Performance-Clip), oder ob eher auf erzählerische Muster zurückgegriffen würde (Konzept-Clip, narrativer bzw. nicht-narrativer Clip).⁷⁰ Bereits Johannes Menge legte dann 1989 ein Klassifikationsmodell vor, das diese Begriffe aufnahm und weiter differenzierte (vgl. z.B. »Performance mit direktem Realitätsbezug« versus »Performance in Kulisse« bzw. »ohne Bezugsrahmen«),⁷¹ doch John A. Walker war bereits zwei Jahre zuvor zu dem Schluss gekommen, dass es unmöglich sei, diesbezüglich feste Grenzen zu ziehen.⁷²

In der Tat ist der Nutzen solcher Klassifikationen fraglich, da er mit seinem starren Schema, dessen Typen so ohnehin selten bzw. nie in Reinkultur auftreten, eigentlich keine Hilfe bietet und den Blick sogar eher verstellt und verzerrt, anstatt ihn zu schärfen: Eine Bilderfolge wie der zu dem Stück »Robot Rock« von Daft Punk gedrehte Clip (besprochen in Kapitel 10) z.B. stellt auf den ersten Blick eine reine Performance dar; zu einem wirklichen Verständnis des Videos ist es jedoch unabdingbar, die darin aufgegangene(n) Vorgeschichte(n), sowohl der Formation Daft Punk, als auch insbesondere von deren Clips zu berücksichtigen, die gerade keine Performance zeigen (bzw. dies stellvertretenden Zeichentricksfiguren überlassen).

Des Weiteren stand einer Einsicht in die Funktionen und Absichten eines Videoclips im Kontext der Karriereförderung und Imagebildung eines Stars in der Vergangenheit häufig die implizite Annahme im Wege, dass es eine Konkurrenz zwischen Radio- bzw. Livepräsenz eines Interpreten und seinem Erscheinen im Kontext eines Videoclips gebe;⁷³ dahinter wirksam war wahrscheinlich noch immer die Formel »Video killed the radio star« des Pop-Duos Buggles, mit dem MTV 1981 – scheinbar programmatisch⁷⁴ – seinen Sendebetrieb aufgenommen hatte. Seither wird der Titel immer wieder als »prophetisch« apostrophiert, da durch MTV und die damit konzentrierte Musikvideo-Kultur dem »radio star« der Garaus gemacht worden sei: »It took years for even mainstream artists to recognize that Video truly had killed the radio star. Those unwilling (or unable) to create videos to support their careers were often doomed to extinction.«⁷⁵

Es ist verständlich, dass man bei der Rezeption von MTV zunächst so begierig auf das mit dem Songtitel gelieferte Verständnis rekurrierte, denn dieses lieferte in griffiger Form scheinbar gleich die adäquate Zustandsbeschreibung mit (und nicht zuletzt, um die eigene Neuartigkeit zu propagieren, hatte sich der Sender ja ausgerechnet dieses Stück gewählt). Wie zuvor beim Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm schien hier ja mit einem neuen Medium und seinen technischen Möglichkeiten eine Ära anzubrechen, die nun auch neue Fertigkeiten von ihren Stars forderte; hatte der Stummfilm ganz auf die visuelle Präsenz der Darsteller gesetzt, so wurde nun auch deren Stimme wichtig, und an dieser Anforderung (Gene Kellys und Stan-

ley Donens »Singin' in the rain« von 1952 erzählt dies nach) scheiterten einige Karrieren. Eben dieses Modell schien nun umgekehrt auch auf das mit der Tätigkeit von MTV eingeläutete Clip-Zeitalter zu passen: Wo es zuvor auf die musikalischen Qualitäten der Stars ankam und sie lediglich auf Fotos und bei Konzerten eine gute Figur zu machen hatten, wurde es ihnen nun auferlegt, in Videos aufzutreten, zu schauspielern und zu tanzen – eine Selektionshürde, die zum Aussterben des alten »radio star« und damit zum visuellen Ausverkauf der Popmusik zu führen schien. »Nicht nur, daß Video das Ende des Radiostars war. Jeder Clip markiert eine Station jenes Kreuzwegs, an dessen Ende die Kreuzigung der gesamten Popmusik steht«, klagte Biba Kopf 1987.⁷⁶

Doch: Stimmt dies denn? Denn abgesehen einmal davon, dass altgediente Stars wie z.B. die Rolling Stones oder Tina Turner weiterhin präsent sind, so lassen sich bis heute immer wieder Interpreten beobachten, die auch ohne Videos in den Charts vertreten sind bzw. ein solches erst nachreichen, nachdem sich der entsprechende Song als erfolgreich erwiesen hat und daher ein begleitender Clip zur Stärkung und Sicherung des weiteren Aufstiegs nützlich sein kann.⁷⁷

Vor allem aber lässt die oben geschilderte Sichtweise vollkommen außer acht, dass der Clip ja nicht in Konkurrenz zur Präsenz des jeweiligen Stars im Radio eingesetzt, sondern – im Gegenteil – zu deren Intensivierung. Und die momentane Situation, bei der man in der »Heavy Rotation« der »Hits der 80er, 90er und das Beste von Heute«-Sender und derjenigen des Musikfernsehens mehr oder weniger die gleichen Interpreten und Titel antrifft, bestätigt nur den Erfolg dieser Doppelstrategie. Manche Stars gelangen sogar nur ins Radio, weil sie zuvor entsprechende Bildschirmpräsenz gezeigt hatten: Die von den Buggles intonierte Textzeile »Pictures came and broke your heart« bekommt so eine ganz neue Bedeutung. Zudem hat man sich im Bereich des Fernsehens von jeher darauf verstanden, selbst nicht direkt fotogene Interpreten geschickt zu präsentieren, so dass mangelnde Tanzbegabung oder Abweichungen vom jeweils geltenden Schönheitsideal kein Hindernis darstellen – ganz abgesehen einmal davon, dass bestimmte Gattungen (wie z.B. Heavy Metal) ganz anderen ästhetischen Regeln folgen, so dass nicht vorschnell kurzgeschlossen werden darf, in jedem Videoclip feiere eine auf oberflächliche Schönheit versessene Gesellschaft ihre flachen Ideale.

Nicht das (von den Buggles ohnehin eher ironisch gemeinte)⁷⁸ »Video killed the radio star« trifft also zu, sondern es scheint eher zu gelten: »Video thrills the radio star«, in dem Doppelsinne, dass viele Popstars von Genre und Medium des Clips fasziniert und gepackt sind, weil sie dessen Herausforderungen, Chancen und Angebote sehen; zum anderen, weil der entsprechende Star so eben ein »thrilling« erfährt, eine Steigerung seiner Attraktivität und Faszinationskraft dem Publikum gegenüber.

ANMERKUNGEN

1 | Chion (1990), S. 133.

2 | Chion (1990), S. 140.

3 | Goodwin (1992), S. 30. Gleichwohl fügt Goodwin seinem Text S. 189 eine Zeittafel an, von der er zwar betont, dass sie keine »history of music television« darstelle, doch die dort zu findende Auswahl (zusammen mit den entsprechenden, sich mit Goodwins Vorstellungen über die Entwicklung des Musikvideos deckenden Auslassungen) legt einen solch geschichtlichen Zusammenhang sehr nahe.

4 | Vgl. z.B. Moritz (1987), S. 19f.

5 | Zu den unterschiedlichen, möglichen Hörweisen beim Zusammentreten von Ton und Bild vgl. Chion (1990), S. 25ff. – der hier beschriebene Zusammenhang entspräche Chions »écoute causale«.

6 | In Chris Cunninghams Video zu »Windowlicker« von Aphex Twin stoßen z.B. der Protagonist und die ihn umschwärmenden Mädchen im Innern seiner Limousine mit Champagner an – und statt des zu erwartenden, hohen Klingens ist das Geräusch zerberstenden Glases zu hören. Chion (1990), S. 55 hat solche und ähnliche Phänomene mit dem Begriff der »synchrèse« (zusammengezogen aus »synchronisme« und »synthèse«) belegt, da hier (selbst unpassende) Klangphänomene zu visuellen Abläufen in Beziehung gesetzt werden, wenn sie zeitgleich erfolgen.

7 | Adelina Patti, eine damals hochverehrte Opernsängerin.

8 | So in einer Ankündigung von 1891, zitiert nach Eyman (1997), S. 26. Edison scheiterte jedoch an der erforderlichen Synchronizität von Bild und Ton; da es ihm nicht gelang, beide auf dem selben Träger aufzuzeichnen, experimentierte er mit einer Kombination von zwei separaten Maschinen. Sein Kinetophone bestand so aus einer Apparatur, welche die Bilder auf den Schirm warf, und einem Phonographen, der den (unsynchron zum ablaufenden Film) musikalischen Hintergrund lieferte. Wie später bei den so genannten »visual records« der frühen 50er Jahre des 20. Jahrhunderts ermöglichte dies zwar unterschiedliche Kombinationen von Film und Musik, befriedigte die Zuschauer auf die Dauer jedoch nicht. Zu den Gründen für das (auch kommerzielle) Scheitern des Kinetophons vgl. Phillips (1997), S. 84.

9 | Berliner Lokal-Anzeiger, 3. März 1895.

10 | Vgl. die bei Phillips (1997), S. 83 wiedergegebene Liste von 1896 mit Filmen und dazu zu spielenden Musiktiteln.

11 | Das Folgende – sofern nicht anders angegeben – nach Lukow (1986) und Stevenson (1999).

12 | Vgl. dazu auch Rötter (2000), S. 261, der so unterschiedliche Bereiche wie Country- und Western-, russische Balalaika-Musik, irische Folklore, Big-Band-Stücke als in Soundies vertretene Genres aufzählt und auch auf Filme verweist, die Ankündigungen, Cartoons, Nachrichten zeigten. Zwischen 1941 und 1947 wurden mehr als 2000 Jazz- und Song-Soundies produziert. Vgl. dazu McCourt/Zuberi sowie Lukow (1986), S. 37.

13 | Vgl. dazu Shore (1984), S. 22 sowie Rötter (2000), S. 263. Im Fernsehen wurden z.B. die so genannten »visual records« oder »TELEscriptions« gespielt, die Louis Snader zwischen 1950 und 1952 in Hollywood produzierte; an die hinter Edisons Kinetophone stehende Kombinatorik von separatem Bild und Ton schlossen die Clips an, die von Screen Gems und United Artists produziert wurden, denn sie hielten diese Filme variabel, indem sie diese, von unterschiedlichen Schallplattenaufnahmen begleitet, ausstrahlten. Vgl. dazu McCourt/Zuberi sowie http://en.wikipedia.org/wiki/Music_video. Lukow (1986), S. 38 macht dabei darauf aufmerksam, dass zwischen den Soundies bzw. TELEscriptions und den heutigen Videoclips insofern ein wesent-

licher Unterschied besteht, als erstere nicht zu Werbewecken für die Schallplattenindustrie eingesetzt wurden: »[...] the production of the Soundies was viewed as a venture more closely related to filmmaking than to the recording industry. [...] Snaders never took advantage of dealing with the record industry or song publishers, choosing instead to negotiate directly with performers and their agents.«

14 | Knapp ein Jahr zuvor hatte eine italienische Firma in Mailand bereits eine ähnliche, »Cinabox« benannte Konstruktion vorgestellt, die ebenfalls Farbfilme zeigte. Vgl. dazu http://www.c-est-tout.com/infos/info_656.shtml (allerdings mit kleinen Fehlern im Detail) sowie Almind.

15 | http://www.c-est-tout.com/infos/info_656.shtml. Vgl. dazu auch die Kataloge, die unter <http://www.davisbooyer.com/historique.php> und bei Almind konsultierbar sind

16 | Für den deutschen Markt bannte man Coverversionen von Vivi Bach (»Das süße Leben [La Dolce Vita]«, Heidi Brühl (»Wenn du mir auch noch so schöne Augen machst [If you were me]«) und sogar Heinz Ehrhard (»Ich bin der Mann der Striptease Suzi« [»I Am the husband of striptease Suzi«]) auf Kurzfilm. Vgl. dazu <http://scopitone.tripod.com/other.html>.

17 | Vgl. Stevenson (1999).

18 | Lukow (1986), S. 39.

19 | Stevenson (1999) sowie Serlin (2001). Shore (1984), S. 227 berichtet von 1982 und 1983 produzierten, modernisierten Varianten der Soundies und Scopitones, die u.a. in Clubs aufgestellt wurden; Shore war (S. 13) bezüglich ihres Erfolgs zu optimistisch: »Soon, every place that has a jukebox will have a video jukebox.« Bezeichnenderweise stehen moderne Nachfolger der Scopitone-Geräte heute jedoch tatsächlich z.B. in den Läden der World-of-Music (WOM)-Kette, wo der Kunde die Möglichkeit hat, aktuelle Videos anzuschauen und die Musik dazu per Kopfhörer zu hören: Damit sind die Scopitone-Geräte in den Werbekontext zurückgekehrt, aus dem sie ursprünglich auch hervorgingen.

20 | http://www.c-est-tout.com/infos/info_656.shtml. Inzwischen haben die Scopitones einen noch größeren Markt gefunden, da die Filme nun auch per Internet auf DVD und Video gekauft werden können – vgl. z.B. <http://www.brutallo.com/scopitone.html> sowie <http://scopitones.blogs.com/>. Ein Scopitone-Gerät aus den 50er Jahren erzielt z.B. bei <http://www.gameroomantiques.com/DMSeeburg.htm> einen Kaufpreis von 3995 Dollar (zuzüglich 400/500 Dollar Versand), ein Panoram-Gerät sogar 16500 Dollar.

21 | Vgl. Edgerton.

22 | Weibel (1987), S. 132 sowie http://www.c-est-tout.com/infos/info_656.shtml.

23 | Sieber (1984), S. 3

24 | Vgl. McCourt/Zuberi.

25 | Sonntag (1966), S. 277.

26 | Ebd., S. 275.

27 | Vgl. Stevenson (1999), der auf die »hyperactivity of American films« im Gegensatz zu den französischen hinweist und bezüglich dieser resümiert: »Such treatments almost resemble paintings than films [...]«.

28 | Vgl. Stevenson (1999).

29 | Ausschnittweise zu sehen unter <http://www.oddio.de/verschworung/februar/> sowie <http://www.stim.com/Stim-x/9.4/scopitone/scopitone-jukebox.html>.

30 | So z.B. Neumann-Braun/Schmidt (1999), S. 11 oder Schmidt (1999), S. 95, Anm. 2.

31 | In einem Interview, das innerhalb der im Frühjahr 2005 ausgestrahlten Sendung »The 100 greatest pop videos« gezeigt wurde, betont Queen-Mitglied Roger Taylor ferner der Umstand, dass man

in der seit 1962 existierenden, englischen Chartshow »Top of the Pops« sowie mit weiteren Auftritten präsent sein wollte, ohne jedoch dadurch z.B. eine zur selben Zeit stattfindende Tournee zu beeinträchtigen.

32 | Vgl. dazu z.B. auch Kopf (1987), S. 198.

33 | Insofern kann keine Rede davon sein, dass der Clip »featured the complete visual grammar of today's music promos«, wie es bei http://en.wikipedia.org/wiki/Music_video heißt. Dies hat natürlich auch mit dem Umstand zu tun, dass man 1) ein möglichst billiges und 2) ein möglichst schnell produziertes Video wollte – Gowers' Angaben zufolge sollen die reinen Filmaufnahmen für den Clip nur wenige Stunden in Anspruch genommen haben (so Shore [1984], S. 56 sowie Gowers in einem Interview in »The 100 greatest pop videos« – siehe Anm. 31).

34 | Zur Entstehung der ABBA-Videos vgl. – leider nur sehr summarisch – French (2004), S. 188-200. Palm (2002) erinnert daran, dass die drei Videos (zusammen mit dem Clip zu »I do, I do, I do, I do, I do, I do«) weniger produziert wurden, um einzelne Singles vorzustellen, denn vielmehr als Werbung für das ganze Album. Daher wurden die vier Videos auch nicht separat, sondern gemeinsam auf einem einzigen Film vertrieben. Der Effekt der Videos kann daran gesehen werden, dass der ursprünglich in Australien gar nicht als Single geplante Titel »Mamma mia« nach der Ausstrahlung des Clips im australischen Fernsehen aufgrund der großen Nachfrage doch ausgekoppelt wurde. Wie »I do, I do, I do, I do, I do« hielt sich der Song 14 Wochen auf Platz 1 der australischen Charts.

35 | Zu »Mamma mia« als erster Ausprägung dieses Markenzeichens vgl. auch z.B. allgemein Palm (2002) und Scott (2004), S. 79f.

36 | Es gibt es drei Versionen des Clips, von denen zwei, 1976 entstanden, nur im Rahmen von Fernsehsendungen ausgestrahlt wurden (da eine auf einem Segelboot spielt, wird sie mit »version 1: sailboat« bezeichnet; die andere zeigt die Band in den Overalls des Covers zu dem Album »Arrival«, von dem das Stück stammt); die dritte (identisch mit der hier diskutierten) wurde 1977 gedreht und ist als »version 2: snow« bekannt; nur sie wurde als Werbeclip eingesetzt. Vgl. dazu auch <http://www.abba-world.net/stage/tv/tv.htm>.

37 | So Hallström in einem Interview, das im Rahmen der Sendung »The 100 greatest pop videos« gezeigt wurde.

38 | Das Video wurde dann auch anlässlich des Semifinales 2004 uraufgeführt.

39 | Damit zugleich den ABBA-Song von 1977 »I'm a marionette« wörtlich nehmend. Die Puppen wurden von Jim Henson's Creature Shop gefertigt. Die Idee dazu kam Astrand bei Dreharbeiten in Prag, wo er die für die Stadt so typischen Puppen sah und sich fragte: »Why not build a story around a doll version of one of those groups?« Vgl. dazu

<http://www.abba-world.net/features/ourlastvideoever.htm>. Zu einer ebenfalls aus Prag stammenden und einen Videoclip inspirierenden Puppe siehe hier Kapitel 11. Zu den alternativ als Protagonisten von Astrand ins Auge gefassten Bands s.o.

40 | Darüber hinaus werden auch Wendungen aus weniger berühmten Songs wie z.B. »Two for the price of one«, »Dream world« oder »Soldiers« zitiert. Die genauen Nachweise finden sich von Ian Cole zusammengestellt unter <http://www.abba-world.net/features/ourlastvideoever.htm>.

41 | Gewonnen aus einem Moment des tatsächlich 1977 ebenfalls von Lasse Hallström gedrehten Films »ABBA – The Movie«.

42 | Astrand lässt hierbei die ehemaligen ABBA-Mitglieder sowie Cher kleine Gastauftritte absolvieren.

43 | Eben dieses und weitere Gestaltungsmittel (z.B. Split-Screen) greift auch die oben genannte Parodie von French & Saunders auf.

44 | Von dort bzw. dem beim gleichen Dreh entstandenen Video zu »Ring, ring« stammen z.B. eben die Sterngitarrre Björns und die frontale Gegenüberstellung der Sängerinnen.

45 | Im gleichen Jahr hatte Richard Lester mit »A hard day's night« einen ganzen Beatles-Film gedreht, dessen musikalische Passagen bereits z.T. den Charakter autonomer Clips hatten und auch dementsprechend genutzt und rezipiert wurden. Zu den Beatles-Filmen vgl. Klein (2004).

46 | Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Music_video. Michel (1994), S. 77f. weist z.B. auf die beiden Filme hin, welche 1967 die Doppel-A-Single zu »Strawberry Fields« und »Penny Lane« begleiteten, und erinnert an den für den Fernsehsatz konzipierten 50-minütigen Film »Magical Mystery Tour« aus dem gleichen Jahr.

47 | Martin/Pearson (1994), S. 63; ebd. wird hinzugefügt. »Television did not yet have the vice-like grip on the business of pop that it has now. Live performances were the only real means by which a band could satisfy public demand.«

48 | Dem von Steve Cole und Chris Hunt 1999 gedrehten Dokumentarfilm »The winner takes it all« zufolge war es vor allem Agnetha, die sich (insbesondere nach einer Kräfte zehrenden Australien-Tournee 1977) lieber ihrer Familie widmen wollte und sich außerdem zunehmend durch die Massen andrängender Fans verängstigt fühlte.

49 | Frith/Langley (1977).

50 | 1978 ließen sich Agnetha und Björn, 1981 dann Annafried und Benny scheiden. Den parallelen Fall einer solchen Verarbeitung im Videoclip gab es in jüngerer Zeit mit der Band Evanescence, die im November 2003 die Trennung von einem Bandmitglied im Rahmen des von David Mould gedrehten Videos zu dem Song »My immortal« metaphorisch ausgestaltete.

51 | Scott (2004), S. 79f. referiert z.B. den Kommentar Björns zu »Knowing me, knowing you«, demzufolge der Text des Stücks zu 90% Fiktion gewesen sei, meldet jedoch Zweifel an dieser Darstellung an.

52 | Lasse Hallström weist bei einem Interview im Rahmen des ABBA-Dokumentarfilms »The winner takes it all« daraufhin, dass es keineswegs selbstverständlich war, dass die Gruppe sich eigens einen bestimmten Regisseur für ihre Videos aussuchte. Paul Gambaccini bescheinigt der Band (ebd.), das Medium des Clips effektiver als andere Stars zuvor eingesetzt zu haben und sieht ABBA daher diesbezüglich als Ahnen des modernen Clips.

53 | Goodwin (1992), S. 30.

54 | Goodwin (1992), S. xvii sagt im Vorwort seines Buches: »I grew up in a British pop culture heavily influenced by music from America«. Daher ist es dann auch der britische New Pop der frühen 80er Jahre, der ihm zufolge (S. 33ff.) die wesentlichen Voraussetzungen zur Genese des Videoclips geschaffen und umgesetzt habe – jedoch bleibt er den konkreten Beleg hierfür schuldig, denn die von ihm angeführten Phänomene (Live-Aufführungen mit Einspielungen von Tonbandaufnahmen, die Betonung der Visualität in der Popkultur, die neue Einstellung derselben gegenüber »business and commerce« etc.) gab es alle zuvor bereits. Dementsprechend greift selbst ein dem Verhältnis von britischer Avantgarde und Musikvideos gewidmeter Beitrag wie der von O'Pray (1994) Goodwins Position implizit sehr viel zurückhaltender auf, wenn er (S. 15) die 80er Jahre lediglich als avanciertere Fortsetzung des Vorangegangenen darstellt.

55 | Vgl. dazu auch noch die anderen und z.T. früheren Beispiele bei Lukow (1986), S. 37 wie ein Alka Seltzer-Werbe-Jingle (»No matter what shape [your stomach's in]«), der in einer Liedversion 1966 auf Platz 3 der Charts kam.

56 | Goodwin (1992), S. 8. Umso mehr muss es überraschen, dass Goodwin, dann S. 33 bezüglich der 80er Jahre behauptet: »[...] the new music-making technology demonstrated [...] more forcefully than ever that pop performance is a visual experience. [...] The New Pop openly acknowledged pop performances as a visual medium with a sound track.« Beides war jedoch nicht neu und zeichnete nicht nur den New Pop aus, sondern – wie gesehen – die gesamte Vorgeschichte des Vi-

deoclips. Goodwin bemerkt seinen Widerspruch dann offenbar selbst und bemüht sich, ihn dadurch implizit und stillschweigend aufzulösen, dass er sofort (S. 33) erklärt, dass Visualität immer schon wichtig gewesen, von den Clips des New Pop jedoch stärker hervorgehoben und gefördert worden sei. Den Nachweis hierfür bleibt er allerdings schuldig. Würde er die entsprechenden Phänomene der 70er Jahre adäquat gewürdigt haben, hätte ihn dies wohl dazu zwingen müssen, seinen historischen Fokus von den 80ern in die 70er Jahre verschieben, wo Formationen wie Queen und ABBA die Kontinuität der für den Pop so wichtigen Visualität z.B. auch dadurch offenkundig machten, dass ihre Videos sich auf Albumcover (und im Falle von ABBA auch umgekehrt) bezogen – vgl. dazu z.B. das Cover zu dem 1980 vorgelegten Album »Super trouper«, mit dem Setting, Personal und Kostüme des Clips zur gleichnamigen Single-Auskopplung aufgegriffen werden.

57 | Insofern ist das von Goodwin (1992), S. 31 abgegebene Urteil nicht korrekt, die Monkees hätten keinen »consistent or long-lasting effect on the way pop was sold« gehabt – im Gegenteil: Das Modell hat sich, wie gesehen, bis in unsere Zeit als ausgesprochen lukrativ erwiesen. Zugleich ist mit dem ehemaligen Monkees-Mitglied Michael Nesmith eine Person gegeben, die – möglicherweise geschult durch seine Erfahrungen mit der Band und insbesondere dem Manager Don Kirshner – dann die Chancen erkannte, die mit dem Medium »Videoclip« gegeben sind: Nesmith produzierte nicht nur selbst Ende der 70er Jahre solche Clips für das amerikanische Fernsehen, sondern importierte auch die in Australien übliche Bezeichnung »Popclip« nach Amerika; sie fungierte zudem als Taufpaten für eine 1980 von ihm in den USA produzierte und eben »Pop Clips« betitelte Sendung, die allein mit solchen Videos bestritten wurde und als direkter Vorläufer des ein Jahr später realisierten MTV-Konzepts gilt – vgl. dazu Shore (1984), S. 35 u. 76, Schmidt (1999), S. 95, Anm. 2 sowie http://en.wikipedia.org/wiki/Music_video.

58 | Vgl. dazu Shore (1984), S. 33f. und Klein (2004), S. 45ff., insbesondere S. 47: »Hier wird deutlich, warum »A Hard Day's Night« als Revolution des Musikfilms, sozusagen als ästhetischer Vorläufer des Videoclips bezeichnet wird.«

59 | Vgl. dazu McNeil (1996), S. 565.

60 | Vorbild war hier die real existierende Musiker-Familie »The Cowsills« aus den 60er Jahren. Vgl. z.B. http://www.bbc.co.uk/comedy/guide/articles/p/partridgefamilyt_7775100.shtml sowie McNeil (1996), S. 643.

61 | Vgl. dazu u.a. <http://www.answers.com/topic/s-club-7>.

62 | Vgl. McNeil (1996), S. 643.

63 | Michael Nesmith machte 1967 den Betrug publik, die Gruppe feuerte ihre bisherigen Manager und Produzenten und holte sich Chip Douglas, um sich in eine »echte« Band verwandeln zu lassen. Vgl. dazu die Darstellung von Karl Bruckmaier auf <http://www.le-musterkoffer.de/alpha/monkees03.html> sowie Sandoval (2005).

64 | Es ist das Verdienst von Goodwin (1992), erste Ansätze zu einer Korrektur des irreführenden Eindrucks gemacht zu haben, demzufolge es sich bei MTV um einen von seinen Anfängen an in sich ruhenden und unwandelbaren Fernsehmonolithen handelt, der in der bekannten Gestalt von Robert Pittman geformt wurde. Goodwin (1992), S. 135 weist zu recht darauf hin, dass in der Geschichte und Entwicklung von MTV verschiedene Phasen und Verantwortlichkeiten unterschieden werden müssen – Pittmans Rolle würde dementsprechend relativiert werden müssen.

65 | Goodwin (1992) gibt S. 143 ein Programmschema der frühen 90er Jahre auf MTV wieder, um zu zeigen, dass angesichts der verschiedenen Sendungen nicht von einem »seamless, unbounded flow« gesprochen werden könne und MTV in gewissem Sinne »more individual program slots« habe als z.B. CNN. Die Struktur täuscht Komplexität jedoch nur vor, denn tatsächlich hatten viele der unterschiedlich benannten Sendungen den immer gleichen Aufbau und Ablauf, demzufolge

Videos amodiert und im besten Fall geringfügig aufbereitet bzw. kommentiert und von Werbung unterbrochen wurden: »MTV is [...] one nearly continuous advertisement, the flow being merely broken down into different kinds of ads«, wie Kaplan (1987), S. 143 dies ganz zutreffend formulierte. Denn lediglich die unterschiedliche Musiksparten (Pop, Rock, Rap) sorgten hier für eine gewisse Variation, doch gerade bei Sendungen wie »Music Videos« oder gerade Chartcountdowns lösten sich selbst diese präziseren Profile auf. Der »seamless, unbounded flow« damals wird sogar noch deutlicher, wenn man ihn gegen das aktuelle Programm der Musiksender stellt, die sich mehr und mehr als herkömmliche Fernsehanbieter im Kleinformat präsentieren: Animé-Serien, Shows, Dokumentarfilme, ganz ohne Musik auskommende Serien sind mehr und mehr auf dem Vormarsch und drängen Clip-orientierte Formate zunehmend zurück.

66 | Junker/Kettner (1996), S. 47.

67 | Immer mehr Internetseiten bieten eine Möglichkeit an, Videoclips kostenlos anzuschauen (vgl. z.B. <http://www.blastro.com/>, <http://www.streaming-clips.com/> oder <http://www.myspace.com/>). In dem Maße, in dem die technischen Voraussetzungen hierfür (Breitband-Anschluss) selbstverständlicher werden, wächst auch die Zahl derjenigen, die dieses Angebot nutzen und dafür die Musiksender ignorieren. Während Jacke (2003), S. 37 demgegenüber noch davon hatte ausgehen können, dass beide Medien – Fernsehen und Internet – einander eher ergänzen denn verdrängen, sind einzelne Plattenfirmen – vgl. Caramanica (2005) – inzwischen schon dazu übergegangen, Premieren eines Videoclips online anstatt im Fernsehen stattfinden zu lassen (Caramanica zitiert den Sprecher einer Plattenfirma mit den Worten »If we have a No. 1 video at Yahoo, that's as important as having a No. 1 video on a network«). »Internet killed the video star« intonieren Mark Cohn und Ken Martin als »The Broad Band« höhnisch bereits seit dem Juni 2000 unter <http://www.rareexception.com/Garden/Eighties/Video/buggles.php>.

»Internet has killed the music television«, zieht dann Peitz (2004) nach und formuliert als Fazit: »Das Internet hat das Musikfernsehen nicht nur als Video-Abspielstation überflüssig gemacht. Es hat ihm seine Relevanz genommen: Die neuen Jugendkulturen sind virtuell, sie konstituieren sich in Weblogs und Netzforen, sie kennen keinen Modestil.«

68 | Das Internet bietet z.B. den Vorteil, dass Clips hier direkt angewählt und sofort angeschaut werden können – anders als z.B. bei MTV, wo man auf die entsprechende Ausstrahlung warten muss, und bequemer auch als z.B. bei Sendern wie dem amerikanischen Jukebox Network, wo man kostenpflichtig anrufen und sich einen Clip wünschen kann. Mit der zunehmenden Bereitstellung von Videos im Internet nähert sich deren Rezeption wieder ihren Ur-Ahnen, den Scopitones an, wo ein bestimmter Film auch direkt angewählt werden konnte.

69 | Goodwin (1992), S. 3 sowie Peverini (2004), S. 25.

70 | Vgl. z.B. Peverini (2004), S. 25f.

71 | Menge (1989).

72 | Walker (1987).

73 | Auch Goodwin (1992), S. 29 hat diesbezüglich offenbar eine etwas romantische Vorstellung von Konzerten, wenn er den Clips vorhält, sie entbehren jener »cultural autonomy«, die Liveauftritte bei Konzerttourneen auszeichneten; Goodwin zufolge habe die Plattenfirma dann »none of the influence over the performance that it does when it hires a director to shoot a video clip«. Tatsächlich sind auch Konzerttourneen von den Plattenfirmen kontrollierte und daher vertraglich fixierte Ereignisse – vgl. dazu Moser/Scheuermann (2003), S. 1258 – 1266. Zu den im Gegenzug gegebenen Möglichkeiten des Regisseurs, sein Video in nicht vollständig von der Plattenfirma verstehbaren (und mithin kontrollierbaren) Schichten aufzubauen siehe hier die Einleitung.

74 | Vgl. dazu Lukow (1986), S. 36: »MTV anticipated a reading of its own history by airing the Buggles' >Video killed the Radio Star< as its first tape in August, 1981.«

75 | So z.B. bei <http://www.rareexception.com/Garden/Eighties/Video/buggles.php>.

76 | Kopf (1987), S. 211. Vgl. auch heute so überraschende, da an der (inzwischen veränder- ten?) Wirklichkeit vorbeigehende Urteile wie von Bódy (1987), S. 15: »Die Fertigkeit zu lachen wurde durch die meisten Videoclips zerstört«.

77 | Zu gegen MTV rebellierenden und Videos daher verweigernden Bands vgl. James (1994), S. 117; einige von ihnen wie z.B. die Replacements drehten, selbst wenn sie dann ein Video vorleg- ten, demonstrativ als »Anti-Clips« konzipierte Arbeiten: James (s.o.) verweist z.B. auf den Clip zu »Hold my life« von 1986, der in einer einzigen Einstellung lediglich einen Lautsprecher zeigt. Zu feministischen »Anti-Clips« der 90er Jahre vgl. Kaplan (1994).

78 | Immerhin ließen die Buggles (Trevor Horn, Geoffrey Downes) mit dem Erscheinen ihres Songs von Russell Mulcahy einen Clip dazu drehen, was nicht gerade von einer ablehnenden oder kritischen Haltung dem Medium gegenüber zeugt. Zudem erschien es paradox, ausgerechnet eine auf die moderne Technologie rekurrierende, künstliche Formation wie die Buggles als Verfechter nostalgischer Werte ernst zu nehmen. Der Gestus des erklärenden Rückblicks ist hier vielmehr eine eingenummene Rolle, die den zuweilen sehnsuchtsvollen Ton der Musik begründen helfen soll, wobei jedes Thema – Radiokultur, Film, Zukunftsangst – recht ist, wie ein Blick auf den Liedtext des Stücks »Elstree« zeigt, in dem die goldenen Zeiten der Elstree-Filmstudios erklärt werden: »Elstree, Remember me/I had a part in a B movie/I played a man from history/Elstree, I look at me/Now I work for the BBC/Life is not what it used to be [...]«. Beide Songs stammen vom gleichen, 1980 erschienenen Album »The age of plastic«.

3. »Work it«:

Text-Musik-Bild-Bezüge

In diesem Kapitel soll anhand von drei Hauptbeispielen – den Clips zu Missy Elliotts »Work it« (2002), Coldplays »The scientist« (2002) sowie Björks »Bachelorette« (1999) – aufgezeigt werden, in welcher unterschiedlichen Arten und Weisen Videos auf die von ihnen visualisierten bzw. illustrierten Songs und deren textuelle bzw. musikalische Elemente direkten Bezug nehmen. Wie im Eingangskapitel bei »Bootylicious« gesehen, ist es dabei sogar möglich, dass sich ein dem Lied zugrunde liegendes Sample als prägend für die Ästhetik des Clips erweist.

1. MISSY ELLIOTT: »WORK IT« (DAVE MEYERS/2002)

2002 als erste Singelauskopplung aus dem Album »Under construction« erschienen,¹ erweist sich der Song »Work it« an sich schon als recht komplexes Gebilde, beziehen sich doch z.B. die einleitend von Missy Elliott gesprochenen Worte »This is a(nother) Missy Elliott [Misdemeanor] (one time) exclusive« auf das Album »Under construction« zurück, wo jeder der dort vertretenen Titel mit dieser akustischen Copyright-Formel eingeführt wird; in musikalischer Hinsicht fällt auf, dass das ganze Stück auf einer Basslinie aufbaut, die dem 1981 von David Bowie und Queen eingespielten Song »Under pressure« entstammt,³ die nur gegen Ende unterbrochen wird, wenn ein Ausschnitt aus dem 1986 erschienenen Titel »Peter Piper« der Gruppe Run DMC zwischen gefügt wird, offenbar, um deren ermordetem Mitglied Jam Master Jay Mizell Reverenz zu erweisen.⁴

Liest man den Text jedoch ansonsten für sich, so scheint es darin um das ausschließlich sexuell geprägte Verhältnis einer selbstbewussten, anspruchsvollen Frau und dem somit angesprochenen Mann zu gehen:

DJ please, pick up your phone
I'm on the request line

This is a Missy Elliott one time exclusive
(C'mon, c'mon)

Is it worth it, let me work it
I put my thing down, flip it and reverse it
»I put my thing down, flip it and reverse it« (rückwärts)
If you got a big (Elefantentrompeten),⁵ let me search ya
To find out how hard I gotta work ya
«I put my thing down, flip it and reverse it« (rückwärts)
I'd like to get to know ya so I could show ya
Put the pussy on ya like I told ya
Gimme all your numbers so I could phone ya
Your girl actin' stank then call me over
Not on the bed, lay me on your sofa
Phone before you come, I need to shave my chocha
You do or you don't or you will or won't ya
Go downtown and eat it like a vulture
See my hips and my tips, don't ya
See my ass and my lips, don't ya
Lost a few pounds in my waist for ya
This be the beat that goes ba ta ta
ba ta ta ta ta ta ta ta ta
Sex me so good I say blah-blah-blah
Work it, I need a glass of water
Boy, oh, boy, it's good to know ya

If you a fly gal get your nails done
Get a pedicure, get your hair did
Boy, lift it up, let's make a toast-a
Let's get drunk, that's gon' bring us closer
Don't I look like a Halle Berry poster
See the Belvedere playin' tricks on ya
Girlfriend wanna be like me, never
You won't find a bitch that's even better
I make you hot as Las Vegas weather
Listen up close while I take it backwards
(Watch the way Missy like to take it backwards) (rückwärts)
I'm not a prostitute, but I could give you what you want
I love your braids and your mouth full of floss
Love the way my ass⁶ go bum-bum-bum-bum
Keep your eyes on my bum-bum-bum-bum-bum
And think you can handle this gadong-a-dong-dong
Take my thong off and my ass⁷ go vroom
Cut the lights off so you see what I could do
Boys, boys, all type of boys
Black, white, Puerto Rican, Chinese boys

Why-thai,-thai-o-toy-o-thai-thai
 Rock-thai,-thai-o-toy-o-thai-thai
 Girls, girls, get that cash
 If it's 9 to 5 or shakin' your ass
 Ain't no shame, ladies do your thang
 Just make sure you ahead of the game
 Just 'cause I got a lot of fame supa
 Prince couldn't get me change my name papa
 Kunta Kinte a slave again, no sir
 Picture black sayin', «Oh, yes a master»⁸
 Picture Lil' Kim dating a pastor
 Minnie Me and Big Ren can out last ya
 Who is the best, I don't have to ask ya
 When I come out you won't even matter⁹
 Why you act dumb like «Uh, duh»
 So you act dumb like «Uh, duh»
 As the drummer boy go ba-rom-pop-pom-pom
 Give you some-some-some of this Cinnabun

To my fellas, ooooh
 Good God, I like the way you work that
 To my ladies, woo
 You sure know how to work that, good God

Der Text ist mithin voller sexueller Ein- und Zweideutigkeiten (vgl. z.B. den Satz »Listen up close while I take it backwards«, der einmal »Hör genau zu, wie ich es rückwärts sage«, zum anderen aber »wie ich es von hinten nehme« bedeuten kann): Der Mann solle zeigen, was er in der Hose zu bieten habe, damit sie sehen könne, ob er es wert sei, gebührend bearbeitet zu werden; allerdings geht es der Frau nicht um eine Liebesbeziehung – er könne sie anrufen, wenn er Ärger mit seiner Freundin habe, dann würde sie sich ihm auf dem Sofa hingeben. Gerichtet ist das Angebot an alle Arten von Männern – »Boys, boys, all type of boys/Black, white, Puerto Rican, Chinese boys« –, doch die Worte richten sich zwischendurch immer wieder einmal auch kurz an andere Frauen, denen Ratschläge erteilt bzw. die dazu ermuntert werden, das Spiel der Geschlechter mitzuspielen: »Girls, girls, get that cash/If it's 9 to 5 or shakin' your ass/Ain't no shame, ladies do your thang/Just make sure you ahead of the game«. Entsprechend werden auch am Schluss beide Geschlechter, »my fellas« wie auch »my ladies«, noch einmal aufgerufen.

Doch wie schon bei »Bootylicious« erweist sich der Mann offenbar als eher unterlegen: Nicht nur, dass ihm vorgeworfen wird, sich blöde (»dumb«) zu verhalten, er Anweisungen braucht, die freilich den bereits bekannten Zweifel beinhalten, ob er von dem ihm Gebotenen nicht eher überwältigt würde (»Keep your eyes on my bum-bum-

bum-bum-bum/And think you can handle this gadong-a-dong-dong») und ihm dies anhand von Situationsbildern¹⁰ vor Augen gestellt wird, sondern die an einer Beziehung uninteressierte und sich selbst treu bleibende Frau¹¹ entscheidet den sexuellen Wettkampf schließlich eindeutig zu ihren Gunsten: »Who is the best, I don't have to ask ya/ When I come out you won't even matter«¹², wobei zuvor noch betont wird, dass sowohl »Minnie Me« (gemeint ist wohl das »Mini-Me«, das zwerghafte Alter Ego des Schurken Dr. Evil in der Agentenparodie »Austin Powers«) als auch der demgegenüber nur scheinbar größere »Big Ren«¹³ ausdauernder sind als der herausgeforderte Mann.¹⁴

Interessant ist es nun jedoch, zu sehen, was das Video von Dave Meyers¹⁵ (Abb. 1) aus diesem Stück macht.



Abb. 1: Dave Meyers

Einige Textelemente setzt der Clip zunächst einmal wörtlich um: So nimmt zu den Worten »DJ please, pick up your phone/I'm on the request line« tatsächlich jemand ein Telefon ab, wenn die Sätze »Gimme all your numbers so I could phone ya« und »I need a glass of water« erklingen, reichen hilfreiche Hände Missy Elliott Telefone bzw. ein Glas Wasser, der Passus »I need to shave my chocha« wird durch eine Interpretin illustriert, die uns das Ergebnis ihrer Schamrasur entgegenhält, wenn »hips« und »tips« angesprochen werden, schwingt eine auf den Schuhspitzen balancierende Missy Elliott ihre Hüften, und wenn ihr Gewichtsverlust thematisiert wird, läuft sie

flink auf den Händen umher. Einige Passagen des Textes generieren sogar gleich ganze Szenen: »If you a fly gal get your nails done/Get a pedicure, get your hair did« führt dementsprechend zur Darstellung der Aktivitäten in einem Friseursalon und »Boy, lift it up, let's make a toast-a/Let's get drunk, that's gon' bring us closer/Don't I look like a Halle Berry poster/See the Belvedere playin' tricks on ya« wird von einer Szenenfolge begleitet, in der die von dem in Szene gerückten, teuren Belvedere-Wodka hervorgerufenen »Tricks« sogar direkt illustriert werden, wenn Missy Elliott dem betrunkenen Mann durch sein Glas hindurch wie Halle Berry erscheint. »I'm not a prostitute, but I could give you what you want«, intoniert Missy Elliott sodann und lehnt sich dem in einem Cabrio sitzenden Mann in der Schwerkraft spottender und an den Gießkannenmann aus »The Wizard of Oz« erinnernden¹⁶ (Abb. 2) Art und Weise entgegen, damit die klassische Prostituiertenikonografie ins Groteske ziehend (Abb. 3).

Auch lautmalerische (und dabei zuweilen eindeutig zweideutig gemeinte) Elemente wie »bum-bum-bum-bum« werden dementsprechend durch eine Choreographie hüpfender Hinterteile (»bum«), oder, wie im Falle des auf das Lied »Little Drummer Boy« anspielende »ba-rom-pop-pom-pom«¹⁷, durch die Darstellung zweier salutierender bzw. trommelschlagender Soldaten visualisiert.

»Why you act dumb like ›Uh, duh‹/So you act dumb like ›Uh, duh‹« hingegen zeigt – entgegen der Textaussage – nicht etwa den Mann als Narren, sondern Missy Elliott selber in der Gestalt eines die Eselsmütze (»dunce«) tragenden und Strafarbeiten schreibenden Schulkindes (»I will not act dumb« ist auf der linken Tafel in mehrfachen Wiederholungen zu lesen, die einen Rückschluss sowohl auf das Vergehen wie dessen Bestrafung zulassen).¹⁸

Wie detailverliebt diese Visualisierungen dabei zuweilen gearbeitet sind, zeigt jene Szenenfolge, die die Passage »Kunta Kinte a slave again, no sir/Picture black sayin', ›Oh, yes a master‹« begleitet: Wenn der (dem Text zufolge als Kunta Kinte, dem Protagonisten aus Alex Haleys Buch »Roots« zu verstehende) Sklave neben seinem Herrn steht, kann man im Hintergrund das an der Wand hängende Porträt George Washingtons, einem Befürworter der Sklaverei, sehen (Abb. 4); in der Nahaufnahme des Herrn, wenn ihm von seinem bisherigen Untergebenen die weiße Hautfarbe im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Gesicht geschlagen wird, kann man hingegen im Hintergrund das rechts davon hängende Bild Abraham Lincolns, einem Gegner der Sklaverei erkennen (Abb. 5) – ein ungemein knapper, komprimierter Diskurs über die Vergangenheit der Afro-Amerikaner, der weit über die im Text formulierte Aussage hinausgeht.¹⁹

Dies gilt auch für einige andere Szenen, welche zwar auf die Worte des Stücks reagieren, bei deren Illustrierung jedoch zugleich eine weitere Ebene des Songs aufnehmen und umsetzen: So handelt es sich bei dem Mann, der zu Beginn des Stücks – scheinbar in Befolgung



Abb. 2: »The Wizard of Oz«, Still



Abb. 3-5: Missy Elliott: »Work it«, Stills



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6: Missy Elliott:
»Work it«, Still

der zu hörenden Aufforderung (»DJ please, pick up your phone/I'm on the request line«)²⁰ – den Hörer abnimmt, um niemand anderen als Tim Mosley (aka Timbaland: Abb. 6), den Produzenten von Missy Elliott, auf den viele der ihren Stücken zugrunde liegenden Rhythmen und Samples zurückgehen. Er wird zwar im Text nicht erwähnt, ist in »Work it« jedoch durch eben seinen Anteil an dessen musikalischer Fatur präsent und wird daher auch hier ins Bild gerückt. Im Unterschied z.B. zu dem Video zu Destiny's Child »Bootylicious« thematisieren die Bilder das »Work it« zugrunde liegende Bass-Sample, »Under pressure«, zwar nicht, präsentieren jedoch dafür den Mann, der es für Missy Elliott verarbeitet hat. Zugleich führt er mit seinem Auftritt in den ersten der vielen Schauplätze ein, die in dem Video gezeigt werden: Eine Art Unterführung, in der sich eine Gruppe von Breakdancern trifft – auch dies wieder eine Visualisierung, die aus der Musik und ihrem Genre, HipHop, und nicht aus dem Text gewonnen wird.

Ebenfalls durch die Musik ausgelöst werden bestimmte visuelle Effekte wie z.B. die immer wieder in Schwarzweiß-Negativ-Optik aufblitzenden Szenen im Friseur-Salon,²¹ denen akustische Verzerrtechniken in der Musik entsprechen (wie z.B. das Scratching; zugleich erklingt Missy Elliotts in diesem Moment rückwärts laufende Stimme so gepresst, als käme sie aus einem Lautsprecher), oder insbesondere die in dem Video häufig angewendete Technik der rückwärts laufenden Bilderfolgen, die in dem Moment, wo die auf dem Kopf stehende Missy Elliott sich zu ihren Lauten »ba ta ta ba ta ta ta ta ta ta« wie eine Platte auf ihrem Teller dreht, zugleich auf das musikalische Vorbild eines solchen Verfahrens verweist (gegen Ende des Videos, wenn das »Peter Piper«-Sample knapp durch ein prägnante, durch Vor- und Zurückdrehen der Tonspur erzielte Signatur eingeführt wird, laufen die Bilder eines Salto schlagenden Breakdancers synchron dazu ebenfalls vor und zurück).

So originell dies auf den ersten Blick erscheinen mag, so wenig neu ist es jedoch: Die Idee, auf die eine solche Musik begleitenden Bilder die gleichen Manipulationen anzuwenden wie auf die erklingenden Töne, ist vielmehr so nahe liegend, dass sie bereits in dem 1983 von Godley & Creme zu Herbie Hancocks »Rockit« gedrehten Video umgesetzt,²² in jüngerer Zeit jedoch wieder in dem Clip zu dem im Sommer 1999 erschienenen Titel »Freestyler« der Formation Bomfunk MC popularisiert wurde. Der von Mikka Lommi konzipierte und inszenierte Clip begründet das Vor- und Zurücklaufen der Bilder dabei in einer Geschichte, der zufolge ein (wohl nicht zufällig gerade dem die Turntables bedienenden Bandmitglied DJ Gismo ähnlich sehender) Junge durch den Eingriff des Rappers Raymond Ebanks in dessen mp3-player Gewalt über die Zeit erhält – ebenso wie er mittels seines Gerätes die Laufrichtung und Geschwindigkeit seiner Musik bestimmen kann, vermag er nun auch Handlungsab-

läufe vor- oder zurück fahren bzw. ganz einfrieren zu lassen.²³ Der Junge, wie die lange an einer U-Bahn-Haltestelle spielende Eingangsszene verdeutlicht, seiner ritualisierten und zuweilen latent aggressiven Umwelt schutzlos ausgeliefert, vermag damit plötzlich, über Frauen, ältere wie gleichaltrige Rivalen und Geschlechtsgenossen zu befehlen und diese, wenn nötig, »kalt« zu stellen. Erst, als er versucht, die Gabe (an einem sehr an das Breakdance-Setting aus »Work it« erinnernden Schauplatz in einer Unterführung) gegen ihren Spender, Raymond Ebanks, einzusetzen, nimmt dieser sie ihm nicht nur wieder, sondern er hebt das Geschehene zugleich vollkommen auf, indem er den Jungen durch die Zeit an den Anfang des Videos zurückschickt.

Doch wenngleich das Video von Missy Elliott sowohl in diesem Gedanken einer parallelen Behandlung von Klängen und Musik als auch in dem Breakdance-Schauplatz an Lommis Clip erinnert, so wird dies bei ihr doch auf wesentlich dichtere Weise verarbeitet. Nicht nur, dass hier der (bei Bomfunk MC in keiner Weise einen Bezug zu den Bildern aufweisende) Text das Rückwärtslaufen der Tonspur gelegentlich sogar erst zu veranlassen scheint, etwa, wenn es doppeldeutig heißt »Listen up close while I take it backwards« und sodann die (ebenfalls von Missy Elliott gesprochenen) Worte »Watch the way Missy like to take it backwards« rückwärts zu hören sind, während die Bilder diese (tatsächlich ja unverständliche) Aufforderung mit einem kurzen Zusammenschnitt von rückwärts laufenden Szenen der sprechenden Missy bedienen.²⁴

Doch auch unabhängig von einem solch konkreten Zusammen-treten von Text, Klang und Bild wird der Technik der rückwärts laufenden Bilder hier noch eine weitere Funktion zugewiesen: Sie ermöglicht es nämlich z.B. auch, dass sich sowohl Missy Elliott als auch etwas später ihre Breakdancer wie von selbst aus einer Liegeposition aufrichten²⁵ – ein Vorgang, der nicht von ungefähr an Grusel- und Horrorfilme erinnert (vgl. z.B. »Nosferatu« von Friedrich Wilhelm Murnau aus dem Jahre 1922),²⁶ in denen sich in einem Sarg oder am Boden liegende Untote ebenfalls wie von selbst aus einer Rückenlage erheben und damit die Unnatürlichkeit und Unheimlichkeit ihrer Wiederbelebung visualisieren. Dass ein solcher Eindruck auch im Falle von »Work it« durchaus beabsichtigt ist, zeigt sich nicht nur erst an dem Umstand, dass Missy Elliott zu Beginn des Videos wie ein lebloser Körper von unsichtbaren Händen über den Schauplatz dieser Szene (einen von düsteren Wolken hinterfangenen Kinderspielplatz in einer Einöde) gezerrt wird, sondern dieser selbst weckt schon mit seinem fahlen Licht Assoziationen an einen Thriller wie z.B. Alfred Hitchcocks »The Birds« (1963), dessen Schulhof-Szenerie (Abb. 7) dieses Setting im Übrigen nachgebildet ist (Abb. 8).²⁷

Obgleich der ja eher anzügliche Text keinerlei Bezug zu diesen, eindeutig eine Todesthematik eröffnenden Bildern aufzuweisen



Abb. 7: »The Birds«, Still



Abb. 8: Missy Elliott: »Work it«, Still



Abb. 9 – 11: Missy Elliott:
»Work it«, Stills



Abb. 10



Abb. 11

scheint, wird der Anlass hierfür sodann gleich präzisiert: »Biggie«, »Big Pun«, »2pac« und »Left Eye« ist in Graffiti-Lettern auf die Shirts der Missy in der Spielplatz-Szene flankierenden Breakdancer geschrieben (Abb. 9), und wenn sie selbst sich etwas später umdreht und das auf die Rückseite ihrer Jacke gemalte Aaliyah-Porträt zeigt,²⁸ wird deutlich, dass ihr Shirt deren Namen trägt (Abb. 10).²⁹

Mit den fünf angeführten Namen sind jedoch Rapper und Sängerinnen genannt, die alle in den vergangenen Jahren jung verstarben: sei es, wie im Falle von 2pac Amaru Shakur³⁰ und Biggie (aka Notorious B.I.G., Biggie Smalls und Big Poppa)³¹ durch Schussverletzungen, oder – wie Big Pun – durch Krankheit,³² oder, wie im Fall von Lisa »Lefteye« Lopes und Aaliyah, durch tragische Unfälle³³ (die Portraits der letzteren beiden erscheinen auch nach der Mitte des Clips auf der Kühlerhaube des Mannes, den Missy Elliott zu beciren versucht: Abb. 11).³⁴

Geschlossen – und möglicherweise letztendlich erst begründet – wird die Thematisierung des Todes im Falle von »Work it« jedoch durch das »Peter Piper«-Sample gegen Ende des Stückes, fiel der hierbei maßgeblich zu erwähnende Jam Master Jay aus der Formation Run DMC doch ebenfalls, wie zuvor 2pac und Biggie, einem Mordanschlag zum Opfer.³⁵ Der Videoclip versteht sich von daher auch als eine Art Gedenkveranstaltung, in der diesen Toten Reverenz erwiesen wird – eben diese Haltung bindet ihn jedoch zugleich an das Album »Under construction« zurück, wo eben genau diese Phalanx an Verstorbenen mehrfach erwähnt³⁶ und an einer Stelle mit den Toten des 11. Septembers in Beziehung gesetzt wird.³⁷ Das Video zu »Work it« erweist sich somit als ein Clip, der für sich selber stehen könnte, zugleich aber auch die zentralen Inhalte des Albums, aus dem das Stück entstammt, zu vertreten und anschaulich zu machen vermag.³⁸ Es ist dabei gerade die Ebene der Bilder, welche die hierfür wesentliche Verdichtungsarbeit leistet, verknüpft sie doch erst Momente des Textes und der Musik zu jenem straff gewebten Teppich schneller Szenenfolgen zusammen: Stichworte des Textes werden optisch umgesetzt, typische Phänomene des HipHop sind mit den Choreographien und dem dazugehörigen Schauplatz illustriert; musikalische Verfahren werden – auch im Einklang mit dem Text – auf die Szenen angewendet; die Produzenten einzelner Teile des Stückes – Timbaland z.B. – werden gezeigt, und mit letzterem ist die Thematik des Todes angesprochen, die, in unterschiedlicher Weise interpretiert – mal in Form eines Verweises auf Gruselfilme, mal im Sinne des Gedenkens der Verstorbenen –, das Video wie einen roten Faden durchzieht, ohne ihm jedoch den Stempel trivialer Trauer aufzudrücken. Im Gegenteil: das Kunststück gelingt, diese Reverenzen unaufdringlich und stimmig in eine dynamische Bilderfolge zu integrieren, welche die Anzüglichkeit des interpretierten Textes mit erfrischender Fantasie vorträgt.

2. COLDPLAY: »THE SCIENTIST« (JAMIE THRAVES/2002)

Dass die Idee einer rückwärts gezeigten Bildsequenz jedoch keineswegs auf das Genre des HipHop-Videos beschränkt sein muss, zeigt das im Oktober 2002 von Jamie Thraves (Abb. 12) für das Stück »The scientist«³⁹ der Gruppe Coldplay gedrehte Video, das 2003 gleich drei MTV-Awards gewann (Breakthrough video, Best group video, Best direction in a video):



Abb. 12: Jamie Thraves

Gezeigt wird darin, wie ein Paar aufgrund eines plötzlichen Ausweichmanövers einen schweren Autounfall erleidet, bei dem die für einen kurzen Moment unangeschnallte Begleiterin von Coldplay-Sänger Chris Martin durch die Windschutzscheibe des Wagen geschleudert wird. Offenbar selbst nur leicht verletzt, läuft der Überlebende ziellos durch die Stadt und sinkt zuletzt auf einer im Freien liegenden Matratze nieder – jedoch erzählt der Clip diese Handlung nicht in der tatsächlichen Chronologie der Ereignisse, sondern indem der Film rückwärts läuft, beginnt alles mit dem auf der Matratze liegenden und dann von ihr wie von Geisterhand hochfahrenden Sänger, führt über dessen Weg durch die Strassen hin zu dem umgekehrt ablaufenden Unfall und schließlich zurück zum Ausgangspunkt der Geschichte:⁴⁰ den unbeschwerten Momenten unmittelbar vor dem Unglück. Das damit gezeigte Happy End ist freilich trügerisch, weiß der Zuschauer doch, was ihm – sobald die Geschichte wieder in der gewohnten Weise ablaufe – folgen würde.

Der langsame Tonfall und der melancholische Text des von diesen Bildern begleiteten Liedes scheinen dabei zunächst weder einer solch dramatischen Handlung noch einer solchen Erzählweise Anlass zu bieten, da das Stück offenbar vom Ende einer gescheiterten Liebes-

beziehung handelt, das der sich deshalb schuldig fühlende Sänger zu verhindern versucht:

Come up to meet you, tell you I'm sorry
You don't know how lovely you are
I had to find you
Tell you I need you
Tell you I set you apart
Tell me your secrets
And ask me you questions
Oh let's go back to the start
Running in circles
Coming in tales
Heads are a science apart
Nobody said it was easy
It's such a shame for us to part
Nobody said it was easy
No one ever said it would be this hard
Oh take me back to the start
I was just guessing
At numbers and figures
Pulling your puzzles apart
Questions of science
Science and progress
Do not speak as loud as my heart
Tell me you love me
Come back and haunt me
Oh and I rush to the start
Running in circles
Chasing tails
And coming back as we are
Nobody said it was easy
Oh it's such a shame for us to part
Nobody said it was easy
No one ever said it would be so hard
I'm going back to the start

Alleine das Motiv des In-Sich-Kreisens (»Running in circles/Chasing tails«) sowie der damit verbundene, in Variationen wiederkehrende Gedanke einer Rückkehr zum Anfang (»Oh let's go back to the start/[...] Oh take me back to the start/[...] Come back and haunt me/ Oh and I rush to the start/[...] And coming back as we are/[...] I'm going back to the start«) lassen an die rückwärts laufende Erzählfolge denken.

Tatsächlich ist es auch so, dass Thraves erst die Idee zu einer solch umgekehrt gezeigten Geschichte hatte⁴¹ und dann sozusagen auf

den zu dieser Clip-Konzeption passenden Song wartete; als er »The scientist« von Coldplay hörte und dort auf besagte Textzeile (»going back to the start«) stieß, hatte er das geeignete Stück für sein Vorhaben gefunden. Thraves berichtet, dass er ursprünglich geplant hatte, die Handlung ohne die Anwesenheit des Leadsängers der Gruppe zu erzählen, dass Chris Martin jedoch darin habe erscheinen wollen, zumal er von dem Gedanken fasziniert gewesen sei, den von ihm im Clip interpretierten Song für die Dreharbeiten rückwärts zu lernen.⁴²

Ein Problem stellte sich dem Regisseur allerdings: Spike Jonze hatte bereits 1995 ein ähnliches Erzählverfahren angewendet, um das Video zu dem Titel »Drop« der HipHop-Gruppe Pharcyde zu gestalten⁴³ – mithin mussten Thraves und Martin bei ihrer Zusammenarbeit eine davon deutlich abweichende Konzeption finden. Tatsächlich unterscheiden sich beide Clips nun schon einmal insofern, als Jonzes Video nicht narrativ angelegt ist – es erzählt keine Geschichte, sondern beobachtet die Mitglieder von Pharcyde lediglich auf ihrem Weg durch die Straßen einer Stadt; sodann schlägt es sein Kapital ausschließlich aus der Komik und Bizarrie der dabei erzielten Effekte, denn – und in diesem Punkt differiert die jeweilige Konzeption beider Clips wesentlich – bei den Dreharbeiten zu »Drop« agierten die Bandmitglieder so, dass sie sich im fertig gestellten Video scheinbar vorwärts bewegen, während sich die Aktionen ihrer Umwelt (vorbeirollende Radfahrer, rollende Bälle, die Ausführung eines im Stil des Films »Le Mystère Picasso« von 1956⁴⁴ auf einer gefilmten Glasscheibe gemalten Gemäldes) rückwärts ereignen.⁴⁵ Auch wenn Pharcyde bei den Filmaufnahmen, wie Martin in »The scientist«, ihr Stück rückwärts vortrugen, so dass sie es im fertigen Clip scheinbar vorwärts darbieten, so wird in Thraves' Video schon nach rund 40 Sekunden deutlich gemacht, dass hier alle gezeigten Vorgänge (mit der Ausnahme der Musik und des gesungenen Textes) rückwärts laufen: Bezeichnenderweise zu den Schlüsselworten »Oh let's go back to the start«⁴⁶ wird Martin wie von einer unsichtbaren Hand von seinem Matratzenlager emporgehoben und tritt nun seinen Gang durch die Vergangenheit an. Dass er hierbei von ähnlichen rückwärts laufenden Vorgängen wie Pharcyde in »Drop« umgeben wird (Fahrradfahrer, Ballspieler), darf hier wohl als augenzwinkernder Verweis auf das emulierte und zugleich doch umgangene Vorbild verstanden werden, auch wenn in Thraves' Clip auf das bei Jonze (oder z. B. auch in Missy Elliotts Video) gerne angewendete Mittel der beschleunigt rückwärts laufenden Bilder verzichtet wird.

Welch eigenen Kultstatus das Video zu »The scientist« inzwischen erlangt hat, kann daran ersehen werden, dass in England eine DVD veröffentlicht wurde, auf der eine Alternativ-Version des Clips (»The scientist [edit] video reversed«) zu finden ist: Die Musik läuft dort nun rückwärts, während die Handlung in der gewohnten chronologischen Abfolge erzählt wird⁴⁷ – von der Aufblende auf den eine Landstraße

entlangfahrenden Wagen bis hin zur Abblende auf das Gesicht des auf der Matratze liegenden Chris Martin.

3. BJÖRK: »BACHELORETTE« (MICHEL GONDRY/1997)

Im November 1997 veröffentlicht, stellt das Video zu »Bachelorette« die bereits sechste Zusammenarbeit zwischen Michel Gondry (Abb. 13) und Björk dar, weshalb beide innerhalb der verschiedenen Clips gewisse Kontinuitäten und Zusammenhänge stiften konnten. Dies bot sich im vorliegenden Fall insofern an, als »Bachelorette«, ein Stück aus dem im November 1997 auf den Markt gebrachten Album »Homo-



Abb. 13: Michel Gondry

genic«, musikalisch wie textlich an den 1995 vorgestellten Song »Isobel«⁴⁸ anschließt, zu dem Gondry ebenfalls das Video gedreht hatte.

Betrachtet man beide Songs eingehender, so wird deutlich, dass sie zusammen eine Art von Gegensatzpaar bilden, teilen sie doch miteinander einige Merkmale, durch die sie – auch und gerade dann, wenn diese konträr zueinander stehen – aufeinander bezogen bleiben.

So werden beide Stücke von einem markanten Rhythmus getragen, der sich im Falle von »Isobel« aus leise schnurrenden und murmelnden Naturlauten zusammensetzen scheint, während er bei »Bachelorette« den metallisch zischenden, stampfenden und pochenden Klängen eines Kraftwerks zu entstammen scheint. Überhaupt wirkt die Instrumentalbesetzung in »Isobel« weicher und wärmer, in »Bachelorette« mit seinen hämmernden Piano-Akkorden und donnernden Percussions-Lawinen hingegen kälter und aggressiver. Nichtsdestotrotz übernimmt im jeweiligen Mittelteil beider Songs eine schwere Streicherbesetzung die Führung von der sich in weiten Melodiebögen dehnenden Singstimme, die in dem früheren Lied entspannter und getragener, in dessen späteren Pendant angesichts der sie umdräuenden, weiterdrängenden musikalischen Dramatik hingegen streckenweise geradezu atemlos und getrieben intoniert.

Diesen, die beiden Stücke verknüpfenden Unterschieden und Übereinstimmungen entsprechen vergleichbare Beziehungen auf der Ebene der Texte:

Isobel

in a forest pitch-dark
glowed the tiniest spark
it burst into flame
like me: like me

my name isobel: married to myself
my love isobel: living by herself

in a heart full of dust
lives a creature called lust
it surprises and scares
like me: like me

my name isobel: married to myself
my love isobel: living by herself

when she does it she means to
moth delivers her message
unexplained on your collar
crawling in silence
a simple excuse

nana na nana : nana na nana

in a tower of steel
nature forges a deal
to raise wonderful hell
like me: like me

my name isobel: married to myself
my love isobel: living by herself

when she does it she means to
moth delivers her message
unexplained on your collar
crawling in silence
a simple excuse

nana na nana : nana na nana
nana na nana : nana na nana

Bachelorette

i'm a fountain of blood
in the shape of a girl
you're bird on the brim
hypnotized by the whirl

drink me — make me feel real
wet your beak in the stream
the game we're playing is life
love's a two way dream

leave me now — return tonight
tide will show you the way
if you forget my name
you will go astray
like a killer whale trapped in a bay

i'm a path of cinders
burning under your feet
you're the one who walks me
i'm your one way street

i'm a whisper in water
a secret for you to hear
you're the one who grows distant
when I beckon you near

i'm a tree that grows hearts
one for each that you take
you're the intruders hand
i'm the branch that you break

leave me now — return tonight
tide will show you the way
if you forget my name
you will go astray
like a killer whale trapped in a bay⁴⁹

Beide Texte weisen mit ihren erwähnten Tieren (»moth«/»bird«, »killer whale«), Pflanzen (»forest«/»tree«) und Phänomenen (»spark«, »flame«/»whirl«, »stream«, »tide«) auf die Natur hin – doch während die im ersten Song umrissene Isobel als ein in auf sich selbst bezogenes und in sich kreisendes Natur-Wesen geschildert wird, das kein Gegenüber kennt (»my name isobel: married to myself/my love isobel: living by herself«) und daher Du-los, isoliert bleibt,³⁰ wendet sich »Bachelorette« gerade an eine andere Person, die offenbar als integrativer Bestandteil der eigenen Existenz verstanden wird: Um sich selbst als wirklich empfinden zu können, bedarf die Sprecherin des anderen, muss von ihm auch physisch erfahren werden und ihm nützlich sein (»drink me, make me feel real«, »i'm a path of cinders/Burning under your feet/you're the one who walks me«). Doch dieser Bezug auf ein vom eigenen Wesen unabhängiges Gegenüber eröffnet auch eine dynamische Spannung, denn der andere kann und wird weggehen und muss wiederkommen (»leave me now, return tonight/tide will show you the way«), und dies birgt die Gefahr, dass er sich entfernt, wenn er herbei gewunken wird (»you are the one who grows distant/when I beckon you near«) und eventuell sogar gar nicht wiederkommt und vergisst (»if you forget my name/you will go astray/like a killer whale/trapped in a bay«). Nicht zufällig kleidet sich das lyrische Ich in »Bachelorette« dann selbst auch in statische Naturmetaphern (»fountain«, »cinders«, »tree«), während es seinem Gegenüber Aktivität und Mobilität zuspricht. Doch auch wenn es versucht, sich dem Partner gegenüber als dessen »one way street« zu beschwören, so vermag es doch nichts daran zu ändern, dass aufgrund der aufgezeigten Dynamik der Satz gilt: »love is a two way dream«, und indem die Protagonistin den damit gegebenen Spannungen offenbar nicht gewachsen ist, bleibt sie zuletzt eine Junggesellin, eben jene titelgebende »Bachelorette«.

Schaut man sich nun die visuellen Umsetzungen dieser beiden Stücke an, so kommt man nicht umhin, die auf der musikalischen und der Text-Ebene gefundenen Bezüge zwischen ihnen auch in den Video-Clips Gondrys wieder zu finden, und dies sogar über jene Verbindungen hinaus, die von Björk selbst hierfür gewünscht worden waren. So wollte sie »Bachelorette« als eine Art Fortsetzung von »Isobel« angelegt wissen,³¹ wobei sie das erste Video schon auf sehr eigene Weise interpretiert: »In Isobel I discovered the big city with all the useless and futuristic things invented by adults. Bachelorette is a logical follow up: Isobel has become a grown-up woman who calls her sometimes cruel lovers to account.«³²

Tatsächlich erscheint die Stadt in dem Video jedoch relativ kurz: Pflanzengleich wächst sie inmitten hohen Grases hervor, und als Ausweis des Umstandes, dass sie offenbar doch noch immer ein Stück Natur ist, eilen Insekten über ihre Straßenzüge. Dass Natur und Stadt, Flora, Fauna und Zivilisation hier noch keine Gegensätze sind,

wird schließlich auch deutlich, wenn Björk in der gepflanzten Glühbirne kleine Doppeldeckerflugzeuge züchtet, die sodann – anstatt der eigentlich zu erwartenden Schmetterlinge und Libellen – den Bach bevölkern bzw. in Schaukästen aufgespießt hinter Glas enden. Isobel selbst scheint die Verkörperung dieser Harmonie zwischen Naturkraft und Technik zu sein, reguliert sie doch z.B. die Abläufe des Wassers offenbar mit Hilfe einer großen Orgel, auf der sie spielt.

Wie schon bei »Isobel« praktiziert, setzt nun auch das Video zu »Bachelorette« keines der im Text beschworenen Bilder direkt um – der Clip visualisiert vielmehr die Spannung zwischen der sich mit statischen, passiven Naturmetaphern identifizierenden Protagonistin und ihrem mobilen und aktiven, geliebten Gegenüber, indem sie sie zu einer Geschichte auserzählt, in der es um den Konflikt zwischen Natur und Stadt, Flora und Zivilisation geht. Schon, dass Bachelorette das Buch zu Beginn des Clips nicht einfach irgendwo findet, sondern es wie eine Wurzel aus dem Erdboden ausgräbt, ist diesbezüglich ein deutliches Zeichen, das zusätzlich durch ein Zitat – der Titellillustration aus Henry David Thoreaus 1854 veröffentlichtem, zivilisationskritischem Buch »Walden; or, Life in the woods« (Abb. 14),³⁾ dem die windschiefe Behausung Bachelorettes (Abb. 15) liebevoll ironisch nachgebildet ist – betont wird.

Allerdings scheinen die Zeichen zunächst nicht auf einen Antagonismus zwischen Natur und Stadt hinzuweisen, schreibt (im wahren Sinne des Wortes) die nach und nach sich von selbst verfassende Autobiografie »My story« doch eigens vor, dass Bachelorette in die Stadt geht, um das Buch einem Verleger anzubieten. Der Bruch ereignet sich erst, als sie von der im Text vorgegebenen Ereignislinie abweicht: »I knew my heart was his and that I would love him forever and ever...« endet das sich selbst schreibende Buch, doch die somit überhaupt erst herbeigeführte Beziehung zwischen Bachelorette und dem Verleger zerbricht, und es ist bezeichnenderweise wieder ein Printmedium, dieses Mal eine Zeitung, die das Happy End von »My story« korrigiert: »It's over!« schreibt sie die aktuelle und tatsächliche Lage in großen Lettern heraus, während kleiner gedruckte Worte darunter ergänzen: »Authoress & publisher call it quits«, und in noch kleinerer Type wird sogar das Ende des Videos bereits vorgegenommen (und zugleich ein kleiner Verweis auf den Untertitel von Thoreaus Buch gegeben): »Bachelorette finds herself wandering in the woods« (Abb. 16).

Die unmittelbar daran anschließende Szene zeigt die Reaktion des Buches darauf: Es löscht das nunmehr nicht mehr wahre Ende, bleibt dabei jedoch nicht stehen, sondern tilgt nun rückwärts nach und nach den ganzen Text: Der gute Zauber ist gebrochen, ein böser Zauber übernimmt nun, der nicht nur dafür sorgt, dass alle nach dem Mustertext in hoher Auflage gedruckten und verkauften Bücher zur Verärgerung der Leser bloß noch leere Seiten aufweisen, sondern

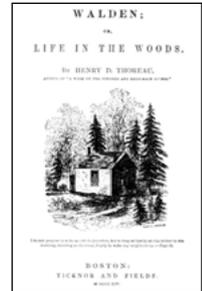


Abb. 14: Henry David Thoreau: »Walden; or, Life in the woods«, Titel



Abb. 15: Björk: »Bachelorette«, Still



Abb. 16: Björk: »Bachelorette«, Still

auch der umjubelten und unbeirrt weiterlaufenden Broadwayversion wird der Garaus gemacht – während den bestehenden Exemplaren von »My story« einfach der Text genommen werden kann, kann das Bühnenstück ja durchaus weiter aufgeführt werden.⁵⁴ Um dies zu verhindern, greift die Natur nun in Form gierig in die Kulissen vordringender Ranken ein (bezeichnenderweise das erste Mal sichtbar, als Bachelorette und der Verleger das Buch gerade dem Theaterimpresario übergeben), verwandelt den Verleger in eine Pflanze, überwuchert den Zuschauersaal und zwingt Bachelorette schließlich, ihr das Buch wieder zurückzugeben – die letzte Szene zeigt, wie von der Zeitung beschrieben, »Bachelorette [...] wandering in the woods«. Damit schlägt der Clip einen Bogen zurück zum Anfang, wo die Protagonistin ebenfalls im Wald zu sehen war.

Allerdings hat sich in der Zwischenzeit etwas verändert: Waren diese Szenen in einem an die Frühzeit des Films erinnernden, leicht flackernden Schwarzweiß gehalten, so wird nun alles in Farbe gezeigt. Farbe war in dem Video bislang aber ausschließlich auf die Szenen beschränkt, in denen Momente der Broadwayaufführung von »My story« gezeigt wurden, während die in der Alltagsrealität spielenden Sequenzen in jenem zuckenden Schwarzweiß gehalten waren, das an alte Dokumentarfilme erinnert. Dass sich die Ebenen von Bühne und Wirklichkeit jedoch in dem Moment zu überlagern beginnen, wo der böse Zauber greift, ist schon anhand der Szene deutlich geworden, in der die erste der gierigen Ranken in das Büro des Impresarios vordringt – überhaupt war Gondry so geschickt, die Bilder der überwucherten Menschen und der das Buch zurückfordernden Schlingpflanzen auf dem Theater spielen zu lassen, womit sie im Bereich des Fantastischen belassen werden, während von der (im wörtlichen Sinne:) grauen Alltagsrealität lediglich die frustrierten Leser gezeigt werden, wie sie ihre leeren Buchexemplare wegwerfen. Bachelorette, auch wenn sie am Ende wieder alleine ist, hat folglich aus der Stadt und dem Theater (neben dem Bühnecostüm, das sie am Schluss noch immer trägt) etwas mitgenommen, das sie etwas mehr (wie im Song formuliert) »real« gemacht hat.

Gondry und Björk haben mithin aus dem Liedtext nur die Grundstruktur gewonnen, deren Elemente (die naturhafte, passive Frau; das sie wirklich machende, doch zugleich benutzende, d. h. im vorliegenden Fall: vermarktende Gegenüber) sie dann auf die Personen einer märchenhaften Handlung übertrugen. Die Sängerin soll dabei die Idee der Liebesgeschichte einer Künstlerin mit ihrem Produzenten beigesteuert haben,⁵⁵ von Gondry stammt das Motiv des Gegensatzes zwischen Natur und Stadt, das ihn eigenen Angaben zufolge schon von Kindheit an fasziniert haben soll.⁵⁶

Wie gesehen, ist dieses – entgegen anders lautenden Behauptungen – in »Isobel« durchaus noch nicht so präsent wie sodann in »Bachelorette«, dessen Video jedoch tatsächlich (wie eingangs an-

gesprochen) in jenem Verhältnis von Kontinuität, Parallele und Divergenz zu dem »Isobel«-Clip steht. So heißt die Protagonistin des jüngeren Videos zwar ausdrücklich nicht »Isobel«, sondern »Bachelorette« (der Name ist immer wieder auf dem Cover des Buches sowie auf der Werbetafel des Broadway-Theaters zu lesen),³⁷ nichtsdestotrotz lassen einzelne Details das »Bachelorette«-Video tatsächlich als eine Art Fortsetzung zu »Isobel« erscheinen: Beide Frauen leben offenbar zunächst im Wald, jedoch vollzieht Bachelorette – angeleitet durch das Buch – den sie verwandelnden Schritt in die Stadt hinein, während Isobel die Stadt lediglich in Form der Natur anverwandelter Einzelteile (die von Insekten bevölkerten Straßenzüge, die Doppeldecker) zu sich holt. Ist sie auch stets nur von Kindern umgeben, so setzt Bachelorette sich in der Stadt mit Erwachsenen auseinander, und als sichtbarer Beweis ihrer aus all diesen Erfahrungen resultierenden Verwandlung fungiert die Farbigkeit der letzten Szenen des Clips: Teilte sie sich zunächst mit Isobel das flackernde und flirrende, abstrahierende Schwarzweiß, so erlebt sie die Natur nun in all ihrer Farbigkeit.

ANALYTISCHE KONSEQUENZEN

Nachdem zum Auftakt zwei Clips eingehend besprochen, die Vor- und Entstehungsgeschichte des Genres behandelt und die darin möglichen Text/Bild/Musik-Bezüge anhand diverser Beispiele besprochen wurden, bietet sich an dieser Stelle die Gelegenheit zu einem Resümee, das zugleich dienen kann, ein analytisches Modell zu entwerfen.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass man für die Analyse eines so dicht gewebten Videos wie »Work it« eines besonderes Verfahrens bedarf, um seine unterschiedlichen Schichten und deren Vernetzung adäquat herauspräparieren zu können, und es ist ein Vertreter der inzwischen klassischen Filmästhetik, der hier ein Modell liefert, das zwar nicht einfach übernommen, jedoch für die hier benötigten Zwecke adaptiert werden kann.

1928 veröffentlichten Sergej Eisenstein, Wsewolod Ilarionowitsch Pudowkin und Grigorij Alexandrow ihr Manifest zum Tonfilm »»Achtung! Goldgrube!« Gedanken über die Zukunft des Hörfilms«,³⁸ in dem sie u.a. vor der Zerstörung der im Stummfilm erreichten »Montage-Kultur« durch die Einführung des Tonfilms warnten: Habe der Stummfilm auf eigene, künstlerische Mittel sinnen müssen, um seine Geschichte auch ohne gesprochene Worte und Geräusche anschaulich vorzutragen, so verführe die Verfügung über das Gestaltungsmittel des Tons nun dazu, sich der bisherigen, scheinbar überflüssig gewordenen formalen Mittel zu begeben und den verhängnisvollen Schritt hin auf eine naive Wiedergabe der Wirklichkeit zu vollziehen; diese erscheine im Tonfilm dann jedoch nur noch als anspruchsloses, künstlerisch unreflektiertes Abziehbild.

Demgegenüber beharrten die Regisseure darauf, dass »nur die kontrapunktische Ausnützung des Tones in Beziehung zum visuellen Montage-Teil [...] neue Möglichkeiten der Entwicklung und Vervollkommnung der Montage« ermögliche. »Die ersten Experimente mit dem Ton müssen in der Richtung einer Abtrennung von den visuellen Formen gehen. Nur ein solcher Angriff wird die Einfühlung ergeben, welche notwendig ist, um in Zukunft den neuen, orchestralen Kontrapunkt der visuellen und akustischen Formen zu erschaffen.«⁵⁹

10 Jahre später sollte Eisenstein sich zwar radikal von dem damit formulierten Ideal einer Kontrapunktik abkehren; das in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Sergej Prokofieff im Rahmen des 1938 gedrehten Films »Alexander Newski« entwickelte und in einer 1940 veröffentlichten Schrift dann anhand dieses Films dargelegte Verfahren der so genannten »vertikalen Montage« (Abb. 18) basierte jedoch weiterhin auf der Idee einer visuell wie akustisch notierten, polyphonen Partitur, auch wenn anstelle der zuvor geforderten Kontrapunktik nun das entgegen gesetzte, in seinem Ergebnis leichter zu rezipierende System von synästhetisch begründeten Äquivalenzen zwischen Bild, Sprache und Musik getreten war.⁶⁰

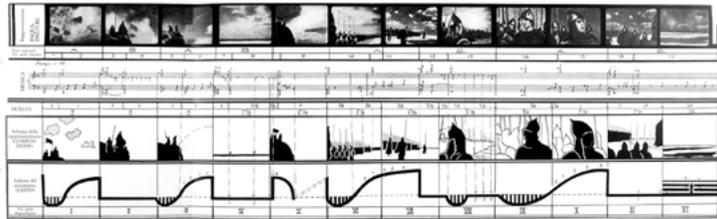


Abb. 18: Sergej Eisenstein: »Vertikale Montage«

Eisenstein hat sowohl für diese Kehrtwende als auch für die räumlich orientierte, von »vertikal« und »horizontal« sprechende Begrifflichkeit jede Menge Kritik geerntet; dennoch eignet sich sein grundsätzliches Modell der »vertikalen Montage« hervorragend für eine Analyse komplexer Clips wie den hier vorgestellten (vgl. die Schaugrafik am Ende des Buches, auf die in den folgenden Fußnoten immer wieder verwiesen wird).⁶¹

Denn es ermöglicht es nicht nur, die einzelnen groben Ebenen eines Videos – Liedtext, Musik, Bilder (siehe die Grafik am Ende des Buches) – sowohl je für sich, wie aber auch erst in der Interaktion als einander ergänzende, bereichernde und interpretierende Schichten zu würdigen, sondern vielmehr erlaubt es auch, die primären Ebenen des Clips noch einmal differenzierter zu betrachten: So darf die zur Untersuchung in den Blick zu nehmende Ebene des Textes eben nicht ausschließlich mit derjenigen des bloßen Liedtextes identifiziert werden, denn – wie im Falle von »Work it« gesehen – zuweilen wird der ganze thematische Kontext eines Albums mit im Video angesprochen;⁶² da-

rüber hinaus lassen sich auf der Ebene des Textes auch Zitate unterscheiden, die im Falle der Songs von Missy Elliott gelegentlich wieder musikalische Zitate nach sich ziehen, welche wiederum auf der Ebene der Bilder zu ungewöhnlichen Collagen führen können.⁶³ In dem auf »Work it« folgenden Video – wieder eine Zusammenarbeit zwischen Dave Meyers und Missy Elliott –, dem Ende 2003 vorgelegten Clip zu dem Stück »Pass that dutch« geschieht dies z.B., wenn im Text die Formulierung »[...] put your clothes back on/Before you start putting pot holes in my lawn« erscheint, die auf der Ebene der Musik die Einspielung des Samples eines 1989 veröffentlichten Songs von De la Soul mit eben dem Titel »Potholes in my lawn« provoziert.

Solche textlichen Zitate können sich sodann des weiteren auf die Ebene der dargestellten Szenen auswirken, so etwa auch wieder in »Pass that dutch«, wenn im Text die Aufforderung erfolgt: »Heavy hitter, rhyme spitter, call me Re-Run/Hey hey hey, I'm what's happ'nin«, womit dem kürzlich verstorbenen Komiker und Hauptdarsteller der Serie »What's happening!!« Fred »Re-Run« Berry (Abb. 19) ein kleines Denkmal gesetzt wird, das sofort auch visuell belebt wird, indem Missy Elliott und ihre Tänzer plötzlich in der typischen Kostümierung des Schauspielers und in einer Bildqualität erscheinen, die an Fernsehserien der 70er Jahre erinnern soll (Abb. 20).⁶⁴

Doch die Interaktion zwischen den verschiedenen Elementen von Text, Bild und Musik ist weder hierarchisch in dem Sinne geprägt, dass es immer Bestandteile des *Textes* sind, welche Folgen für Musik und Bild haben; wie die Betrachtung von »Work it« gezeigt hat, sind es ja zuweilen auch Bausteine und Zitate in der Musik, die eine ganze Ikonografie vorgeben⁶⁵ (vgl. z.B. das »Peter Piper«-Sample von Jam Master Jay, dessen Tod die Thematik von Trauer und Grauen in dem ganzen Clip mit begründet);⁶⁶ noch handelt es sich um einen ausschließlich reaktiv ausgerichteten Verlauf, bei dem *ein einziger* Bestandteil des Ganzen Folgen für die beiden anderen, darauf antwortenden Elemente zeitigt. Vielmehr handelt es sich oft auch um ein interaktives Verfahren, bei dem die unterschiedlichen Ebenen ergänzend ineinander greifen und durch mehr als ein einziges Element determiniert werden: So etwa deutlich werdend, wenn man sich die Herkunft der dem Song »Work it« zugrundegelegten Basslinie näher betrachtet, die – wie eingangs festgestellt – der 1981 veröffentlichten Zusammenarbeit zwischen der Rockgruppe Queen und David Bowie »Under pressure« entnommen ist. Während eben dieser einprägsame Grundbass von anderen Musikern einfach nur seiner Prägnanz halber übernommen und zu neuen, ganz anders ausgerichteten Stücken ausgebaut wurde (vgl. z.B. »Ice, Ice, Baby« von Vanilla Ice von 1990), erweist sich Missy Elliotts »Work it«, und insbesondere in seiner Videofassung, als eine Auseinandersetzung auch mit den inhaltlichen Aspekten von »Under pressure«. Denn auf der Ebene der weiteren Samples und der Bilder wird eben jene Thematik aufgegriffen und



Abb. 19: Fred
»Re-Run« Berry



Abb. 20: Missy Elliott:
»Pass that dutch«, Still

sozusagen aktualisiert, die sich in dem Song von Queen und David Bowie angesprochen findet, wenn von eben jener »pressure«, jenem Druck die Rede ist, »that burns a building down/Splits a family in two/[...] It's the terror of knowing/What this world is about/Watching some good friends/Screaming let me out!« – Erfahrungen von Katastrophen, Ängsten und Verlusten, wie sie auch von Missy Elliott auf der Ebene des Albumkonzepts mit seinen Gedankensagen sowie im darauf reagierenden Video verarbeitet werden.⁶⁷

Doch die Parallelen gehen sogar noch weiter, denn auch die in »Under pressure« fragend formulierten Lösungsmöglichkeiten werden von Missy Elliott aufgenommen:

»Can't we give ourselves one more chance?/Why can't we give love that one more chance?/Why can't we give love?/Cause love's such an old fashioned word« heißt es in »Under pressure«, und eben dieses »old fashioned word« ist es, das man bei Missy Elliott nicht nur in den Danksagungen auf ihren Albencovern immer wieder in geradezu inflationärer Häufung findet, sondern das auch in ihren Zwischenansagen immer wieder fällt – besonders natürlich im Kontext der Erwähnung der Toten (vgl. dazu eine weitere Ansage auf dem Album »Under construction«: »The Cd's fallen soldiers come back and get the crown they deserve for giving great music – and great music that will always be heard. We love you.«).

Was genau damit gemeint ist, wird klar, wenn man sich die Namen insbesondere der erwähnten männlichen Toten ansieht – hinter diesen steht nämlich zum größten Teil eine zu Attentaten und Morden führende Rivalität zwischen verfeindeten HipHop-Gangs, der die in Missy Elliotts »Pass that dutch« in Form von Portraits Gezeigten angehört (Abb. 21).⁶⁸



Abb. 21: Missy Elliott:
»Pass that dutch«, Still

Ihnen gegenüber stellt sich Missy Elliott dort als »a leader, teacher, a guider, like a single parent provider« dar, dem die Aufgabe zufällt »puttin back those hiphop dividers«, und im »Pass that dutch«-Video wird diese Mission visuell durch die Zusammenführung und Wiederherstellung eines zerrissenen Stück Papiers mit der Aufschrift »HipHop«, im »Work it«-Clip durch das einträchtige Nebeneinander-Tanzen der die Namen der einstigen Rivalen tragenden Tänzer umgesetzt.⁶⁹

Auch dies ist eine weitere Qualität einer Analyse unter dem Aspekt der vertikalen Montage: Sie reicht über ein einzelnes Video hinaus und vermag auch dessen Interaktion mit anderen, nachfolgenden oder vorangegangenen Clips desselben oder anderer Interpreten zu untersuchen, indem es diese als eine weitere Schicht des betrachteten Videos ansieht.⁷⁰

Wie zentral solche Interaktionen sein können, zeigt abschließend ein Blick auf Missy Elliotts Video »Pass that dutch«, auf das ja schon mehrere Male voraus gegriffen wurde; Ende 2003 wiederum in Zusammenarbeit mit Dave Meyers als Begleitclip zur ersten Singleauskopplung aus dem Album »This is not a test« entstanden, greift das

Video viele Elemente aus »Work it« auf, um sie fortzuführen – ja: streckenweise liest sich der spätere Clip geradezu wie ein erläuternder Kommentar zu dem früheren, legt er das in »Work it« angewendete Montageprinzip mit zuweilen fast analytischer Klarheit offen.

Die einen solchen Bezug noch unterstützenden Parallelen zwischen beiden Songs und deren Clips liegen dabei auf der Hand: Abgesehen einmal von solch offensichtlichen Entsprechungen wie den in beiden Fällen die Titel stellenden Imperativformulierungen (»Work it«/»Pass that dutch«), basieren beide Stücke auf derselben, pochenden Basslinie aus »Under pressure«, die im Falle von »Pass that dutch« lediglich stärker abstrahiert wurde.⁷¹ Auch die Themen sind die gleichen: In beiden Liedtexten wird einerseits von der aggressiven Sexualität einer Frau gehandelt,⁷² der zugleich auf musikalischer wie bildlicher Ebene die Reverenz an Verstorbene – sowohl Musikern wie auch »anyone we've lost in life in 9/11« – zugeordnet wird.⁷³ Diese Ebene der Verlusterfahrung und des Todes wiederum generiert einen lustvoll-spielerischen Umgang mit Szenarien und Bildern, die Sciencefiction- und Horrorfilmen entlehnt sind – im Fall von »Work it« eben »Nosferatu«, »The Birds« und »The swarm«; bei »Pass that dutch« hingegen »Signs« (Night Shyamalan: 2002), »Close encounters of the third kind« (Steven Spielberg: 1977), »Zombie« (George Romero: 1968 und 1978) und »King Kong« (Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack: 1933): Alles Geschichten, die vom bedrohlichen Eindringen Untoter, einer übermächtigen Natur oder unheimlicher, außerirdischer Wesen in die Alltagsrealität erzählen.

Doch diese Schauplätze werden nicht rein authentisch rekonstruiert, sondern mit Elementen angereichert, die wiederum einzelnen Parametern der Musik verpflichtet sind – im Falle von »Pass that dutch« z.B. werden zwar die Ufos aus »Close encounters« zitiert, doch da die dazu erklingenden Rhythmen zu einem Teil dem so genannten »Riverdance«, zum anderen jedoch der an amerikanischen Colleges gepflegten Tradition der »Marching Bands«⁷⁴ folgen, kommt es zu einem surrealen Arrangement, bei dem Missy Elliott und ihre Tänzer in typischen »Drumline«-Kostümen inmitten des (dem Film »Signs« aus dem Jahr 2002 entlehnten) nächtlichen Maisfeldes eine »Riverdance«-Choreographie hinlegen, während über ihnen ein Ufo schwebt, das damit geradewegs zur Diskokugel wird (Abb. 22).⁷⁵

Auch der Bezug zu dem Album, aus dem die Single ausgekoppelt wurde, ist in beiden Videos deutlich herausgestellt – in »Pass that dutch« sogar noch deutlicher insofern, als das Video gar nicht den vollen Titel ausspielt, sondern ihn um die Zeitspanne kürzt, die als Pro- und Epilog fungierende Ausschnitte aus Songs einnehmen, die das Stück auch auf der Platte rahmen; der Clip zu »Pass that dutch« stellt mithin tatsächlich einen kleinen Querschnitt durch das Album vor.

Anders als »Work it«, wo die Themen von weiblicher Sexualität, Trauer und Verhaltensempfehlungen eng miteinander verwoben



Abb. 22: Missy Elliott:
»Pass that dutch«, Still



Abb. 23: Missy Elliott:
»Pass that dutch«, Still

werden, nutzt »Pass that dutch« die mit den drei Songausschnitten gegebene Möglichkeit, diese unterschiedlichen Inhalte ordentlich auf die drei Abschnitte des Videos zu verteilen: Auf den die Verlufterfahrungen artikulierenden Prolog folgt ein wiederum oft anzüglicher, anspielungsreicher und mehrdeutiger Text, ehe Missy Elliott sodann abschließend als menschlicher und weiblicher King Kong (Abb. 23) von oben herab Ratschläge und Ermunterungen verteilt, die zugleich als Kritik an bestehenden Umständen zu lesen sind: »Stop selling crack to the blacks« [...], und auf die ein Chor responsoriumartig in Zustimmung antwortet: »If you don't got a gun (it's all right)/If you makin legal money (it's all right)/If you got to keep your clothes on (it's all right)/You ain't got a cellular phone (it's all right)«.

Dass die aufgezeigten Themen jedoch auf *visueller* Ebene nicht streng voneinander getrennt sind, zeigt der Umstand, dass Missy Elliott in dieser Szene ein T-Shirt trägt, das ein Konterfei der verstorbenen Aaliyah mit geschlossenen Augen zeigt.

Schließlich wartet »Pass that dutch« gleich zu Beginn mit einem Hinweis darauf auf, dass es in gewisser Weise als Fortsetzung und Komplementärvideo zu »Work it« verstanden werden soll: Lehnte sich Missy Elliott dort im wahrsten Sinne des Wortes an den »Tin Man« aus »The Wizard of Oz« an, wenn sie sich einem Mann entgegenbeugt, so erscheint sie gleich in den ersten Szenen von »Pass that dutch« im Kostüm des zweiten Begleiters der kleinen Dorothy, nämlich als Vogelscheuche (Abb. 24).



Abb. 24: Missy Elliott:
»Pass that dutch«, Still

Indem diese jedoch zugleich auch auf Teil 2 der Horrorfilm-Serie »Jeepers Creepers« (Abb. 25) des Regisseurs Victor Salva (2003) verweist, wo die unheimlichen Puppen als Auftrittsort des Bird-Man-Monster in Erscheinung treten, ist zugleich der Rückbezug zur Ebene des Horror-Genres gesichert, aus dem sich das Video (wie schon zuvor sein Vorgänger zu »Work it«) auch ansonsten mit Motiven versorgt.

Mit dem Gezeigten dürfte deutlich geworden sein, dass ein Videoclip wie Dave Meyers' und Missy Elliotts »Work it« zuletzt mehr ist als die Summe der ihn konstituierenden Teile – zwar lässt sich festhalten, dass hierbei die in Text und Musik verwendeten Verfahren assoziativer Sprünge, der Collagierung und technischer Eingriffe auf die Ebene der Bilder übertragen werden; doch indem diese zuweilen Themen und Elemente aufgreifen und visualisieren, die über den einzelnen Song hinausgehen bzw. in ihm nur latent angelegt sind, kommt es überhaupt erst zu jener dichten Interaktion von Motiven, die sich gegenseitig motivieren, durchdringen, pointieren, verdichten und interpretieren (siehe Grafik).⁷⁶

Im Folgenden soll nun den verschiedenen Bereichen nachgegangen werden, zu denen Videoclips Bezüge herstellen, auf die sie rekurrieren und mit denen sie sich damit auch zugleich in ein sich gegenseitig erhellendes Wechselverhältnis begeben.



Abb. 25: »Jeepers Creepers«, Filmplakat

ANMERKUNGEN

1 | Als folgende Single wurde dann noch »Gossip Folks«, gleichfalls mit einem Video von Dave Meyers, auf den Markt gebracht.

2 | In seiner den Song »Work it« detailliert analysierenden Studie widerspricht Rappe (2010), Vol. 1, S. 234 dieser Interpretation unter Verweis auf eine notationsgestützte Analyse beider Motive. So richtig die dort aufgewiesenen Unterschiede im Detail sind, so ändert dies nichts daran, dass diese in der Hör-Evidenz so wenig zum Tragen kommen, dass bei zahlreichen Testvergleichen vor Publikum stets die Parallelität der Motive, nicht jedoch deren Unterschiede wahrgenommen wurden.

3 | Auch dem Titel »Pass that dutch« von dem Nachfolgealbum »This is not a test« (2003) hat Missy Elliott diese Basslinie – nun in freilich noch verfremdeter Form – zugrunde gelegt.

4 | In dem Extro zu »Work it« auf dem Album »Under construction« erwähnt Missy Elliott Run DMC auch eigens als eine ihrer Inspirationen. Zu Jam Master Jay vgl. auch hier Anm. 35.

5 | Ein analoges Verfahren ist auf Track 10 von Missy Elliotts Album »Under construction«, »Play that beat«, zu hören, wo das Miauen einer Katze direkt den Begriff »Pussy« ersetzt – in »Work it« ist der komische Effekt jedoch dadurch etwas verstärkt, dass erst der Hörer die Assoziationskette »Elefant«/»Rüssel« bilden muss.

6 | »butt« heisst es an dieser Stelle etwas weniger grob in der Videofassung.

7 | »tail« in der Videofassung.

8 | In der Videofassung antwortet an dieser Stelle ein mehrstimmiger Chor mit einem entchiedenen »No!« auf diese Aufforderung.

9 | So die Textversion der Albumfassung – für das Video wurde an dieser Stelle eigens eine andere Passage verfasst, die lautet: »Got a Lamborghini so I drive faster/Just to make ya haters even freakin' madder/I admit I'm (zensiert und daher unverständlich) name want you badda/When I drop this record here, it won't even matta«. Sie ermöglicht die Szene, in der Missy Elliott einen Lamborghini verschluckt – dies zum einen eine Referenz zu dem 1985 von Amos Poe gedrehten Clip zu »You talk too much« der Formation Run DMC, wo ebenfalls ein Modellauto in einem Mund steckt (freundlicher Hinweis von Sebastian Knoll, Frankfurt am Main); zum anderen wird hiermit deutlich auf das von ebenfalls 1985 von Jean-Paul Goude vorgelegte Musikvideo zu Grace Jones' »Slave to the rhythm« verwiesen, wo die Interpretin (unter Verwendung von Szenen aus einer Werbung für den Citroen CX GTi Turbo) als menschliche Garage gezeigt wird.

10 | Es wird angedeutet, dass eine Überlegenheit des Mannes ebenso wahrscheinlich sei, wie der Gedanke, dass Lil'Kim sich mit einem Pastoren treffe (diese Textpassage wurde in der Videofassung ersetzt) oder ein Afroamerikaner wieder zu einem Weißen »Oh ja, ein Master« sage.

11 | Hierauf beziehen sich wohl die Textzeilen: »Just 'cause I got a lot of fame supa/Prince couldn't get me change my name papa«. In dem Outro zu dem Track »P***ycat« auf dem Album »Under construction« erklärt Missy Elliott, dass sie über solche, als »nasty« und »vulgar« verschriene Themen singe, weil sie sich als »representive of the ladies« fühlt: »we've been quit too long, ladylike, very patient«, und nun sei es an der Zeit, hervorzutreten und sich klar zu äußern.

12 | So die Textversion der Albumfassung.

13 | Es gibt einen amerikanischen HipHop-Musiker dieses Namens, der im Oktober 2002 einen Hit mit »Tha streets won't let me go« hatte – gemeint ist hier jedoch wohl eher der dürre, asthmatische Cartoonhund Ren aus der 1991 gestarteten und zuweilen auch auf MTV gezeigten Serie »The Ren and Stimpy Show« von John Kricfalusi.

http://www.slangcity.com/songs/missy_elliott.htm#3 übersetzt »Big Ren« hingegen als »Big Red« und meint, damit sei ein – der Werbung zufolge – besonders lange seinen Geschmack bewahrender Kaugummi gemeint. Allerdings fügt sich der dünne, kleine Ren besser zum zwerghaften Mini-Me, so dass wohl eher der Cartooncharakter gemeint sein dürfte.

14 | Eine ähnliche Thematik hatte Missy Elliott bereits 2001 mit dem Stück »One Minute Man« auf ihrem Album »...so addictive« behandelt.

15 | Meyers kann auf mehrere Nominierungen und Awards zurückblicken, darunter die von der Music Video Producers Association (MVPA) verliehene Auszeichnung für Best Rap Video für das Video zu »Bombs over Baghdad« von Outkast. Für »Work it« erhielten Meyers und Missy Elliott 2003 zwei MTV Music Awards: »Best Video of the Year« und »Best Hip-Hop Video«.

16 | Vgl. die hier abgebildete Szene des 1939 von Victor Fleming gedrehten Films.

17 | Vgl. das wiederkehrende, den Trommelklang umsetzende »pa rum pum pum« in dem Lied »Little Drummer Boy« von Katherine Davis, Henry Onorati, und Harry Simeone.

18 | Vgl. dazu http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.html zufolge Meyers: »She says in the song something like, »Duh duh«, and it reminded me of something a little kid would do,« [...] »Missy has such a performance in her face, so I got the idea of a little kid in a corner, a Bart Simpson, but Missy-style.«

19 | Track No. 5, »Back in the day«, auf dem Album »Under construction« wird dann auch mit Ausschnitt aus einer Rede von Jesse Jackson eingeleitet, 2003 findet in dem Stück »Pass that dutch« Martin Luther King Erwähnung, wenn Missy Elliott von sich selbst sagt: »Yep I'm a top leader, I got the Martin Luther King fever.«

20 | Tatsächlich zeigt sich sodann, dass ihm die gesprochenen Worte zuzuordnen sind, während die in einem von Bienen bevölkerten Studio vor Turntables sitzende Missy Elliott als jener angesprochene DJ zu verstehen ist. Die Bienen als esigses Insektenvolk lassen sich auf den Titel »Work it« rückbeziehen, fügen sich jedoch auch in die im Verlauf des Video immer wieder zu beobachtenden Genrezitate von Grusel- und Horrorfilmen ein – im vorliegenden Fall greift die Sequenz analoge Szenen aus Irvin Allens Katastrophenfilm »The swarm« (1978) auf, wo die Hauptpersonen in ähnlicher Weise von Bienen umgeben werden. Einer überlieferten Aussage Meyers zufolge hat man tatsächlich »a shocking way to start the clip« gesucht und ist so auf die Bienen gekommen. Vgl. dazu http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.html. Wie zuweilen überdeterminiert einzelne Verweise des Clips sein können, ist daran zu sehen, dass die Bienen ebenso auf einen Film wie »Candyman: Farewell to the the flesh« (1995) zurückgehen könnten, einem von Bill Condon gedrehten Horrorfilm, der schon – wie der erste, von Bernard Rose 1992 gedrehte »Candyman«-Film – so genannte »Urban myths« (also Alltagslegenden) verarbeitet. Bei dem »Candyman«-Mörder handelt es sich z.B. um den Geist eines farbigen Sklaven, der von seinem weißen Herren durch Bienen zu Tode gequält worden sein soll; das Filmplakat zu Condons Film zeigt dann auch Bienenwaben und ein von Bienen umschwärmtes, weibliches Gesicht. Andererseits gehen einzelne Szenen daraus wiederum auf Allens »Swarm« zurück, so dass sich der Kreis in gewisser Weise schließt.

21 | Einer durch http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.html überlieferten Aussage Meyers zufolge kam ihm diese Idee jedoch erst während der Post-Production: »I lit [the salon scene] one way and got to post-production and was like, »It's the only set that kind of looks normal«. [...] So I was like, »Let's f---ing freak it.« She was wearing a green jumpsuit and I turned it red. All of the things you're not supposed to do, I did. It came out looking so edgy. I did the negative polarization in there as well and did the little post effect where it blinks back and forth between the two just as icing on the cake.«

22 | Insofern müssen die Arbeiten George Barbers und verwandter Künstler mit ihren »Greatest hits of scratch videos« von 1985 bereits als Rezeptionen eines solchen Clips gelten. Zu den Entstehungsbedingungen des von Hancock ausdrücklich gewünschten, da ihm eine Präsenz auf MTV ermöglichenden Clips vgl. Shore (1984), S. 283 und Nicoli (2001), S. 152f.

23 | In dieser Hinsicht erinnert die Idee ein wenig an den 1994 von Nicholson Baker veröffentlichten Roman »Die Fermate«, in der ein Mann entdeckt, dass er die Fähigkeit besitzt, die Zeit um sich herum anzuhalten. In einem Musikvideo umgesetzt wurde genau dieses Konzept bereits 1997 durch Nick Gordon in dem Clip zu »Brown paper bag« von Roni Size/Reprazent, wo eine magische, eierförmige Küchenuhr die Kontrolle über den Zeitverlauf gewährt: Wie dann später auch in »Freestyler« ist es dadurch möglich, Bewegungsabläufe von Menschen und Dingen in einem Loop dauerhaft festzuhalten, was die Protagonisten in »Brown paper bag« dazu nutzen, um die eigentlich nicht mehr aufzuholende Verspätung bei einem Abflug noch auszugleichen. In dem Video zu »Freestyler«, wo der musikalischen Stil von »Brown paper bag« popularisiert wird, werden die dabei eingesetzten Scratch-Elemente konsequent mit der Dramaturgie der Erzählung eng geführt, wenn es nun ein mp3-Player (und nicht mehr die magische Küchenuhr) ist, die als Instrument der Zeitkontrolle dient.

24 | Ähnliches geschieht gleich zu Beginn des Stücks, wenn es im Text heißt »I put my thing down, flip it and reverse it«, woraufhin dieser Satz – angeregt durch das Stichwort »reverse it« – zweimal rückwärts gespielt wird; dies ist auf der Ebene der Bilder zugleich das Stichwort für die Breakdancer, sich dank des rückwärtslaufenden Films wie von selbst aus ihrer Liegeposition am Boden zu erheben.

25 | Demgegenüber sollen laut

http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.jhtml angeblich für diesen Effekt lediglich später digital wieder getilgte Seile verwendet worden seien, so dass ein Rückwärtslaufen des Films gar nicht notwendig gewesen wäre – an den Bewegungen der »Aufstehenden« ist jedoch deutlich zu erkennen, dass deren Bewegungen hier rückwärts gezeigt werden. Möglicherweise wurden sie beim Hintüberfallen lediglich von derartigen Seilen aufgefangen und vorsichtig zu Boden geführt; die Seile wurden außerdem bei jenen Szenen verwendet, in denen Missy Elliott auf den Händen läuft.

26 | Die Vorliebe von Missy Elliott und Dave Meyers für dieses Genre wird in dem Clip zu »Pass that dutch« (2003) sogar noch klarer, wo deutlichst auf Szenen u.a. aus »King Kong«, »Zombie«, »Signs«, »Close encounters of the third kind« oder »Jeepers Creepers« angespielt wird. Nicht zufällig bezeichnet Meyer sie laut

http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.jhtml als »a visual connoisseur. She doesn't know how to make the visuals happen, but she knows how to appreciate them.«

27 | Insofern fügt sich auch der Eingangsverweis auf Allens »The swarm« (vgl. Anm. 20) in das Video ein, handelt es sich bei diesen Katastrophenthriller doch um nichts anderes als einen Wiederaufguss des von Hitchcock angeschlagenen Themas.

28 | In dem Video zu »Pass that dutch« (2003) trägt Missy Elliott ihr (sie mit geschlossenen Augen darstellendes) Konterfei dann auch auf der Vorderseite eines schwarzen T-Shirts.

29 | Dies, ebenso wie die Kühlerhaubenportraits sollen laut

http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.jhtml spontane Einfälle Missy Elliotts gewesen sein: »The day before the shoot, she was shopping on Melrose Avenue in Hollywood and met an airbrush artist who was selling similar pieces. She convinced him to spruce up the set that night.«

30 | Der Schauspieler und Rapper wurde am 7.9.1996 in Las Vegas angeschossen und verstarb am 13.9.1996.

31 | Er wurde am 8. März 1997 in Los Angeles angeschossen, wo er einen Tag später starb. Hinter beiden Anschlägen standen wahrscheinlich die Rivalitäten zwischen Rap-Gangs der Ost- und der Westküste; in jüngster Zeit wird zusätzlich die Hypothese von Biggies Mutter verhandelt, derzufolge ein korrupter Polizist der Stadt Los Angeles hinter dem Mord stehen soll – vgl. dazu z.B. <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,361570,00.html> (22.6.2005).

32 | Christopher Lee Rios (Big Pun) starb am 7.2.2000 in New York aufgrund seiner ungesunden Lebensweise an Herzversagen.

33 | Lisa Lopes starb am 25.4.2002 an den Folgen eines schweren Autounfalls; Aaliyah kam am 25.8.2001 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben.

34 | Eben Biggie, 2pac and Aaliyah wird auch in der Eröffnungsszene des Videos zu »Pass that dutch« gedacht, wenn Missy Elliott an einem Tisch sitzend und Briefe schreibend gezeigt wird (vgl. dazu auch unter »Analytische Konsequenzen«). Diese Szene wird in dem von The Saline Project im Dezember 2004 vorgelegten Video zu Eminems »Toy Soldiers« adaptiert, wenn der Interpret zum Ende des Clips vor den als Graffiti ausgeführten Portraits von u.a. Biggie und 2pac steht (mit dem Mix »Running [Dying To Live]« hatte Eminem Ende 2003 die beiden im Leben Verfeindeten sich nach ihrem Tod ein Duett liefern lassen). Der Song »Toy Soldiers« ist ein Versuch, die hochgekochten Rivalitäten zwischen Eminem und Ja-Rule beizulegen, das Video dazu führt die Dynamik wie die möglichen Opfer eines solchen Streits vor Augen und plädiert (wie schon zuvor Missy Elliott) in Lyrics wie Bildern für eine Mäßigung in Ton und Verhalten: Indem Eminem, nachdem er die blutigen Konsequenzen seines Verhaltens gesehen hat, darauf verzichtet, die Auseinandersetzungen fortzusetzen, macht er die Tragödie ungeschehen – eine aus Sciencefiction-Filmen mit Zeitreise-Thematik bekannte Dramaturgie.

35 | Er wurde in der Nacht des 31.10.2002 in einem New Yorker Tonstudio durch einen Kopfschuss getötet.

36 | Vgl. Missy Elliotts Ansage im Intro: »Ever since Aaliyah passed I have viewed life in a more valuable way, looking at hate and anger, and gossip or just plain old bullshit became ignorant to me.« Im Intro zu dem unter der Beteiligung von TLC interpretierten Track No. 13 »Can you hear me« (in dessen Text auch die Namen von Lisa Lopes und Aaliyah fallen), werden ebenfalls Aaliyah, Lisa, 2pac und Big Pun erwähnt, und es wird über deren Existenz nach dem Tod spekuliert: »The Cd's fallen soldiers come back and get the crown they deserve for giving great music – and great music that will always be heard. We love you.« Bezeichnenderweise verzichtet Missy Elliott nur bei diesem Track auf die oben erwähnte, sonst jedem Stück vorangestellte »Missy Elliott exclusive«-Copyright-Formel.

37 | Im Intro, wo über den Verlust geliebter Menschen gesprochen und der Albumtitel erklärt wird: »To view a loved one for the last time – from the World Trade families to the Left Eye family, Big Pun family, you know, Biggy family, Pop family to the HipHop family – we're all under construction, trying to rebuild, you know, ourselves.«

38 | Zur engen Verzahnung der je von Dave Meyers gedrehten Videos zu den beiden Album-Songs »Work it« und »Pass that dutch« in Machart und Ikonografie siehe hier unter »Analytische Konsequenzen«.

39 | Der Song stammt von dem im August 2002 veröffentlichten zweiten Album »A rush of blood to the head«, aus dem zuvor bereits das Stück »At my place« ausgekoppelt worden war; die Tracks »The scientist« (November 2002), »Clocks« (April 2003) und »God put a smile upon your face« (Juli 2003) folgten.

40 | Das im Oktober 2003 gedrehte Video zu Beyoncé Knowles' »Me, myself and I« des schwedischen Regisseurs Johan Renck folgt einem ähnlichen Konzept, indem das den Streit und

die Trennung auslösende Corpus delicti – ein roter Tanga-Slip – erst am Ende des rückwärts laufenden Films gezeigt wird; allerdings werden diese reinen Spielsequenzen immer wieder von chronologisch ablaufenden Performance-Szenen durchsetzt. In einem Interview vom 11.12.2003 erklärt Beyoncé (die das Video eigenen Angaben zufolge selbst geschnitten hat): »I was trying to think of something different, something fresh and new visually to do. [...] At first it wasn't that way. [...] And in there, I said it was one that I – I wanted to try it backwards, so we did and I liked it.« Vgl. dazu <http://rnbdir.com/articles264.html>.

41 | Vgl. dazu <http://www.vh1.com/news/articles/1472164/20030529/coldplay;html?headlines=true>: »I had this idea that I wanted to do a story that's tragic but starts off happy and ends happy, and the video is about rewinding to that happy ending«.

42 | Ebd.: »The original idea was a straight narrative without the lead singer in the video, [...]. But Chris wanted to be in the video and he was really excited to learn how to sing the song backward.« Angeblich soll ihn dies monatelange Proben gekostet haben.

43 | Das Stück stammt von dem 1995 veröffentlichten Album »Labcabinicalifornia«. Zu dem Video vgl. die Informationen in dem Begleit-Booklet der Spike Jonze gewidmeten, im Oktober 2003 erschienenen DVD aus der Reihe »Directors Label« sowie natürlich die Angaben auf der DVD selbst.

44 | Henri-Georges Clouzot filmte den Künstler bei der Arbeit und ließ ihn auf vor der Kamera montierte Glasscheiben malen, um den Betrachter am Entstehungsprozess eines Werkes ungehindert Anteil nehmen lassen zu können.

45 | Das gleiche Verfahren haben die Gebrüder Emmett und Brendan Malloy bei ihrem im März 2005 veröffentlichten Clip zu Jack Johnsons »Sitting waiting wishing« erneut angewendet.

46 | Ein ähnlicher Wortlaut (»I am going back to the start«) ist zu hören, wenn Martin rückwärts wieder in den verunglückten Wagen einsteigt, woraufhin sodann die umgekehrt ablaufende Unfallsequenz startet.

47 | Vgl. dazu <http://www.vh1.com/news/articles/1472164/20030529/coldplay;html?headlines=true>.

48 | Track No. 7 auf dem 1995 erschienenen Album »Post«.

49 | An diese Stelle schließen sich einige auf Isländisch gesungene Worte an, die von Björk auf ihrer Lyric-Website (<http://unit.bjork.com/specials/albums/homogenic/lyrics.htm>) jedoch auch nicht übersetzt werden.

50 | Björk selbst erklärt den Namen »Isobel« genau aus dieser Isolation heraus: »»So she [...] isolated herself- explains Björk. »That's why she's called Isobel and not Isabel.«« Angeblich sollen Björk und ein Freund diesen Charakter in ihrer Kindheit erfunden haben – vgl. dazu je <http://www.director-file.com/gondry/Ciii.html>.

51 | Björks Aussage auf der Directors Label DVD über Michel Gondry zufolge soll »Isobel« zusammen mit »Hyperballad« und »Army of me« (beide auch von Gondry) sogar eine Triologie bilden, die dem Gegensatz von Natur und Stadt gewidmet ist – ein Thema, das mit »Bachelorette« dann wieder aufgegriffen werde. So reizvoll eine solche Konstellation auch erscheint, so wenig plausibel ist sie jedoch, widerspräche sie doch der Idee, dass die Protagonistin erst in »Bachelorette« die Auseinandersetzung mit der Stadt aufnimmt, denn bereits »Army of me« schildert ja, wie die Heldin ein städtisches Museum sprengt, um auf diese Weise ein dort ausgestelltes männliches Schneewittchen zu wecken und zu befreien.

52 | Zitiert nach <http://www.bjork.com/ideogallery/>. Diese Interpretation wird ebd. auch bezüglich »Isobel« gegeben: »In this black and white clip you will meet Isobel, a girl living in a forest to discover the big city with all the useless and futuristic things invented by adults.« Es ist jedoch möglich, dass diese Interpretation durch den Gesamtkontext beeinflusst ist, in den das

Album »Post« gestellt wird: Vor seiner Produktion war Björk von Island nach England umgezogen, »exploring the faster pace and big city life that this new country brought« (so <http://unit.bjork.com/specials/albums/post/>). Mithin wurden einzelne Stücke aus »Post« sodann stärker im Licht dieses Gegensatzes von Natur und großer Stadt gesehen, als sie es tatsächlich selbst nahe legen.

53 | Henry David Thoreau, *Walden; or, Life in the woods*, Boston 1854. Der Titelkupfer zeigt jene bescheidene Holzhütte, die Thoreau sich mit seinen eigenen Händen am Walden Pond (bei Concord, Massachusetts) gebaut hatte, um zu demonstrieren, dass ein äußerlich bescheidenes, doch dafür innerlich reiches Leben der von der Bourgeoisie geführten, luxuriösen Existenz vorzuziehen sei. Eine ähnliche, noch nicht so direkt an Waldens Hütte orientierte Behausung taucht bereits in Gondrys erstem Björk-Clip zu »Human behaviour« (1993) auf.

54 | Diese Kontinuität wird auch durch den Umstand betont, dass das Stück quasi unendlich ist, denn bei der Aufführung wird – der Erzählung des Buches folgend – gezeigt, wie Bachelorette und der Verleger das Buch zu dem Impressario bringen, der es daraufhin sofort in ein Stück umsetzt, das auf einer auf der Bühne aufgebauten Bühne zu sehen ist. Da dort jedoch wiederum genau die gleiche Geschichte dargestellt wird (Bachelorette und der Verleger bringen das Buch zu dem Impressario etc.), öffnet sich auch dort wieder der Vorhang zu einer Bühne auf der Bühne auf der Bühne etc. Die verschiedenen Ebenen werden dadurch unterscheidbar, dass mit jeder Adaption die Wiedergabe der Realität etwas gröber wird: Die Rauten auf dem Pullover des Verlegers und sein Bart werden immer größer und plumper, die Gepäckstücke in der Bahn sind auf der ersten Ebene noch echte Gegenstände, auf der zweiten hingegen nur noch gemalt etc. Ähnlich wie zuvor das Buch durch die Zeitung, wird auch hier das Bühnengeschehen Lügen gestraft, wenn der gespielte Verleger auf der Bühne erscheint und der im Publikum sitzende echte und inzwischen von Bachelorette getrennte Verleger der Szene voll Trauer und Verdruss zusieht. Bereits in Ludwig Tiecks »historischem Schauspiel« »Die verkehrte Welt« von 1798 wird auf ein solches Szenarium zurückgegriffen, bei dem den Theaterzuschauern ein auf der Bühne sitzendes Publikum, also ein Theater im Theater, gezeigt wird.

<http://www.director-file.com/gondry/Cvi.html> verweist bezüglich dieses »Spiegel im Spiegel« bzw. »Puppe in der Puppe«-Verfahrens auch auf Gondrys Clips für Robert (1992: »Les jupes«; vgl. dazu <http://www.director-file.com/gondry/Dviii.html>) und The Chemical Brothers (1999: »Let forever be«; vgl. dazu <http://www.director-file.com/gondry/Dxlii.html>), wo je der in »Bachelorette« konzipierte »Bild im Bild«-Gedanke in einigen Szenen konkret umgesetzt wird (Abb. 17).



Abb. 17: Chemical Brothers: »Let forever be«, Stills

Zu dem »Let forever be«-Video vgl. auch das Begleitheft der Directors Label-DVD, wo Gondry selbst von einem »kaleidoscope«-effect spricht, sowie die DVD selbst. Zum Ausgangspunkt der »Kaleidoskop«-Arrangements nimmt Gondry dabei überwiegend Momente, wie man sie aus den Musicals Busby Berkeleys kennt, wo sich Tänzerinnen zu Blütenkelch-, Rosetten- oder Sternformationen gruppieren (vgl. z.B. den »Shadow Waltz« in »Golddiggers of 1933« oder Berkeleys Film »Dames« von 1935); der Witz in Gondrys »Let forever be«-Video besteht gerade im Einfallsreichtum, mit

dem Übergänge zwischen diesen Ornamentierungen und den »realistischen« Szenen geschaffen werden, in denen die (sich in den choreographierten Szenen je vervielfältigende) Protagonistin ihrem Tagesablauf folgt. Zugleich durchsetzt sich dieser gewöhnliche Arbeitstag mehr und mehr mit Elementen, die aus den Kaleidoskop-Sequenzen stammen. Auch die Grundmotive, welche die Handlung konstituieren (Aufstehen, Wecker, Weg zur Arbeit etc.) stammen aus einem Berkeley-Film, »Golddiggers of 1935«, wo zu dem Song »The lullaby of Broadway« eine z.T. choreographierte Handlung erzählt wird, in der es um den Kontrast zwischen der arbeitenden Bevölkerung und dem tagsüber schlafenden und nachts feiernden »Broadway baby« geht. In dem Video zu dem Stück »Three Girl Rhumba« von Klonhertz (2003) hat sich sich Dougal Wilson in jüngerer Zeit als Schüler Gondrys erwiesen, wenn er nicht nur – in Variation der Lego-Animation in dessen White Stripes-Clip zu »Fell in love with a Girl« (2002) – einen Papierpuppen-Bastelbogen zum Clipleben erweckt, sondern dabei eben auch jenen Gondry so teuren Kaleidoskop-Effekt einsetzt (der papierene Protagonist entdeckt, dass sich in seinem Kopf ein verkleinertes Pendant seiner selbst befindet, in dessen Kopf sich wiederum ein verkleinertes Alter Ego seiner selbst aufhält, in dessen Kopf wiederum...). Gondry selbst wiederum könnte sich an den Videoarbeiten Michael Langoths inspiriert haben, der das »kaleidoscope«-Verfahren z.B. in seinem Stück »Retracer« (1991) umsetzt, bei dem die Szene eines das Zimmer betretenden und den Fernseher anschaltenden Mannes auf dem Schirm des TV-Gerätes gezeigt und somit ins Unendliche fortgeführt wird.

55 | So Gondry auf der Directors Label-DVD, wo er berichtet, dass Björk ihm mehrere Themen vorgelegt haben soll.

56 | Vgl. dazu Gondrys Aussagen auf der Directors Label-DVD: Angeblich lebte er als Kind an der Stadtgrenze und war daher von dem Verhältnis der beiden gleichermaßen prägenden Pole – Stadt und Land – fasziniert. Dieser Gegensatz liegt tatsächlich vielen seiner Björk-Videos – vgl. z.B. »Isobel« (1995) und »Hyperballad« (1996) – zugrunde, konstituiert jedoch entscheidend die Handlungen seiner beiden Spielfilme, »Human nature« (2001) und »Eternal sunshine of the spotless mind« (2004); vgl. dazu Kapitel 8.

57 | Vgl. dazu Björk: »[...] Human Behaviour, Isobel and [sic!] Bachelorette... It's the same story with the same character who is neither Björk nor Gondry but a third person: us. It's the story of a girl frightened by adults – a teenager who becomes aware of her femininity – then an instinctive character who discovers her femininity, with the good sides and the bad sides. In the end of »Bachelorette«, she realises she would be better where it all started: in the woods, alone. These videos are my different sides.« Zit. nach <http://www.director-file.com/gondry/Ciii.html>.

58 | Das Manifest war tatsächlich zunächst in einer autorisierten deutschen Übersetzung und unter diesem Titel am 28. Juli 1928 in der Zeitschrift »Lichtbild-Bühne« erschienen. Wenige Tage später wurde dann der russische Originaltext publiziert. Vgl. dazu Taylor (1988), S. 314, Anm. 42.

59 | Eisenstein (1928), S. 8. Vgl. auch die englische Übersetzung bei Taylor (1988), S. II. Chiron (1990), S. 34f. hat darauf hingewiesen, dass eben dieser »contrepoint audio-visuel« täglich im Fernsehen anzutreffen sei, wo sich – insbesondere bei Sportübertragungen – häufig eine Schere zwischen gezeigten Bildern und gesprochenem Kommentar öffne; allerdings kommt es dabei ja eher zu einem bloßen Nebeneinanderherlaufen von Bild und Ton, nicht jedoch zu deren bewusster Kontrapunktierung.

60 | Vgl. dazu Eisensteins Aufsätze »Montage 1938« und »Vertikale Montage«, wie sie von Taylor (1991), S. 296 – 326 und S. 327 – 399 in englischer Übersetzung bereit gestellt sind.

61 | Bereits Autoren wie z.B. Weibel (1987), S. 91f., Patton (1993), S. 91 und James (1994), S. 107 hatten Eisensteins Montage und Musikvideos zueinander in Beziehung gesetzt, ohne hieraus allerdings Konsequenzen für ein Analysemodell zu ziehen. Erst jüngst formulierte Vernallis (2004),

S. 30: »It seems intuitive that the Russian film formalists (precursors to the experimental filmmaking tradition) should share a lot with music-video directors [...]«

62 | Vgl. dazu in der Grafik die innerhalb von »Video 1« (oben) gestifteten Bezüge zwischen dem durch den Song interpretierten »Sujet 1 = Sexualität« und dem das Album durchziehenden »Sujet 2 = Verlufterfahrungen«. Eine Spielart hiervon stellt das Video zu »Freak on a leash« von Korn dar (vgl. Kapitel 1), mit dem eigentlich ein anderer Song visuell interpretiert, zugleich jedoch auch das Cover des Albums herangezogen wird, um eine wesentliche Ebene des Clips ästhetisch zu gestalten; darüber hinaus liefert das Video überhaupt erst eine Deutung der an sich ambivalenten Titelillustration.

63 | Vgl. dazu in der Grafik innerhalb von »Video 1« (oben): Der Text (blau) kann zum einen aus einem von den entsprechenden Künstlern geschaffenen Eigenanteil bestehen; in diesen können jedoch Wortspiele und Zitate eingebettet sein, die auf der musikalischen Ebene (rot) entsprechende technische Manipulationen bzw. musikalische Zitate und Samples nach sich ziehen können.

64 | »Hey, Hey, Hey« hingegen bezieht sich auf die Figur des Dwayne »Hey, Hey, Hey« Clemmons in der Serie, gespielt von Haywood Nelson. Einen ähnlichen Text/Bildbezug kann man z.B. in dem Video zu »The scientist« von Coldplay beobachten, wo es die Formulierung »Oh let's go back to the start« ist, die das Rückwärtslaufen der Bilder zu provozieren scheint. Vgl. dazu in der Grafik innerhalb von »Video 1« (oben): Auf der Ebene des Textes (blau) realisierte Wortspiele (vgl. z.B. in »Work it«: »Listen up close while I take it backwards« provoziert das Rückwärtslaufen der gesprochenen Worte) werden sodann auch visuell adäquat umgesetzt (die Bilder laufen rückwärts). Technische Manipulationen auf der Ebene der Musik (rot) wie z.B. Scratches kann visuell durch analoge Manipulationen (Schnitte, Vor- und Rückwärtslaufen der Bilder) im Einklang mit dem musikalischen Rhythmus umgesetzt werden.

65 | Vgl. dazu in der Grafik innerhalb von »Video 1« (oben): Innerhalb der Musik (rot) kann eine Melodie, abgesehen von einem originären Eigenanteil, auch auf Zitate oder Samples beruhen, die sodann auf der visuellen Ebene durch Filmzitate (grün) ihre Entsprechungen finden können.

66 | Im Fall von Matthew Rolstons Clip zu »Bootylicious« von Destiny's Child war es das Sample des Stevie-Nicks-Songs, das als Vorgabe einiger wesentlicher ästhetischer Merkmale (Farben, Kostüme) verwendet wurde.

67 | Vgl. dazu in der Grafik innerhalb von »Video 1« (oben): Innerhalb der Musik (rot) kann der Rhythmus z.B. auf einem Zitat oder Sample beruhen; der ursprüngliche thematische Kontext dieses Samples (Bedrängung, Angst, Trennung) kann – wie im Video zu »Work it« geschehen – im Einklang mit dem dort gestalteten »Sujet 2« (Verlufterfahrungen) stehen und diese auf der visuellen Ebene z.B. durch Filmzitate (grün) artikulieren.

68 | Zwischen Lisa »Lefteye« Lopes und Big Pun sieht man dort 2pac, Biggy und Jam Master Jay.

69 | Vgl. dazu auch den in Anm. 34 erwähnten Mix von Eminem, »Running (Dying to Live)«, sowie sein »Toy Soldiers«, mit denen er nach Missy Elliott ähnliche Versuche unternommen hatte.

70 | Siehe nun die ganze Grafik mit seinen beiden, zueinander in Beziehung gesetzten Videos. Abgesehen vom hier gewählten Beispiel Missy Elliotts könnte ein solches Modell auch das Verhältnis zwischen den Videos zu den Björk-Songs »Isobel« und »Bachelorette« beschreiben.

71 | Vgl. die Grafik mit den beide Clips verbindenden, analogen Rhythmen (rot).

72 | Vgl. die Grafik mit den beide Clips verbindenden Textgehalten (blau).

73 | Vgl. die Grafik mit dem beide Clips verbindenden Albumkontext (Verlufterfahrung).

74 | Vgl. z.B. den 2002 gedrehten Film »Drumline« von Charles Stone III. Vgl. dazu die Grafik mit den Bezügen zwischen den musikalischen Zitaten und Samples und deren visuelle Äquivalenz in Form von Filmziten.

75 | Dies im übrigen ein Problem, das Regisseur Steven Spielberg bei den Dreharbeiten von

»Close encounters« 1977 tatsächlich hatte, da die Kinder-Darsteller der Außerirdischen angesichts der funkelnden Lichter des Ufos-Modells während der Aufnahmen im Disco-Stil zu tanzen begannen – vgl. dazu Balaban (1977), S. 96.

76 | Das hier dargestellte Bezugssystem wäre insofern sogar noch zu ergänzen, als die beiden Videos zu »Work it« und »Pass that dutch« sogar ein einzelnes Album übergreifen und mithin zwei Album-Veröffentlichungen zueinander in Beziehung setzen. Die Grafik folgt insbesondere diesen beiden Videos von Missy Elliott; wie gesehen, gilt es jedoch in Teilen für andere Videos wie z.B. diejenigen von Coldplay, Björk und Korn. Freilich muss für jeden Clip natürlich eine eigene Darstellung erfolgen, die dann jedoch vergleichend in Beziehung zu denjenigen anderer Videos gestellt werden kann, um z.B. Aussagen über die jeweilige Dichte der darin verarbeiteten Motive treffen zu können.

4. »(Too) hot in herre«?:

Verschiedene Versionen eines Videos

Spricht man über den Clip zu einem Song, so muss man manchmal zunächst ergänzend hinzusetzen, von welcher Version dabei die Rede ist, denn aus – hier zu behandelnden – unterschiedlichen Gründen kann es von einem Video gleich mehrere Fassungen geben, von denen einzelne gelegentlich schwer zu finden und mithin zu vergleichen sind, da sie zueinander in einem Konkurrenzverhältnis stehen und sich eventuell erfolgreich verdrängt haben.

Die Gründe für solch rivalisierende Versionen können dabei ganz verschieden sein; für das vorliegende Kapitel wurden vier Videos mit jeweils ganz unterschiedlichen dahinter stehenden Geschichten und Motivationen ausgewählt. Dass diese die Bandbreite der möglichen Beweggründe dabei nicht einmal im Entferntesten repräsentieren, kann schon daran ersehen werden, dass im folgenden Kapitel zwei Fassungen des Videos zu Madonnas »American life«, in Kapitel 7 hingegen zwei Alternativversionen des Clips zu Céline Dions »I am alive« zu besprechen sein werden, die ihre Existenz je unterschiedlichen Triebfedern verdanken.

■ NELLY: »HOT IN HERRE« (BILLE WOODRUFF VS. LITTLE X/2002)

Sucht man heute nach dem Videoclip zu Nellys Hit »Hot in herre« (von dem im Juni 2002 erschienenen Album »Nellyville«),¹ so wird man stets auf die gleiche, mit dem Kontrast zwischen kühlem Blau und glühendem Orange spielende Bilderfolge stoßen, in der Nelly sich in einem gut besuchten Nachtclub in Los Angeles an eine attraktive Partnerin herantanzte. Höhepunkt des Clips, in dem sich das zunehmend in Wallungen und Schweiß geratende (insbesondere weibliche) Personal langsam bis auf knapp bemessene Badekleidung auszieht, ist ein am Dach ausbrechendes Feuer, das auch den Fluss der Musik vorübergehend unterbricht: Der DJ (dargestellt von dem Komiker Cedric The Entertainer in einem Gastauftritt)² versucht zwar, die

Gäste durch den Ausruf »The roof, the roof, the roof is on fire!« zu warnen; doch da er damit zugleich die Refrainzeile des Songs »Fire water burn« der Gruppe Bloodhound Gang zitiert,³ verfallen die Anwesenden prompt in einen, den weiteren Text zitierenden, anfeuernden Sprechchor, worauf der Diskjockey resigniert seine Arbeit wieder aufnimmt. Die durch die Flammen ausgelöste Sprinkleranlage löscht schließlich nicht nur das Feuer, sondern fungiert zugleich als kühlende Dusche für die nun auch feucht glänzenden Tänzer.



Abb. 1: Little X

Mit diesen Szenen lieferte der kanadische Regisseur Little X⁴ (Abb. 1) zwar die zumindest direkte Umsetzung der durch den Liedtext vorgegebenen Assoziationen mit seinem auffordernden Refrain: »Its gettin hot in here (so hot)/So take off all your clothes«, doch nur wenige Wochen zuvor hatte sein Kollege, der Video-Veteran Bille Woodruff (Abb. 2) gezeigt, wie man die Worte des Songs auch auf andere und etwas weniger geradlinige Weise optisch umsetzen kann:



Abb. 2: Bille Woodruff, Zeichnung von Tony Carlson

Hot in...
So hot in herre...
So hot in...
Oh!

I was like, good gracious ass bodacious
Flirtatcious, tryin to show faces
Lookin for the right time to shoot my steam (you know)
Lookin for the right time to flash them G's
Then um I'm leavin, please believin
Me and the rest of my heathens
Check it, got it locked at the top of the four seasons
Penthouse, roof top, birds I feedin
No deceivin, nothin up my sleeve, no teasin
I need you to get up up on the dance floor
Give that man what he askin for
Cuz I feel like bustin loose and I feel like touchin you
And cant nobody stop the juice so baby tell me whats the use

(I said)
Its gettin hot in here (so hot)
So take off all your clothes

I am gettin so hot, I wanna take my clothes off

Why you at the bar if you aint poppin the bottles
What good is all the fame if you aint fuckin5 the models
I see you drivin, sportscar, aint hittin the throttle
And I be down, and do a hundred, top down and goggles
Get off the freeway, exit 106 and parked it
Ash tray, flip gate, time to spark it
Gucci collar for dollar, got out and walked it
I spit game cuz baby I cant talk it
Warm, sweatin its hot up in this joint
VOKAL tanktop, all on at this point
Your with a winner so baby you cant loose
I got secrets cant leave Cancun
So take it off like your home alone
You know dance in front your mirror while your on the phone
Checkin your reflection and tellin your best friend,
Like »girl I think my butt gettin big«

(Nelly hang all out)
Mix a little bit a ah, ah
With a little bit a ah, ah
(Nelly just fall out)

Give a little bit a ah, ah
 With a little bit a ah, ah
 (Nelly hang all out)
 With a little bit a ah, ah
 And a sprinkle a that ah, ah
 (Nelly just fall out)
 I like it when ya ah, ah
 Girl, Baby make it ah, ah
 »The roof, the roof, the roof is on fire«
 »The roof, the roof, the roof is on fire«
 »The roof, the roof, the roof is on fire«
 »We don't need no water let the mother burn
 Burn mother⁶ burn«
 Stop placin, time wastin
 I gotta a friend with a fo' in the basement⁷ (What?)
 I'm just kiddin like Jason⁸ (Oh)
 Unless you gon' do it
 Extra, extra eh, spread the news
 Nelly took a trip from the Luna to Neptunes
 Came back with somethin thicker than fittin in sasoons
 Say she like to think about cuttin in restrooms

(Nelly hang all out)
 Mix a little bit of ah, ah
 With a little bit of ah, ah
 (Nelly just fall out)
 Give a little bit of ah, ah
 With a little bit of ah, ah
 (Nelly hang all out)
 With a little bit of ah, ah
 And a sprinkle of that ah, ah
 (Nelly just fall out)
 I like it when ya ah, ah
 Girl, Baby make it ah, ah



Abb. 3: Nelly: »Hot in herre« (Version 1), Still



Abb. 4: Nelly: »Hot in herre« (Version 2), Still

Die Clips teilen sich dabei gewisse, dem Text und der Musik verpflichtete Elemente: Angeregt durch den Tanzrhythmus des Songs und einzelne Stichworte (»dance floor«, »bar«) spielen beide Videos in Nachtclubs, vor denen in der Eröffnungssequenz teure Autos (»sports-car«) auffahren (Abb. 3/4), während die ausschließlich schwarzen Gäste auf Einlass warten.

Jedes Mal wird Nelly, motiviert durch den Wechselgesang des Refrains (»Its gettin hot in here/So take off all your clothes/I am gettin so hot, I wanna take my clothes off«), in eine Beziehung zu einer attraktiven jungen Frau gestellt; die im Refrain thematisierte Hitze wird (wenngleich auf je unterschiedliche Weise) umgesetzt, und natürlich

wird auch der daraus resultierenden Aufforderung nachgekommen und während des Tanzens nach und nach Kleidung abgelegt. Dies mag insofern geradezu paradox erscheinen, als damit immer wieder auch die im Text erwähnte Marke »Vokal« (eine von Nelly selbst vertriebene Modelinie)⁹ prominent ins Bild gesetzt und beworben wird: In Woodruffs Clip trägt Nelly selbst das in den Lyrics erwähnte Tanktop und eine Kappe mit der Aufschrift (Abb. 5),¹⁰ bei Little X haben sowohl der DJ als auch der zu Beginn neben Nelly tanzende Maskierte je Shirts mit dem Namenszug an (Abb. 6).

Bei diesem, eine Art Hannibal-Lecter-Visier tragenden Begleiter handelt es sich u.a. wohl ebenso um eine Referenz auf den im Text erwähnten, stets maskiert auftretenden Killer Jason Voorhees aus den »Freitag der 13.«-Filmen wie bei seinem Pendant, das sein Gesicht teilweise hinter einer nach Art des »Phantoms der Oper« gearbeiteten Halbmaske verbirgt und in beiden Versionen von »Hot in herre« auftritt. Setzt Woodruff schließlich die Erwähnung des für »Hot in herre« verantwortlich zeichnenden Produzententeams »The Neptunes« (»Nelly took a trip from the Luna to Neptunes«)¹¹ indirekt durch die Gastauftritte der HipHopper JuJu (von der Formation »The Beatnuts«), Good Game, und Pimpin' Ken¹² (Abb. 7) um, lässt Little X hingegen Cedric The Entertainer auftreten.

Dass Little X den Vorläuferclip gut kannte und sich zumindest teilweise zum (freilich, wie gleich zu sehen sein wird: zu übertreffenden) Vorbild genommen hat, erhellt nicht nur daraus, dass er die bereits in Woodruffs Video angelegte, um Blau- und Rot-Töne kreisende Farbpalette aufgreift und intensiviert, sondern auch darum bemüht ist, selbst einen im ersten Clip ausgespielten geographischen Bezug wenigstens anzudeuten. Denn während Little Xs Fassung im Club Deep zu Los Angeles gedreht wurde, siedelt Woodruff sein Szenario in St. Louis an – jener Stadt mithin, in welcher der in Texas als Cornell Haynes Jr. geborene Nelly auch aufgewachsen ist: In rasanter Fahrt hält die Kamera zum Auftakt der ersten Fassung über die nächtliche Skyline von St. Louis hinweg auf das Wahrzeichen der Stadt, den 1965 erbauten Gateway Arch, zu, fixiert kurz drei große, in dessen Scheitelpunkt eingelassene, erleuchtete Fenster (Abb. 8) und gleitet dann an dem rechten der



Abb. 5: Nelly: »Hot in herre« (Version 1), Still



Abb. 6: Nelly: »Hot in herre« (Version 2), Still



Abb. 7: Nelly: »Hot in herre« (Version 1), Still



Abb. 8: Nelly: »Hot in herre« (Version 1), Still

beiden langen Schenkel hinab, wo sich (ebenso wie die großen Fenster in Abweichung von der architektonischen Realität)³³ der Eingang zu dem offenbar im Zenit des Gebäudes befindlichen »Club Vokal« befindet (mithin wieder ein deutlicher Verweis auf Nellys Modemarke). Bei Little X findet sich Nellys Herkunft hingegen nur noch durch den Schriftzug »St. Louis« auf dem weiß-blauen Shirt aufgerufen, das der immer wieder neben dem Star tanzende Murphy Lee trägt.

Trotz dieser teils parallelen Motive und Verfahren unterscheiden sich beide Clips nun jedoch grundlegend – und nichts anderes wurde von Little X auch gefordert und erwartet. Woodruff gewann den dramaturgischen Faden seines Videos aus dem Setting, indem seine Bildsequenzen schildern, wie Nelly in Begleitung einer jungen Frau in einer metallisch getäfelten Aufzugkabine langsam zu dem »Club Vokal« empor fährt, wo die Gäste zu seiner Performance tanzen und feiern. Dabei folgt der Clip keineswegs einem chronologischen Schema: Zwar erlauben in die Fahrstuhlwände eingelassene Monitore schon vor Nellys Ankunft immer wieder ein schnelles Hin- und Herblenden zwischen Clubräumen und Aufzug, so dass eine gewisse Verbindung zwischen dem herannahenden und seine Performance bereits unterwegs darbietenden Sänger und dem ihn erwartenden Club-Publikum angedeutet wird; doch zwischengeschnittene Szenen, die Nelly in wiederum ganz anderen, vom Ort her nicht näher definierten Kontexten zeigen, machen schnell deutlich, dass es hier nicht um die präzise Schilderung eines in sich geschlossenen Vorgangs geht, sondern dass hier vielmehr einzelne Elemente daraus zusammen mit anderen Bildern so zueinander kombiniert werden, dass sie alle das Thema der Steigerung und des Anstiegs umsetzen. Parallelisiert werden so u.a. Nellys Auffahrt zu den Clubräumen und die im Text beschworene, stetige Zunahme der Temperatur, hier visualisiert durch die langsam emporsteigende Quecksilbersäule eines Thermometers, dessen Glaszylinder schließlich unter dem Überdruck der darin kochenden Flüssigkeit zerbricht. Die damit sinnfällig gemachte Hitze wird ferner durch die gemalten Flammenhintergründe evoziert, vor denen Nelly und seine Begleiterin agieren (Abb. 9).



Abb. 9: Nelly: »Hot in herre« (Version 1), Stills

Doch die Plattenfirma war mit dem im Mai 2002 von Bille Woodruff abgelieferten und Anfang Juni erstmals gezeigten Video offenbar so

unzufrieden, dass man es nur solange laufen ließ, bis der sofort darauf bestellte und zwischen dem 21. und dem 22. Mai 2002 abgedrehte und Mitte Juni fertig gestellte Clip von Little X Ersatz bot.

Erstauflage daran sind nicht nur die Kosten, die mit einem solchen *Procedere* in Kauf genommen wurden, denn Woodruffs Clip war alleine schon aufgrund seiner aufwändig computeranimierten Eingangssequenz teuer;¹⁴ auch die Eile, mit der hier zu Werk gegangen wurde, verblüfft: Die erste Fassung war kaum fertig gestellt, da hatte man bei Little X, der mit Nelly für das Video zu dessen Song »E.I.« im Oktober 2000 bereits einmal zusammengearbeitet hatte, schon den Alternativclip in Auftrag gegeben. Und zur Sicherheit, gleichsam in *Damnatio memoriae* der ersten Fassung, schickte man sodann Anfang November noch eigens die Dokumentation von den zweiten Dreharbeiten im Rahmen der MTV-Serie »Making the video« nach, wie man sicherzugehen, dass nur die Erinnerung an das zweite Video im Gedächtnis der Zuschauer und Hörer bleiben würde.

Soweit heute überhaupt noch überhaupt kritische Stimmen zu Woodruffs erster Fassung greifbar sind, weisen sie in die Richtung, dass der Clip zu sehr auf computeranimierte Effekte gesetzt und nicht gut zur Musik gepasst habe.¹⁵ Die Angst war mithin offenbar groß, das Nellys »Hot in herre« durch die Präsentation eines diesbezüglich ungeeigneten Videos verkaufstechnischen Schaden erleiden würde: Eine Sorge, die einmal mehr zeigt, wie sehr Clips in erster Linie von den Plattenfirmen als marktstrategische Vehikel betrachtet werden.

Mit Little X bekam man dann, was man gewollt hatte: Wo Woodruff auf die kühle Eleganz seiner futuristischen Clubräume, auf vergleichsweise raffinierte, da Steigerung, Anstieg und Erhitzung in Bewegungen und Metaphern kleidende Abstraktion gesetzt hatte, bedient Little X mit seinen »street credibility« erscheinenden, direkten Bebilderungen¹⁶ plumpere Erwartungen – und dass sie besser zur Musik Nellys passen und halfen, »Hot in herre« zu einem großen Sommerhit zu machen, sollte dabei als fragwürdiges Lob verstanden werden.

2. THE CARDIGANS: »MY FAVOURITE GAME« (JONAS ÅKERLUND/1998)

Als die schwedische Band The Cardigans im Oktober 1998 mit gleich vier alternativen Versionen ihres Videos zu »My favourite game« (aus dem im November des gleichen Jahres erschienenen Album »Gran Turismo«) herauskam, konnten sie bezüglich solch konkurrierender Clips zu ein und demselben Song bereits auf eine einschlägige Erfahrung zurückblicken, hatten sich doch zwei Jahre zuvor zu ihrem ersten großen Hit »Love fool«¹⁷ im Laufe eines Jahres gleich drei unterschiedliche Videos angesammelt: Zunächst hatte der Schwede Björn Lindgren mit ihnen eine in einer Lagerhalle spielende Handlung in-

szeniert, in dem der (eher sarkastisch-pessimistische) Text des Songs dergestalt umgesetzt wurde, dass Leadsängerin Nina Persson ihn in der Rolle eines Groupies auf Cassette sang und einem von ihr angebeteten Bandmitglied zuschickte; in der Probenhalle, während die Musiker sowohl von Verehrerinnen als auch (an einer Stelle) von Verehrern auf eher grotesk-penetrante Art und Weise umgarnt werden, erinnert sich der Mann des Tonbandes und lauscht ihm, schließlich zu Tränen gerührt, während er heftig umflirtet wird. Zuletzt jedoch befreit er sich aus den Fängen der ihn umwerbenden Frau und zieht Nina in seine Arme, die ihm heimlich aufgelauert hatte. Dem hoffnungslosen Refrain des Songs »Love me, love me/say that you love me/fool me, fool me/go on and fool me/love me, love me/pretend that you love me/leave me, leave me/just say that you need me« wird mithin ein in seiner Abruptheit und angesichts des eher tristen Settings eher ironisch anmutendes Happy End gegenübergestellt. Zu triste und zu ironisch, wie man in Amerika fand, als es darum ging, den Song dort zu vermarkten.¹⁸ Und so erhielt der amerikanische Regisseur Geoff Moore den Auftrag, zu dem Song ein neues Video zu drehen. Da »Love fool« unterdessen auch als Teil des Soundtracks zu Baz Luhrmanns »William Shakespeare's Romeo & Juliet« fungierte, schnitt er nun zwei verschiedene Clips: Einen, bei dem die miniaturisierte Band im Inneren einer goldenen Flaschenpost agierte, die von einem schiffbrüchigen Jüngling ins Meer gesetzt worden war;¹⁹ und (z.T. unter Rückgriff auf das gleiche Material) einen zweiten (den heute wohl diesbezüglich meistgespielten), in dem einzelne Szenen aus »Romeo & Juliet« relativ unverbunden mit Aufnahmen der Cardigans kombiniert wurden, die das Stück nun scheinbar auf einem Schiff darboten und hierbei mal von Tauchern interviewt wurden, mal (dies ein Versuch, doch noch einen Bezug zu dem Film herzustellen) einzelne Momente aus »Romeo & Juliet« durch ein Periskop hindurch verfolgten.²⁰

Bei »Love fool« hatte man sich, bedingt wohl durch den scheinbar harmlos klingenden Tonfall der Musik, mithin nicht vollständig auf die Bitterkeit des eine unerwiderte, aussichtslose Liebe schildernden Textes eingelassen – bei »My favourite game«, wo das wiederum bittere Ende einer offenbar zerstörerischen und auswegslosen Beziehung thematisiert wird, sollte dies jedoch anders werden:

I don't know what you're looking for
 You haven't found it baby, that's for sure
 You rip me up and spread me all around
 In the dust of the deed of time

And this is not a case of lust, you see
 It's not a matter of you versus of me
 It's fine the way you want me on your own
 But in the end it's always me alone

And I'm losing my favourite game
 You're losing your mind again
 I'm losing my baby
 Losing my favourite game

I only know what I've been working for
 Another you so I could love you more
 I really thought that I could take you there
 But my experiment is not getting us anywhere

I had a vision I could turn you right
 A stupid mission and a lethal fight
 I should have seen it when my hope was new
 My heart is black and my body is blue

And I'm losing my favourite game
 You're losing your mind again
 I'm losing my favourite game
 I've tried but you're still the same
 I'm losing my baby
 You're losing a saviour and a saint

»My favourite game«, gedreht von dem versierten und für kontrovers diskutierte Videos bekannten Regisseur Jonas Akerlund (Abb. 10),²¹ stellt nun sozusagen in gleich doppelter Weise die Antwort auf die diversen Videos um »Love fool« dar:



Abb. 10: Jonas Akerlund

Zum einen war es den Cardigans offenbar ein Anliegen, sich – entgegen dem soften Image des Hits von 1996 – wieder als harte Rockband in Erinnerung zu rufen; zum anderen demonstrieren die dieses Mal von vorneherein eingeplanten und bewusst konzipierten, verschiedenen Fassungen des Clips zu »My favourite game« nicht nur, dass die Band ihre Vermarktung nun wieder selbst fest in die Hand nahm,

sondern sie führen zugleich das zwei Jahre zuvor erlebte Verwirrspiel um das geeignete Video zum Song spöttisch ad absurdum. Dies umso mehr, als sich sowohl die Band als auch der Regisseur darüber im Klaren gewesen sein müssen, dass kaum eine der von ihnen gedrehten Versionen auch nur annähernd eine Chance haben würde, von MTV auf Heavy Rotation gespielt zu werden, da alle Varianten des Clips Elemente enthielten, die man dort für bedenklich halten würde. Gezeigt wird nämlich, wie Leadsängerin Nina das Gaspedal eines amerikanischen Cabriolets mit Hilfe eines sorgfältig ausgesuchten Felsbrockens so präpariert, dass das Fahrzeug auch dann konsequent Höchstgeschwindigkeit fährt, wenn sie das Lenkrad mit den Füßen bedient oder – wie am Ende des Videos geschehen – freihändig auf dem Fahrersitz steht und das Gefährt in die einmal eingeschlagene Richtung rasen lässt.

Doch auch wenn sie das Auto lenkt, fährt sie alles andere als sicher (damit der aus dem Autoradio dringenden Mahnung gerade entgegen handelnd, angesichts der herrschenden Hitze einen kühlen Kopf zu bewahren, »careful« zu sein »and drive safely«), denn zu den Klängen des offenbar auch gerade im Radio gesendeten Songs der Cardigans »My favourite game« (so jedenfalls die Absage aus dem Autolautsprecher am Ende des Videos – nichtsdestotrotz scheint Nina ihn zugleich zu performen, während sie das Auto lenkt) fährt sie immer wieder mit hoher Geschwindigkeit grinsend auf der falschen Straßenseite und verwickelt durch diese kompromisslose Fahrweise andere Autos, Motorradfahrer und Passanten in leichtere und schwerere Unfälle. Am Ende hält sie mit dem Auto auf einen Kleinbus zu, in dem ihre männlichen Bandkollegen sitzen: Mit weit ausgebreiteten Armen (damit die im Text vorgenommene Identifikation mit »a saviour and a saint« umsetzend)²² rast sie in das entgegenkommende Fahrzeug hinein und wird bei dem heftigen Aufprall aus dem Auto geschleudert. Und an genau diesem Punkt beginnen sich die einzelnen Versionen des Clips voneinander zu unterscheiden.²³ Drei Enden lassen sich dabei insofern zu einer Gruppe zusammenfassen, als man in ihnen sieht, wie Ninas Körper über die ineinander einschlagenden Gefährte hinweggeschleudert wird. In der ersten dieser Varianten (der sogenannten Dead-Version) sieht man sie sodann mit verdrehten Gliedern tot auf dem Asphalt liegen, Blut rinnt aus ihrer Nase. In der zweiten Variante (Walkaway-Version) liegt sie auf dem Mittelstreifen, dann steht sie auf und geht zügig davon. Die dritte Version (Stone-Version) zeigt sie, wie sie sich ebenfalls wieder aufrichtet, doch eben, als sie aufstehen möchte, fällt der offenbar ebenfalls aus dem Auto geschleuderte Stein auf sie herab, trifft sie auf den Kopf und lässt sie leblos zurückfallen.

In der vierten Alternativfassung (Head-Version) schließlich wird ihr Körper nicht über die zusammenstoßenden Fahrzeuge hinweggeschleudert, doch nun ist es ihr abgetrennter Kopf, der auf dem Asphalt aufschlägt und ins Bild rollt (Abb. 11).²⁴



Abb. 11: The Cardigans:
»My favourite game«, Still

In allen vier Fassungen jedoch schwenkt die Kamera abschließend zu der hoch am Himmel stehenden Sonne:²⁵ Eine Einstellung, mit der der Clip auch eröffnet, so dass der Eindruck eines Zirkels entsteht, der gerade in den Versionen 2 und 3 durchaus vorstellbar wäre, denn Nina trägt zu Beginn des Videoclips bereits einen Verband an ihrem linken Unterarm, der nicht nur Ausdruck ihrer im Text erwähnten, inneren wie äußeren Verletzungen zu sein (»My heart is black and my body is blue«), sondern auch darauf zu verweisen scheint, dass sie schon mindestens einen Unfall hinter sich hat.

Eben diese in dem Video gezeigte förmliche Suche nach Möglichkeiten, Unfälle zu provozieren,²⁶ erinnert an einen seinesgleichen kontrovers diskutierten Film, der möglicherweise als eine Inspirationsquelle für Akerlunds Clip gedient hat: »Crash«, 1996 von David Cronenberg nach dem umstrittenen Roman von James G. Ballard mit James Spader und Holly Hunter in den Hauptrollen gedreht, erzählt von einer Gruppe von Menschen, die absichtlich spektakuläre Unfälle herbeiführen, weil sie das damit einhergehende, lebensgefährliche Aufeinanderprallen von Blech und Stahl als sexuell erregend empfinden. Unabhängig von diesem Kontext hat der Literaturwissenschaftler Joseph Vogl bereits auf die implizit erotische Komponente des von Nina provozierten Unfalls hingewiesen, indem er ihn als eine »Begegnung« beschrieben hat, bei dem die verschiedenen Bandmitglieder wieder vereinigt werden,²⁷ oder, zugespitzt könnte man auch sagen: eine Frau und mehrere Männer aufeinander treffen. Vor diesem Hintergrund erscheint es umso nahe liegender, dass Akerlund Grundmotive von Cronenbergs »Crash« adaptiert und auf das Genre des Road-Movies übertragen hat.

Der Umstand, dass die Protagonistin – wohl aus der im Text thematisierten Leere, Resignation und Perspektivlosigkeit heraus – eben diese Unfälle geradezu spielerisch sucht (dies scheint nun ihr neues »Favourite game« zu sein, und der Albumtitel »Gran Turismo« geht bezeichnenderweise auf das gleichnamige Computerrennspiel von Sony zurück), war es wohl auch, der MTV dazu bewog, den Clip im besten Fall nur nach 21 Uhr zu zeigen: Anstößig fand man offenbar weniger die gewaltsamen Tode der Fassungen 1 und 4 (sonst hätte man ja auch die eher harmlos endende Variante 2 bzw. das cartoonhaft ironische Ende von No. 3 spielen können), als vielmehr die Art und Weise, wie fahrlässiges Verkehrsverhalten hier eben als Spiel und Amüsement dargestellt wird, weshalb man – so die offizielle Begründung – Nachahmung fürchtete.

Dem gegenüber ließe sich zum einen einwenden, dass die Szenen des Videos in vielerlei Hinsicht ausgesprochen ironische Anklänge aufweisen: Wenn Ninas Cowboystiefel etwa geradezu demonstrativ und vernehmlich knirschend in das Bild hineingestampft kommen, wird den meisten Zuschauer die Klischeehaftigkeit dieses Westerntopoi zitierenden Bildes unmittelbar bewusst sein; auch, dass Ninas

Härte und Rauheit signalisierendes, großes Tattoo lediglich aufgemalt zu sein scheint, so dass es in der Hitze an das rote Sitzpolster abfärbt, ist sicherlich kein von der Produktion übersehener Fehler, sondern – ebenso wie der ganz offensichtliche Schaufensterpuppenkopf in der Head-Version (siehe Abb. 11) – ein augenzwinkernder Verweis darauf, dass hier nicht alles ganz so ernst zu nehmen ist (worauf auch die geradezu perfekt choreographierten Autocrashes mit ihren z.B. einen Camper präzise in der Mitte zerteilenden Stunts hinweisen).

Zum anderen ließen sich Vorwürfe, hier werde leichtfertig das Risiko der Nachahmung in Kauf genommen, mit der Rückfrage begegnen, was genau denn an diesem Clip so problematisch ist – denn gerade amerikanische Kinder und Jugendliche bekommen ähnliche und noch brutalere Szenen mehrmals täglich zu sehen, so dass es nicht die Darstellung verkehrsgefährdenden Verhaltens alleine sein kann, die hier Bedenken weckt. Möglicherweise ist man hier an einem Punkt angelangt, wo man ein wesentliches Wirkungsmoment des Videoclips für einen Moment konkret greifen kann: Denn bei dessen Kombination von Bildern mit Musik ist es offenbar so, dass die Musik hier (ganz im Sinne der von Lew Wladimirowitsch Kuleschow durchgeführten Experimente zur Bildmontage)²⁸ einen wesentlichen Anteil an der Interpretation der Szenen durch den Zuschauer hat, und während ein schwerer Unfall im Kontext einer Actionhandlung eher die Chance hat, als zwar visuell reizvoller, aber dennoch bedauerlicher »Kollateralschaden« verbucht zu werden, bewirkt die einheits- und sinnstiftende Verbindung von Musik und Bild im Videoclip gegebenenfalls, dass der gleiche Unfall bei entsprechender musikalischer Untermalung gerade affirmativ präsentiert erscheint – und mithin eher Nachahmungen auf den Plan rufen könnte.

Nichtsdestotrotz scheinen solche Bedenken doch eher in den USA gegriffen zu haben, wurde »My favourite game« doch z.B. auch in der so genannten Head-Version in Deutschland im Nachmittagsprogramm von Viva und Viva 2 gesendet. Doch selbst wenn der Clip auch hierzulande Restriktionen unterworfen gewesen wäre, so hätte dies doch seinem Kultstatus keinen Abbruch getan. Es ist sogar zu fragen, inwiefern Zensurmaßnahmen einem solchen Rang nicht sogar erst förderlich sind, da der begehrte Clip so ja noch rarer und mithin kostbarer wird, und zirkuliert er – zusätzlich eingeschränkt durch bestimmte Sendezeiten – in gleich vierfacher Varianz, so ist die Chance, jede einzelne dieser Variationen zu sehen, sogar noch geringer. Insofern scheint das Kalkül von Band und Regisseur – auch und gerade weil es dem landläufigen Mainstream-Denken von Plattenfirmen (wie es sich z.B. bei der Entscheidung gegen Woodruffs Nelly-Video manifestierte) entgegenläuft – zuletzt aufgegangen zu sein.²⁹

3. THE RASMUS: »IN THE SHADOWS« (NICLAS FRONDA, FREDRIK LÖFBERG/2003)

Wie sehr die Konzeption eines Videoclips jedoch darauf Rücksicht nehmen muss, dass er vom Publikum überhaupt verstanden wird, zeigt das Beispiel der finnischen Gruppe The Rasmus. Die vierköpfige Band landete mit der Ende Juni 2003 in Deutschland veröffentlichten Single »In the shadows« insofern zeitverzögert einen Überraschungshit, als der Song in Finnland nicht nur bereits im Januar 2003 herausgekommen war, sondern die Formation dort auch schon seit längerem zu den populäreren Musikern zählt: Bei der Ende Februar in Finnland und Mitte Juli 2003 veröffentlichten Platte »Dead letters«, aus dem »In the shadows« stammt, handelt es sich dann auch um deren bereits sechstes Album³⁰.

An den unterschiedlichen Veröffentlichungsdaten kann schon ersehen werden, dass an einen Vertrieb von Single und Album in Deutschland ursprünglich nicht gedacht worden war, und auch das für »In the shadows« zunächst produzierte Video rechnete nicht auf nicht-finnische Zuschauer, fungierte das Stück doch auch als Soundtrack zu dem 2003 herausgekommenen finnischen Film »Pahat Pojat« (zu deutsch soviel wie »Böse Jungs«, Regie: Aleksi Mäkelä). Als Grundstock für den Clip diente daher auch eine Sequenz aus dem Spielfilm, in der die vier verummumten Protagonisten bei einem Einbruch von der Polizei überrascht und verfolgt werden. Gegengeschritten wurden diese (u.a. auch einen funksprühenden Ritt auf der hinter dem Fluchtauto hergezogenen Tresortür zeigenden) Actionszenen mit einer im Studio gefilmten Performance der Band, die auf einer Art verkleinerter Helikopterlandeplattform auftritt. Da zwischen diesen Bildern und denen der Flucht wenig Beziehung zu bestehen drohte, fügte man schließlich noch eine Szene gegen Ende des Clips ein, in der sich die Einbrecher die schwarzen Masken vom Kopf ziehen – und sich als die Bandmitglieder zu erkennen geben.

Darüber hinaus besteht jedoch zwischen dem gesungenen Text und der dazu gezeigten Handlung kaum ein Bezug, lässt man eine vague ein verbrecherisches Umfeld andeutende Stelle (»They say/That I must learn to kill before I can feel safe/But I'd rather kill myself than turn into their slave«) außer acht, die jedoch nicht aus dem Kontext gelöst werden darf, der ansonsten eher den nervös erwarteten Aufbruch in ein bislang stets nur erträumtes und erwartetes, neues Leben umschreibt:

No sleep until I'm done with finding the answer
 Won't stop
 Won't stop before I find the cure for this cancer
 Sometimes I feel like going down, I'm so disconnected
 Somehow I know that I am haunted to be wanted

I've been watching,
I've been waiting
In the shadows for my time
I've been searching,
I've been living
For tomorrows all my life
In the shadows

They say
That I must learn to kill before I can feel safe
But I l'd rather kill myself than turn into their slave
Sometimes I feel that I should go and play with the thunder
Somehow I just don't wanna stay and wait for a wonder

I've been watching,
I've been waiting
In the shadows for my time
I've been searching,
I've been living
For tomorrows all my life

Lately, I've been walking,
walking in circles
Watching, waiting for something

Feel me, touch me, heal me
Come take me higher

I've been watching,
I've been waiting
In the shadows for my time
I've been searching,
I've been living
For tomorrows all my life
I've been watching
I've been waiting
I've been searching
I've been living for tomorrows
In the shadows
In the shadows
I've been waiting!

Indem »In the shadows« nun aber ein Hit auch in Deutschland wurde, stand man vor dem Problem, dass der in dem Video ausschnittsweise gezeigte Film »Pahat Pojat« dort natürlich vollkommen unbekannt war und mithin der ganze Clip weitestgehend unverständlich

blieb, da ohne das Wissen um die Soundtrack-Funktion des Songs nicht deutlich werden wollte, wieso die vier Bandmitglieder hier bei einem nur halb geglückten Einbruch und einer polizeilichen Verfolgungsjagd gezeigt werden. Man entschied sich daher zur Produktion eines neuen Clips, der Ende Mai 2003 in einem Stockholmer Studio von den beiden schwedischen Regisseuren Niclas Fronda und Fredrik Löfberg / The Baranga Brothers (Abb. 12)³¹ gedreht wurde, mit denen The Rasmus bereits bei ihrem im März 2003 entstandenen Video zu dem Song »In my life« (in Finnland Ende April 2003 aus »Dead letters« ausgekoppelt) zusammengearbeitet hatten.³²



Abb. 12: Niclas Fronda und Fredrik Löfberg / The Baranga Brothers

Auf eine begleitende Handlung wurde nun verzichtet: Zu sehen sind die Mitglieder der Gruppe bei der Performance ihres Songs (Abb. 13), umgeben von den weißen Wänden eines schmalen, neonbeleuchteten Raumes, der vage an jene klaustrophobische Kammer erinnert, in dem die Cardigans sich in ihrem 1999 von dem ebenfalls schwedischen Regisseur Adam Berg gedrehten Video zu »Erase/rewind« aufhalten; werden sie allerdings von teilweise an den Computer HAL aus Stanley Kubricks »2001 – A Space Odyssey« erinnernden Kameraugen überwacht,³³ so ist es bei The Rasmus eine die Wände umlaufende Galerie dunkler, schmaler Fenster, durch welche die Musiker scheinbar von außen beobachtet werden können.



Abb. 13: The Rasmus: »In the shadows« (Version 2), Still

Tatsächlich aber dringen weniger neugierige Blicke als vielmehr – nach dem Vorbild von Alfred Hitchcocks »The Birds« (1963)³⁴ – in den wolkenfinsternen Himmel durchfliegender Schwarm riesiger, schwarzer Krähen durch das Glas ein, beschädigen bei ihrem Flug auf die Kamera zu einige der Deckenleuchten (wenn diese funkensprühend herabstürzen, scheinen sie wieder einen ähnlichen Moment aus dem Cardigans-Video zu zitieren) und durchflattern nervös den engen Raum.³⁵ Doch diese Eindringlinge stehen offenbar in einem geheimnisvollen Zusammenhang zu den Bandmitgliedern, die nicht nur schon zuvor schwarze Federn an ihren Unterarmen hängen haben (Leadsinger Lauri Ylönen trägt zudem einige schwarze Federn im Haar) und von Federn beregnet werden, sondern gegen Ende des Videos löst sich auch die ganze Gruppe in einer großen Wolke schwarzer Federn auf, die auf die Kamera zugeweht werden.

Motiviert wurde die Wahl eines solchen Szenarios möglicherweise auch durch den Gruppennamen, »The Rasmus«, der auf die Benennung eines altgermanischen Windgottes zurückgeht – das Publikum mochte beim Anblick der in den Raum stiebenden Krähen indes ganz andere Assoziationen haben.

Denn interessanterweise nutzte man die Gelegenheit dieses zweiten Clips zugleich dazu, der Band den eindeutigen Stempel einer Gothic-Rock-Gruppe zu verpassen: Zwar wiesen Lauri und seine Bandkollegen schon zuvor ein Outfit auf, das auf Tattoos, religiöse Symbole und Federlook-Frisuren setzte, doch auf dem Weg zum deutschen »In the shadows«-Video unterzog man das Erscheinungsbild der Gruppe noch einmal einer eindeutigen Uniformierung. Traten sie zuvor in einem recht bunten und wenig aufeinander abgestimmten Look aus T-Shirts, Tanktops, Military-Jacken und -Hosen auf (Abb. 14), so wurde die Band nun konsequent in finsternes Schwarz gekleidet, wobei Accessoires wie Handgelenkarmbänder aus schwarzem Leder oder die Feder in Lauris Haaren das düstere Erscheinungsbild abrundeten.



Abb. 14: The Rasmus: »In the shadows« (Version 1), Still

Dies war nun zum einen natürlich darauf abgestimmt, – wie auch schon bei den Cardigans – im deutlichen Kontrast zum Weiß des sie umgebenden Raumes zu wirken sowie einen ersten Verweis auf die mysteriöse Verwandtschaft zwischen den Musikern und den sie umfliegenden Krähen zu geben. Zugleich hatte man damit jedoch auch ein Image gefunden, mit dem die Band nun in Deutschland soweit assoziiert wurde, dass man es auch für das nächste Video (dieses Mal gleich in Deutschland auf dem Lausitzring bei Berlin gedreht) zu der im Oktober 2003 Nachfolgesingle »First day of my life«³⁶ beibehielt, obgleich dieses nun in einem gar nicht mehr als »gothic« zu bezeichnenden Ambiente – vorbeirasende Sportwagen, spritzendes Regenwasser und jubelnde Cheerleader – angesiedelt ist. Dass das Image der Gruppe jedoch inzwischen selbst gegen derartige Szenarien immun ist, zeigt sich auch daran, dass sie nun aufgrund ihres Looks immer wieder als mögliche Anhänger des Satanismus gehandelt und diskutiert werden.³⁷

4. GEORGE MICHAEL: »OUTSIDE« (VAUGHAN ARNELL/1998)

War bislang stets die Rede von Fassungen, die entweder ganz gegeneinander ausgetauscht oder aber mit verschiedenen Enden versehen wurden, so kommt man mit dem Video zu George Michaels »Outside« explizit auf das bei den Cardigans latent anklingende Thema der Zensur zu sprechen – denn die von diesem Clip existierenden Versionen unterscheiden sich insofern, als eine das Video unzensuriert präsentiert, während die andere einzelne Stellen daraus unkenntlich macht und damit zensiert.

Solche Maßnahmen sind gerade im Bereich des Videoclips keine Seltenheit und können ganz unterschiedliche Ausmaße und Beweggründe haben: Das im Januar 1995 unter der Regie von Michael Gondry entstandene Video zu Björks »Army of me« wurde z.B. von einigen Musiksendern nur in einer Version gespielt, bei welcher der Schluss, wenn die Protagonistin den im Museum ausgestellten jungen Mann durch eine im Museum gezündete Bombe aufweckt und befreit, einfach entfernt worden war: Das Video endete dort mit jenem Moment, wenn Björk aus dem Gebäude herausläuft. Die sich daran anschließende Sprengung desselben wurde bereits nicht mehr gezeigt, da man diesen Akt – trotz der von Gondry bei der Erzählung angewendeten Verfremdung – als zu gewalttätig ansah.

Aus dem gleichen Grund, wenngleich noch weniger nachvollziehbar, fiel auch der im Februar 2002 veröffentlichte und von Dave Meyers³⁸ für Pink gedrehte Clip zu »Don't let me get me« einer freilich weniger drastischen Bearbeitung anheim: Wohl, weil man die Assoziation von High School und Waffen ungern sah, wurde die Sequenz, in der Pink sich vor ihrem Auftritt auf der Moore Highschool mit einem großen Messer die Nägel reinigt und dieses dann auf dem Weg zur Bühne in die Tür rammt, gepixelt bzw. der Bildausschnitt nachträglich so eingeengt, dass das Messer nicht mehr sichtbar wird.

Bei »Outside« nun mag die Veranlassung zu einer vergleichbaren Zensur auf den ersten Blick vielleicht nachvollziehbarer erscheinen, geht es in dem Clip doch vorgeblich um außerhalb der eigenen vier Wände genossene Sexualität; schaut man sich jedoch einmal genau an, was gepixelt wurde, so kann man sich nur wundern – ganz abgesehen einmal davon, dass die Zensoren die Aussage des von Vaughan Arnell (Abb. 15)³⁹ zum November 1998 gedrehten Videos ganz offenbar nicht verstanden hatten.

Handelt es sich schon bei dem im Oktober 1998 veröffentlichten Song⁴⁰ um eine ironische Apologetik der Gründe, die Anfang April 1998 zur Verhaftung von George Michael in einer öffentlichen Toilette am Beverly Hills Park geführt hatten,⁴¹ so greift der Clip dazu noch viel expliziter auf dieses Ereignis zurück: Im letzten Drittel des Songs (unmittelbar bevor und während die dem Titel »I want your love« von Chic entlehnten Streicherpassagen erklingen) wird jener Klangtep-

pich aus Stimmengewirr und Sirenen wieder auf gegriffen, der schon zum Auftakt des Liedes zu hören war.



Abb. 15: Vaughan Arnell

Allerdings mischen sich nun auch Trillerpfeifen sowie Lautsprecher- und Rundfunkstimmen hinein, bei denen man deutlich unterscheiden kann, wie sie mehrere Male den Namen des Stars aussprechen – seine Verhaftung wird hier mithin gleichsam akustisch nachgespielt, und George Michael bekennt sich dann auch auf ironische Weise für schuldig, wenn er daraufhin singt: »and yes I've been bad«.

Worin diese »Ungezogenheit« besteht, hat der zuvor gesungene Text schon deutlich gemacht:

I think I'm done with the sofa
I think I'm done with the hall
I think I'm done with the kitchen table, baby

let's go outside (let's go outside)
in the sunshine
I know you want to, but you can't say yes
Let's go outside
in the moonshine
take me to the places that I love best

So my angel she says, don't you worry
about the things they're saying, yeah
got no friends in high places
and the game that you gave away
wasn't worth playing

let's go outside
in the sunshine
I know you want to, but you can't say yes

let's go outside
in the meantime
take me to the places that I love best

and yes I've been bad
doctor won't you do with me what you can
you see I think about it all the time
twenty four seven

you say you want it, you got it
I never really said it before
there's nothing here but flesh and bone
there's nothing more nothing more
there's nothing more

back to nature, just human nature
getting on back to

I think I'm done with the sofa
I think I'm done with the hall
I think I'm done with the kitchen table, baby

let's go outside
in the sunshine
I know you want to, but you can't say yes
let's go outside
in the moonshine
take me to the places that I love best

and yes I've been bad
doctor won't you do with me what you can
you see I think about it all the time
I'd service the community
(but I already have you see!)
I never really said it before

there's nothing here but flesh and bone
there's nothing more, nothing more
there's nothing more
let's go outside
dancing on the D-train baby

when the moon is high
and the grass is jumpin'
come on, just keep on funkkin'
keep on funkkin', just keep on funkkin'

Der dazu von Arnell gedrehte Clip bebildert die entsprechenden, die Verhaftung akustisch evozierenden Passagen des Songs jedoch nicht einfach (was nahe liegend gewesen wäre – zu der oben beschriebenen Stelle mit den Lautsprecherstimmen ist im Clip jedoch sogar ein ganz anderer Ort und ein ganz anderer Handlungsablauf zu sehen), sondern interpretiert das hinter dem Song stehende Ereignis unter Anspielung auf die tiefe Kluft, die zwischen filmischer, schwüler Fiktion, wie sie von Hollywood geliefert und damit auch von Amerikanern offenbar sanktioniert wird, und der von biederer Prüderie geprägten Realität: Ähnlich wie George Michael fällt in dem Vorspann zu dem Videoclip ein junger Mann auf einer Toilette einem polizeilichen Lockvogel zum Opfer. Erotische Fiktion – eine blonde, junge Frau in einem engen Dirndl-artigen Kleid lockt den Mann beim Händewaschen zu sich – und bittere Realität – als er ihr folgt und ihr Angebot anzunehmen scheint, verwandelt sich die Verführerin in eine ältliche uniformierte Polizistin⁴², die ihm streng ihre Dienstmarke entgegenhält – werden dabei auch insofern deutlich voneinander geschieden, als die ersten Szenen auf der Toilette durch darüber geblendete pseudo-schwedische Titel, einen pseudo-schwedischen Kommentar aus dem Off sowie eine laszive Musikuntermalung als die Einleitungssequenz eines offenbar schwedischen Erotikfilms ausgegeben werden (»eine fulm bi Hüu Jarss«⁴³), dessen Künstlichkeit sodann entlarvt wird: »Hollywood« klingt der Off-Kommentar aus, beim Anblick der faltigen Polizistin erklingt ein schriller Aufschrei und die ersten Takte der amerikanischen Nationalhymne erklingen, während hinter dem Schriftzug »Hollywood« das Sternenbanner herabgleitet. Ein Polizeihubschrauber startet, und von diesem Kontrollposten aus, dessen Rotorknattern den Hintergrund fast des ganzen Videos durchziehen wird, sehen wir nun auch – gezeigt mal als gewöhnliche Filmszene, mal als Aufzeichnung eines Überwachungsvideos – die Verhaftung des unglücklichen Mannes aus der Toilette, der nun endgültig aus der Welt des schwedischen Pornofilms in die harte und heuchlerische Realität herübergezerrt wird.

Ogleich die Verhaftung George Michaels wegen »lewd conduct« somit ihres tatsächlichen homosexuellen Kontextes zunächst einmal entkleidet scheint, klammert das Video diesen Aspekt keineswegs aus, denn in der Folge, dramaturgisch an den Erkundungsflug des Hubschraubers geknüpft, werden immer wieder auch Szenen gezeigt, in denen Männer sich im Freien (auf dem Mast eines Schiffes, auf der Ladefläche eines Lastwagens, neben dem keck das Schild »Men working« aufgestellt ist) küssen und umarmen. Doch dem Clip ist es – ebenso wie dem Song, der sich auf keine sexuelle Präferenz festlegt – auch mehr darum zu tun, zu zeigen, wie lustvoll außerhalb der eigenen vier Wände und an ungewöhnlichen Orten genossene Körperlichkeit generell für Männer wie für Frauen sein kann: Ganz gleich, ob zu Zweit auf der Wiese, einem Hubschrauberlandeplatz,

dem Flughafen, einem Fitnessclub, dem Hausdach, der Ladefläche des Lastwagens, im Aufzug, Büro, der Toilette, oder zu Dritt in einem Pool. Dabei werden – freilich eher scheu – Fetische wie Muskeln, S/M-Beziehungen, Tattoos oder die Sexualität schwangerer Frauen angedeutet, doch zu keiner Zeit werden die dabei gezeigten Protagonisten der Lächerlichkeit preisgegeben oder verhöhnt. Letzteres widerfährt vielmehr den Ordnungshütern und der von ihnen provozierten Situation im Klo des Beverly Hill Parks. Denn nicht nur, dass sich an einer Stelle des Clips zu der Songzeile »take me to the places that I love best« eine Männertoilette in eine von Lichtorgeln und Spiegelkugel durchfunkelte Diskothek verwandelt,⁴⁴ in der George Michael in einer Polizeiform zusammen mit sexy Politessen tanzt (Abb. 16); am Schluss des Videos, nachdem die Polizisten die Männer auf dem Lastwagen, das Paar auf der Toilette und den Mann auf dem Hausdach verhaftet haben (die im Text erwähnten »friends in high places«, wie der Besitzer des Penthouse-Pools, scheinen ungeschoren davon zu kommen), fallen zwei Polizisten selbst wild in der Öffentlichkeit küssend übereinander her.

Wegen eben dieser Darstellung verklagte Marcelo Rodriguez (dessen Namen im »schwedischen« Vorspann als Regisseur »Marchelo Öffenvanken« verulkt wird), der George Michael gegenüber als Lockvogel fungiert hatte, den Popstar auf 6.25 Millionen £⁴⁵ – es scheint jedoch, dass er die Aussage des Videos ebenso wenig verstanden hat, wie diejenigen, welche die Zensur einzelner Partien gefordert und durchgeführt hatten.⁴⁶ Betrachtet man diese Pixelungen genauer und vergleicht man sie mit der ursprünglichen Version, so entbehren diese Zensuren nicht einer gewissen Komik, da sie eigentlich das Gegenteil von dem erreichen, was eigentlich angestrebt war. Denn anstatt »Outside« zu entschärfen, würzte diese Maßnahme das Video eher noch auf, da sich unter dem über die vermeintlich verfänglichen Stellen gelegten Pixel-Schleier Pikantes zu verbergen schien. Diesbezüglich Erwartungsvolle wurden jedoch enttäuscht, wenn sie sodann Hand an die unzensurierte Fassung legen konnten, denn zu sehen war – nichts: Weggepixelte Stellen waren eher harmlose Stellen wie der von einer Überwachungskamera gefilmte arbeitende Hintern eines der Männer auf der Ladefläche des Lastwagens, die nur knapp ihre Blöße bedeckende Frau im Büro, der ihren Unterleib küssende Mann und die beiden küssenden Polizisten am Ende des Clips, mithin Sequenzen, die einem überhaupt erst als eventuell etwas gewagter in den Sinn kommen konnten, nachdem man sie zunächst zensiert gesehen hatte.

Wie sehr »Outside« jedoch zunächst als Stein des Anstoßes empfunden wurde, lässt sich – neben der Zensur – auch daran ablesen, dass z.B. am 8. Dezember 1998 innerhalb der auf dem kanadischen Musiksender »MuchMusic« ausgestrahlten Sendung »TooMuch4Much« darüber debatiert wurde,⁴⁷ ob das Video »offensive« sei



Abb. 16: George Michael:
»Outside«, Still

oder nicht, da es »images of gay and straight sex« und »sex outside of the privacy of the home, outside the sanctity of marriage« zeige und damit ein solches Verhalten anspornen bzw. Proteste gegen »authorities' repression of sexual expression in public« fördern könne. Freilich machte man es sich bei der Diskussion dieser Frage und seiner Konsequenzen nicht einfach, denn man stellte sich auch die Frage, ob eine bereinigte Version des Clips eventuell »homophobic« sei.

Tatsächlich wurde das Video dabei jedoch in einer Art und Weise beschrieben, dass der nicht eingeweihte Zuschauer es für einen Softporno hätte halten können, war doch die Rede von darin gezeigtem »opposite and same-sex kissing and simulated oral and genital opposite-sex«.

Ein diesbezügliches Statement lautete: »In most cases, it also portrays public voyeurism of these acts, by either photographing them through an intrusive camera or showing a camera in the frame as it records the activities. It also portrays frequent police presence in oppressing public sex.«⁴⁸ Dies zeigt, wie schwierig ein Verständnis der tatsächlichen Aussage des Videos war, denn »Outside« will gerade keinem »public voyeurism« frönen, sondern ganz im Gegenteil zeigen, dass Sex außerhalb der Privatheit des Hauses – »back to nature, just human nature« – eigentlich nichts Besonderes ist und erst dadurch zur Pornographie wird, dass er von Überwachungskameras gefilmt und publik gemacht wird; ebendies führt der Clip immer wieder vor, wenn er zwischen dem gewohnten filmischen Betrachterblick und den in grobkörnigen und meist schwarzweißen Bildern neugierig heranzoomender Überwachungskameras hin- und herschneidet und damit deutlich macht, dass erst die deutliche Präsenz eines die Szene belauernden Auges (in Gestalt des omnipräsenten, nahe heranfliegenden Hubschraubers und der Beobachtungskameras) das Ganze obszön erscheinen lässt (und es ist somit kein Zufall, dass man es als Notwendigkeit empfand, ausgerechnet eben jene Szenen zu zensieren, in denen diese Überwachungsorgane zugegen sind).

Originellerweise endet der Clip jedoch versöhnlich: Dem Prolog entspricht ein kurzer Epilog, in dem der Hubschrauber über die Dächer der Stadt fliegt und sich das Betrachterauge (nicht also das Objektiv einer Überwachungskamera) an die rot leuchtenden Buchstaben des Schriftzuges »Jesus saves« heftet, die auf dem Dach der L.A. University Cathedral in Los Angeles (einem Gebäude, das früher als »United Artists Theatre« genutzt wurde) angebracht sind (Abb. 17): Den roten, 70er Jahre-Buchstaben des Erotikfilm-Vorspanns stehen nun schlanke, weiße Courier-Typen gegenüber, die – über die letzten Bilder des Videos geblendet – die Aussage ergänzen. »Jesus saves/all of us«. Und um dem fast trotzigen Nachdruck zu verleihen, verschwinden alle übrigen Worte nun und vor dem schwarzen Untergrund ist nur noch ein Wort zu lesen – »all« –, zu einer endgültigen und unantastbaren Bekundung erhoben durch den abschließend dahinter gesetzten Punkt.



Abb. 17: George Michael:
»Outside«, Still

ANMERKUNGEN

1 | In dem heute bekannten, zweiten Video trägt eine der gegen Ende zu sehenden Tänzerinnen den Titel auch auf die Rückseite ihrer Hose geschrieben.

2 | Zu ihm vgl. <http://www.ceddybear.com/>.

3 | Der Song stammt von dem 1996 veröffentlichten Album »One fierce beer coaster«.

4 | In Toronto geboren, lebt und arbeitet er heute in New York. Zu ihm und seinen Arbeiten vgl. dazu http://www.geocities.com/SunsetStrip/Backstage/2220/lxvid_th.html.

5 | Für die Videofassung zensiert.

6 | Eigentlich beide Male – in Übereinstimmung mit dem Songtext der »Bloodhound Gang« (s.o.) – »motherfucker«, wie z.B. auch von den Lippen der Frau abgelesen werden kann, die hinter dem DJ zu sehen ist; allerdings wurde das Wort hier zensiert. In der Fassung Woodruffs fehlt diese Liedpassage und damit auch dessen visuelle Umsetzung.

7 | Gemeint ist mit »fo'« der Slangausdruck für einen 44 Magnum Revolver. http://www.music-critic.com/breakdown/nelly_hotinherre.htm versteht den Satz als »I gotta a friend with a pole in the basement«, was jedoch in Bezug auf den im nächsten Moment erwähnten »Jason« keinen Sinn machen würde.

8 | Jason Voorhees, der Killer aus den »Freitag der 13.«-Filmen.

9 | Vgl. z.B. <http://www.vokal.com/> sowie <http://www.urbanclothing.net/vokal-clothing.htm>.

10 | Interessanterweise existieren wiederum Versionen des Woodruff-Clips, in dem sämtliche »Vokal«-Signets (am Club-Eingang, auf der Kappe etc.) unleserlich gemacht wurden: Manche Sender wollten offenbar keine derartige (Schleich-)Werbung für Nellys Erzeugnisse machen.

11 | »Lunatics« war der Name der früheren Band von Nelly, der hiermit also textlich seine eigene musikalische Entwicklung skizziert.

12 | Als echte »Pimps« (eigentlich also Zuhälter, generell jedoch Neureiche, die ihr Geld prahlerisch anhand von Statussymbolen wie Kleidung, Schmuck, Autos etc. ausstellen) führen sie alle ihre eigenen Kelche mit Namensgravur mit sich; Nelly sekundierte seinen Ende März 2003 als weitere Auskopplung aus »Nellyville« veröffentlichten Song »Pimp Juice« übrigens im Sommer 2003 übrigens zugleich durch den Vertrieb eines gleichnamigen Energy Drinks; vgl. dazu <http://www.bevnet.com/news/2003/08-19-2003-nelly.asp>.

13 | Zu dem von dem finnischen Architekten Eero Saarinen errichteten Bau vgl. <http://www.nps.gov/jeff/ArchTop.htm>, wo Bilder der tatsächlich sehr kleinen Fenster und engen Aufzugskabinen zu sehen sind. Saarinens Bau ist durch das Projekt eines Triumphbogens inspiriert, das der italienische Architekt Adalberto Libera 1942 für die »Esposizione Universale« in Rom entworfen hatte – der Bau erschien zwar auf den entsprechenden Werbeplakaten, wurde jedoch nie realisiert. Zu Libera vgl. Garofalo/Veresani (1992).

14 | Die Spezialeffekte wurden von Jason Dunn und David Hartkop für Dunns Firma »Robot Rumpus« angefertigt; hierbei nahm man Satellitenfotos der Skyline von St. Louis als Grundlage für ein 3-D Matte-Gemälde, das sodann mit Hilfe der Lightwave-Software animiert wurde; vgl. dazu http://homepage.mac.com/jasonrdunn/RR_VFX/nelly.html sowie http://homepage.mac.com/jasonrdunn/RR_VFX/musicvideos.html#.

15 | Vgl. dazu die – freilich zu Gunsten von Little X argumentierende – Website <http://www.geocities.com/SunsetStrip/Backstage/2220/features/x10.html>.

16 | Die Idee des in einem eleganten Club ausbrechenden und von den Besuchern unbeerkten Feuers scheint zudem durch den Clip inspiriert zu sein, den Seb Janiak 1997 für den Titel »Burnin'« der Gruppe Daft Punk gedreht hat. Allerdings stehen diese (dort zudem selbstironisch

gehaltenen) Szenen (es z.B. wird immer wieder eine Tänzerin in einem »Burnin'« beschrifteten T-Shirt gezeigt) nicht im Zentrum des Videos, sondern alternieren mit jenen Hauptmomenten, in denen das Ausrücken und die Arbeit eines Feuerwehr-Teams gezeigt wird, die sich als Tagtraum oder aber als Zukunftsblick eines kleinen Jungen erweist, der schließlich in die außer Kontrolle geratenden Grillversuche seines Vaters eingreift.

17 | Aus dem im September 1996 erschienenen Album »First band on the moon«.

18 | Die dabei hineinspielenden, unterschiedlichen Mentalitäten können z.B. auch an dem von Frith 1984 beschriebenen und von Goodwin (1992), S. 95 referierten Fall der beiden Clip-Versionen ersehen werden, die 1984 den Song »Smalltown boy« der Gruppe Bronski Beat begleiten sollten: Für das englische Publikum wurde ein Video konzipiert, das ausdrücklich homosexuelle Konnotationen aufzuweisen hatte, für den amerikanischen Markt wurde hingegen eine Variante mit dezidiert heterosexuellem Erscheinungsbild entworfen.

19 | Der Schiffbrüchige bittet in der Botschaft jedoch nicht etwa um Hilfe, sondern teilt seiner sich sehnsüchtig im Hafen nach ihm verzehrenden Geliebten lediglich mit, dass er sie liebt. Tatsächlich erreicht die Nachricht auch ihre Adressatin: Offensichtlich unter Mithilfe der die Flasche wie ein Boot steuernden Cardigans manövriert diese immer wieder an anderen, potentiellen Interessenten (einem Fischer, Kindern, einer auf einem Floß treibenden Ophelia) vorbei. Moore flüchtet sich dabei in augenzwinkernden Kitsch, bleibt jedoch mit der so zugleich erkaufte Harmlosigkeit hinter der bissigen Absurdität von Lindgrens Clip weit zurück.

20 | Tatsächlich handelt es sich – wie die erste Fassung von Moores Clip einsehbar macht – nicht um ein Schiff, sondern das Innere der steuerbaren Flaschenpost.

21 | Fast alle seine Videos erregten in irgendeiner Weise Anstoß: Der Clip zu »Smack my bitch up« von Prodigy (1997) verfolgt mit subjektiver Kamera die in jeder Hinsicht ausschweifende Nacht eines Wüstlings – der sich dann als junges Mädchen entpuppt; das Video zu »Ray of light« von Madonna (1998) war wegen seiner anscheinend den Unfall Lady Dianas verarbeitenden Momente umstritten. Das Video zu »Beautiful« von Christina Aguilera sorgte schon im Vorfeld für Diskussionen, weil zum Casting u.a. z.B. anorektische (»ANOREXIC GIRL/WOMAN: All ethnicities 16-35.... Must be extraordinarily skinny....must look anorexic«) und lesbische Darstellerinnen (»LESBIAN WOMEN: 40s, all ethnicities ... should appear instantly »feminist«) aufgerufen wurden (vgl. den Ausschreibungstext unter

<http://www.bothsidesnow.co.uk/bothsides2001/somesweets/christina.html>). Der Clip zu »Come undone« von Robbie Williams (2003) schließlich spielt am Morgen nach einer in ihren Spuren kompromisslos gezeigten, exzessiven Orgie.

22 | Vgl. Cover-Illustration unten links. Zugleich werden mit dieser Pose das zu Beginn des Clips kurz am Straßenrand sichtbare Kreuz sowie die an eine Prozession von Kreuzen erinnernden Telegrafmasten am Ende aufgegriffen. Die gleiche Geste im Kontext eines Autocrashes ist in dem Video »Rabbit in your headlights« der Musiker Thom Yorke, James Lavelle and DJ Shadow zu beobachten, die sich für das so genannte »U.N.K.L.E.- project« zusammenschlossen: In dem von Jonathan Glazer ebenfalls 1998 gedrehten Video geht der Schauspieler Denis Lavant einen langen Tunnel entlang und wird dabei wiederholt von Fahrzeugen angefahren und überrollt. Sichtlich verletzt, entledigt er sich nach und nach seiner Kleidung und bleibt schließlich mit ausgebreiteten Armen stehen, worauf ein von hinten in ihn hineinfahrendes Auto wie von einer Wand aufgehalten und zerstört wird. Obgleich das Video 1999 als »Best breakthrough video« bei den MTV Music Awards nominiert war, hatte sich MTV in England und Nordamerika geweigert, den Clip zu spielen. Glazer (der dafür dann 1999 den Award »International Video of the Year« der Music Video Production Association [mvpa] erhielt) berichtet von einer mit MTV im Vorfeld getroffenen Vereinbarung,

derzufolge der Clip hätte gezeigt werden sollen, nachdem die Unfälle gepixelt worden waren; MTV sperrte sich jedoch weiterhin gegen die Ausstrahlung des Clips, nun mit der Begründung, der Darsteller Denis Lavant spiele seinen Part »too unnerving and subversive«. Glazers Kommentar: »What they are saying is anyone on the edge of society shouldn't be seen on television.« Und: »MTV's definition of the »Real world« is four models living together in a luxury flat [...] They seem perfectly happy to show videos featuring models who look like they're on heroin, but the UNKLE video isn't fashion pain or panto punk. Maybe I should have stuck the actor in a Stussy Parka.« Vgl. dazu <http://www.radiohead.sk/ostranke/starsieverzie/verzia3/video.htm>.

23 | Zu ihnen vgl. auch http://www.schnittberichte.com/display_msb_1316.html.

24 | Mittlerweile ist auch eine fünfte (wenn man so will: totalzensierte) Version erschienen, in der absolut keine Unfälle zu sehen sind und in dem lediglich die den Song performende Nina am Steuer ihres fahrenden Autos gezeigt wird (unser herzlicher Dank geht an Nina Reinhardt, Saarbrücken, die uns darauf aufmerksam gemacht hat). Auf der Maxi-CD mit »Erase-Rewind Live«, auf der die hier bislang vorgestellten vier Fassungen enthalten sind, findet sich diese fünfte Version nicht, so dass es lange Zeit fraglich war, ob es sie wirklich gibt oder ob es sich nicht vielmehr um eine Mythenbildung handelte, wie sie bei solch kontroversen und daher nur bedingt zugänglichen Videos immer wieder zu beobachten ist: Da die Handlung oft nur aus dem Gedächtnis reproduziert wird oder nur Teile des Videos gesehen und in der eigenen Fantasie dann vollendet werden, können Gerüchte über Varianten zirkulieren, die es so gar nicht gibt. So wurde auch von dem Video Walter Sterns zu »Bittersweet Symphony« von The Verve (1997) behauptet, dass es eine Fassung mit einem alternativen Ende gebe, in welcher der Sänger Richard Ashcroft von all den zuvor durch ihn angerempelten Passanten eingeholt und verprügelt werde. Wirklich gesehen zu haben scheint diese Version jedoch niemand. Tatsächlich haben die beiden Regisseure Andy Baybutt und George Hanson im März 1998 zwar eigens für den kanadischen Markt ein neues Video zu »Bittersweet Symphony« gedreht; es hat mit der ursprünglichen Version jedoch nichts zu tun, da es ausschließlich auf dokumentarischem Material von einer Nordamerika-Tournee basiert, das sowohl auf als auch hinter der Bühne gedreht wurde.

25 | Der Verweis auf die Sonne als möglicher Ursache für die Suche nach Unfällen ist eventuell eine Reverenz an Albert Camus' existentialistischen Roman »L'Étranger« von 1942, wo der Ich-Erzähler die Schuld an einem von ihm verübten Mord auch der Sonne zuweist. Auf die Frage, warum er einen Araber erschossen habe, antwortet er: »À cause du soleil«. Der Radiomoderator warnt auch tatsächlich zu Beginn des Clips: »Man – it's hot! You know this heat can really drive you crazy, so if you are behind the wheel somewhere, please, keep a cold head, be careful and drive safely!«

26 | In der »Short Stories« überschriebenen Folge der Fernsehserie »Fantastic Voyages« (2000) meint der Literaturwissenschaftler Joseph Vogl zu dem Clip, dass die Straße hier den Inbegriff von Welt darstelle, die sich ereignenden Unfälle hingegen die Risiken des Lebens repräsentierten; allerdings ereignen sich diese Unfälle hier ja nicht einfach, sondern sie werden bewusst und willentlich herbeigeführt, insofern kann auch keine Rede von hier vorgeführter Kontingenz sein. Diese könnte sich höchstens in Form der jeweils verschiedenen Enden vorschlagenden, unterschiedlichen Versionen niederschlagen.

27 | Siehe die vorangegangene Anm.

28 | Vgl. z.B. Kamp/Rüsel (1998), S. 64.

29 | Das vielleicht originellste Produkt der daraus zu ziehenden Lehre von den Einsatzmöglichkeiten verschiedener Versionen ein- und desselben Videos hat Norbert Heitker mit seinem Video zu dem Ärzte-Song »Dinge zu denen« im November 2003 vorgelegt: In einer ersten, über mehr als zwei Wochen hinweg gespielten Fassung des die 70er Jahre-Ästhetik der Spielschow »Dalli Dalli«

aufgreifenden Schwarzweiß-Clips fehlte das Bandmitglied Bela B. Felsenheimer bei dem dort gezeigten Auftritt. Dies war jedoch nur Teil einer größer angelegten, konzertierten Aktion, im Rahmen derer zuvor z.B. auch von der Homepage der Ärzte alle ihn betreffenden Informationen (Fotos, Biographie etc.) eliminiert worden waren, was natürlich sofort das Gerücht eines eventuellen Ausstiegs schürte und der Gruppe eine Masse an mails und Rückfragen besorgter Fans bescherte. Passend zu dem auf dem Sender VIVA organisierten Ärzte-Tag am 24.11.2003 erschien Bela dann wieder gemeinsam mit seinen Bandkollegen – u.a. in der zweiten Fassung des »Dinge von denen«-Clips, dem nun neue (farbige, doch aufgrund ihrer Milchigkeit ebenfalls in die 70er Jahre weisende) Spielszenen hinzugefügt wurden, in denen erklärt wird, wieso er bei der »Performance« im Rahmen der Schwarzweiß-Show nicht dabei ist: Er verschläft, seine Uhr ist stehen geblieben und wegen einer Empfangsstörung kann er nicht einmal durch den bereits laufenden Auftritt seiner Kollegen im Fernsehen auf seine Verspätung aufmerksam werden. Erst, als er im bereits leeren Fernsehstudio eintrifft, wird ihm die Sachlage bewusst – und ein riesiges Gewicht erschlägt ihn zur Strafe (vgl. dazu z.B. auch <http://www.infernaldevil.ag.vu/s116374.html>). Dieses trägt die Aufschrift »1Zpf« (Zollpfund) – wie viele andere Elemente in dem Video ein Spiel mit den Zahlen 2 und 3: Die eigentlich dreiköpfige Band tritt in einem dem Zweiten Deutschen Fernsehen (ZDF) nachempfundenes Fernsehsender namens DÄ3 nur zu zweit auf etc. Allerdings zirkulierten im Internet schon bald auch (freilich falsche) Gerüchte – zu diesem Phänomen vgl. Anm. 24 in diesem Kapitel –, denen zufolge die zweite Version des Videos Szenen enthalte, in denen Bela B. während des »Dalli Dalli«-Auftritts am Schlagzeug zu sehen sei. Beide Fassungen des Clips erschienen sodann ebenfalls am 24.11.2003 auf einer Maxi-CD. Heitkers Clip lehnt sich in einigen Momenten an eine 1965/66 erfolgte Fernsehaufzeichnung eines Auftritts von Drafi Deutscher mit »Marmor, Stein und Eisen bricht« sowie (mit den einleitenden Worten des Moderators »Eine Live-Sendung von jungen Leuten für junge Leute«) an die Ansage der ersten Ausgabe des »Beat Club« im September 1965 durch den späteren Tagesschau-Sprechers Wilhelm Wieben an: »Guten Tag, liebe Beat-Freunde! (...) In wenigen Sekunden beginnt die erste Show im Deutschen Fernsehen, die nur für Euch gemacht ist. Sie aber, meine Damen und Herren, die Sie Beatmusik nicht mögen, bitten wir um Ihr Verständnis: Es ist eine Live-Sendung mit jungen Leuten für junge Leute!«

30 | Dies, sofern man »Hell of a collection«, eine Best-of-Sammlung, mitzählt.

31 | Zu ihnen vgl. <http://www.barangafilm.com/> sowie <http://www.drakfilm.se/html/baranga.htm>.

32 | Vgl. dazu <http://www.therasmus.com/main.php?offset=40>.

33 | Auch das dort als dramaturgisches Moment gezeigte Motiv der sich langsam aufeinander zu bewegendes Wände stammt aus einem Sciencefiction Film: In George Lucas' erstem »Star Wars«-Film (1977) geraten die Helden auf der Flucht in eine riesige Müllpresse; wenn Sängerin Nina Persson an einer Stelle des Clips den Mikrofonständer als Stemmeisen zwischen die sich näher kommenden Wände spannt, zitiert sie regelrecht eine Szene aus dieser »Star Wars«-Sequenz, in der Carrie Fisher als Prinzessin Leia Organa ähnliches mit einem Metallteil versucht.

34 | Die Idee zu den einen weißen, neonbeleuchteten Raum durchflatternden Krähen findet sich direkt in Jonathan Glazers Video zu Jamiroquais Song »Virtual Insanity« (1996) vorgeprägt, in dem dank eines beweglichen Fußbodens eine furiose Choreographie aus gleitenden Raumelementen, Möbeln und dazwischen vollführten Tanzschritten vorgeführt wird, in deren Verlauf an drei Stellen unter der Decke entlang fliegende Krähen erscheinen.

35 | Die Spezialeffekte wurden von der Stockholmer Firma »Visualart« beigesteuert, wo auch das Video zu »In my life« geschnitten und nachbearbeitet worden war: vgl. <http://www.visualart.se/>.

36 | An deren Veröffentlichungsgeschichte zeigt sich auch, dass The Rasmus nun sozusagen

in zwei Kulturen repräsentieren müssen: Nicht nur, dass das genaue Veröffentlichungsdatum in den verschiedenen Ländern – Finnland, Deutschland, Österreich, Schweiz, Norwegen, Dänemark und Schweden – um bis zu vier Tage variierte; in den südlicheren europäischen Ländern enthielt die Single neben dem Song ferner das Stück »What Ever«, außerdem war hier eine Maxi-CD erhältlich, die darüber hinaus noch »In the shadows« sowie das zugehörige deutsche Video enthielt. Umgekehrt gab es von »Dead letters« eine nur in Finnland erhältliche limited edition mit einer Bonus-CD, auf der sich die Stücke »Everything you say« und »In the shadows« (als Meadows remix) sowie das finnische Video, dessen »Making of« und Software befanden.

37 | Vgl. z.B. http://www.gnoosic.com/discussion/rasmus__14.html. Auch die Krähen aus »In the shadows« haben ihr Fortleben in einem Nachfolgeclip gefunden: In dem 2004 (ebenfalls von den »Baranga Brothers«) vorgelegten Video zu »Funeral Song« von The Rasmus flattern sie aus Ylönens Mantel hervor wie sonst die Fledermäuse aus Draculas Umhang.

38 | Zu ihm und seinen Videos vgl. die Analyse von »Work it« in Kapitel 3 sowie ebd., Anm. 15.

39 | Zu ihm und seinen Videos vgl. hier in Kapitel 6 seinen Clip zu Robbie Williams' »Supreme« sowie in Kapitel 10 die Videos zu Williams' »Road to Mandalay« und »Eternity«.

40 | Aufgenommen sodann in das im November 1998 erschienene Album »Ladies and Gentlemen – The best of George Michael«.

41 | Der Popstar war sodann am 14. Mai 1998 wegen »unzüchtigen Verhaltens« zur Zahlung eines Bußgeldes von 910 Dollar (an einigen Stellen wird die Summe auch mit 810 Dollar angegeben) sowie 80 Stunden gemeinnütziger Arbeit verurteilt worden.

42 | Bühler (2002), S. 240 zufolge handelt es sich dabei bezeichnenderweise um die Ex-Prostituierte »Domenica«.

43 | Arnell und Michael hatten offenbar großen Spaß daran, lauter auf das menschliche Hinterteil verweisende Partikel in dem Vorspann unterzubringen: »jARSs« lautet der Nachname des Produzenten (Hervorhebung durch Grossbuchstaben von uns), die Schauspielerin erscheint in dem Film »ARS Cindy« (was wohl im Sinne von »als Cindy« zu verstehen ist, in wirklichem Schwedisch jedoch »som Cindy« lauten müsste) die Regie wird angegeben mit den Worten »diREKTUM bi« (was in echtem Schwedisch »regi av« heißen müsste).

44 | Ein Jahr zuvor war eine ähnliche Verwandlung im Rahmen der Folge »Homer's phobia« aus der Serie The Simpsons vorgeführt worden: Besorgt, sein Sohn Bart könnte homosexuell sein, führt Homer ihn in ein Stahlwerk, in der Hoffnung, ihn angesichts der dort arbeitenden, harten Männer auf den rechten Weg zurückzuführen. Doch die Stahlarbeiter verwandeln ihre Arbeitsstätte mit Hilfe ausfahrbarer Lichtorgeln und Spiegelkugeln spontan in eine Diskothek (»We work hard. We play hard.«) und tanzen zu »Everybody dance now«. Auch in dem August 2002 erschienenen Video zu George Michaels »Shoot the dog« gibt es ausführliche Verweise auf die Simpsons – vgl. dazu Kapitel 5. Zu der am 16.2.1997 erstausgestrahlten, im gleichen Jahr mit einem mit Emmy ausgezeichneten Simpsons-Episode (4F11) vgl. Groening/Richmond/Coffman (1997), p. 228.

45 | Die Klage wurde jedoch vollständig abgewiesen.

46 | Im November 1998 wurde dann generell erst einmal eine zensierte Version des Videos gezeigt, ehe sich dann in der Folgezeit nach und nach die unzensierte Fassung durchsetzte. Arnell sollte zwei Jahre später mit seinem Video zu Robbie Williams' »Rock DJ« erneut Bekanntschaft mit der Zensur machen, denn wegen des makabren Endes des Clips, bei dem sich der Popstar buchstäblich bis auf die Knochen auszieht, wurde das Video zumeist nur angespielt, sofern es überhaupt in das Sendeprogramm aufgenommen wurde.

47 | Die Sendung wurde sodann auch auf dem amerikanischen Schwestersender »MuchUSA« ausgestrahlt. Zu den Diskussionsteilnehmern gehörten: Chris Sheppard, DJ, Performer und Radio-

moderator, Mitglied von »Love Inc.«; Greg Paul, Minister, Musiker und »Community Outreach Leader«; Jane Stevenson, Pop Musik-Kritikerin der Zeitung »Toronto Sun«; Jeanne Beker, Moderatorin der Sendung »Fashion Television« und frühere Moderatorin bei »MuchMusic«; Irshad Manji, Moderator und Produzent der Sendung »The Q-Files« und Sarah Crawford, Director of Communications bei »MuchMusic« und Director of Media Education bei CHUM Television (dem Sender, auf dem »Much Music« läuft).

48 | Zu den angeführten Zitaten vgl.

http://www.chumlimited.com/mediaed/guidepage_much.asp?studyID=37.

5. Operation »Shock and awe«:

Der Irak-Krieg im Videoclip

»BOMBS OVER BAGHDAD«¹

Als die amerikanische Regierung beschloss, am Morgen des 20. März 2003 den Krieg gegen den Irak mit einem Angriff auf Bagdad zu eröffnen, zeigte sich, dass die heute generell gerne eher als unpolitisch charakterisierte Welt der Popmusik in einem solchen Fall doch Flagge zu zeigen bereit ist: Einige Befürworter und viele Gegner des Feldzugs traten auf den Plan² und manche von ihnen taten ihre Meinung nicht nur in Interviews kund, sondern sorgten auch dafür, dass ihre Videos – in unterschiedlicher Intensität – entsprechende Botschaften formulierten.

Vier dieser Clips sollen an dieser Stelle vorgestellt werden, wobei die Abfolge, in der dies geschieht, keineswegs deren Chronologie verpflichtet ist: Im Gegenteil handelt es sich bei dem zuletzt besprochenen Video zu George Michaels »Shoot the dog«, bereits im August 2002 veröffentlicht, vielmehr um den frühesten dieser Beiträge, der jedoch erst am Schluss behandelt werden soll, da es sich bei diesem Clip um die vielleicht persönlichste und auch raffinierteste Auseinandersetzung mit dem (damals nur geplanten) Feldzug der USA gegen Saddam Hussein handelt.

Auch bei diesem Thema erhebt die hier vorgestellte Auswahl keineswegs etwa Anspruch auf Vollständigkeit, sondern möchte vielmehr vier idealtypische Möglichkeiten der Entstehung, Verfahrensweise und Aussage von Videos untersuchen, die sich mit dem Thema des Irak-Krieges auseinandersetzen; ausgeklammert wurden dabei »konventionellere« Formen solcher Clips, die sich der reinen Montage von verschiedenen Schlachten und historischen Situationen entstammenden, z.T. schockierenden Dokumentaraufnahmen bedienen, um das immer gleiche Grauen des Krieges vorzuführen (wie z.B. das von Daniel Müller-Friedrichsen geschnittene und im März 2003 vorgelegte Video zu »Kriegstagebuch« von Spax).³

■. ANNE CLARK: »SLEEPER IN METROPOLIS«
(MARK FEUERSTAKE, STEFFEN HACKER/2003)

Wie selten bei der Entstehung eines songbegleitenden und promotenden Videos, passen die Entstehungsbedingungen von Musik und Clip im Falle von Anne Clarks im März 2003 erschienenem Stück »Sleeper in Metropolis« geradezu deckungsgleich zueinander, denn bei beider Entwicklung wurde auf älteres Material zurückgegriffen: So war der Song der britischen, bewundernd auch als »Lady of Darkness« titulierten New Wave Musikerin bereits 1983 ein Hit gewesen und wurde zu Jahresbeginn 2003, neu abgemischt und mit einem aggressiv treibenden Technobeat unterlegt, als »Version 3000« auf den Markt gebracht.

Das futuristische, ein Duell zwischen einer bewaffneten Frau und einem sie verfolgenden Kampfroboter zeigende Video wies zu dem solcherart interpretierten Text auf den ersten Blick nur wenige Bezüge auf:

As a sleeper in metropolis
You are insignificance
Dreams become entangled in the system

Environment moves over the sleeper:
Conditioned air
Conditions sedated breathing
The sensation of viscose sheets on naked flesh
Soft and warm
But lonesome in the blackened ocean of night

Confined in the helpless safety of desires and dreams
We fight our insignificance
The harder we fight
The higher the wall

Outside the cancerous city spreads
Like an illness
It's symptoms
In cars that cruise to inevitable destinations
Tailed by the silent spotlights
Of society created paranoia

No alternative could grow
Where love cannot take root
No shadows will replace
The warmth of your contact
Love is dead in metropolis

All contact through glove or partition

What a waste

The City -

A wasting disease

As a sleeper in metropolis

You are insignificance

Dreams become entangled in the system

As a sleeper in metropolis

As a sleeper in metropolis...

Sicherlich werden in dem vorgetragenen Text Kämpfe thematisiert: Der Kampf zwischen der Künstlichkeit technischer Produkte (»viscose sheets on naked flesh«) und der verloren gehenden Menschlichkeit sowie der aussichtslose Kampf gegen die Bedeutungslosigkeit des Einzelnen (»We fight our insignificance/The harder we fight/The higher the wall«), doch an keiner Stelle wird ein ähnlich gewalttätiges Gefecht angedeutet wie es die Bilder der einsam durch einen Wald fliehenden und sich gegen der Attacken der sie verfolgenden Killermaschine wehrenden Frau schildern. Erst gegen Ende des Clips, wenn der Clou der Geschichte gelüftet wird – der Zweikampf von Mensch und Roboter ist offenbar Teil eines modernen Gladiatorenspiels, denn der Wald befindet sich inmitten einer riesigen, von Menschenmassen besetzten Arena, die das Kampfgeschehen live auf Großbildleinwänden verfolgen –, scheinen sich die Szenen etwas konkreter auf den Text zu beziehen, denn bei den ins Bild rückenden Kuppeln der Stadt (Abb. 1) denkt man unwillkürlich an die Architektursilhouette der Stadt Metropolis, wie Fritz Lang sie in seinem 1927 entstandenen, gleichnamigen Film vorführt (Abb. 2).



Abb. 1: Anne Clark: »Sleeper in Metropolis«, Still

Doch der Eindruck täuscht: Denn die Parallele zwischen Anne Clarks Erwähnung der Stadt und deren Auftauchen in den Szenen ist zwar nicht zufällig, beruht jedoch nicht etwa darauf, dass die Bilder sich

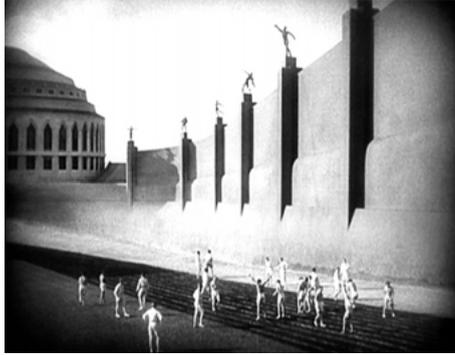


Abb. 2: »Metropolis«, Still

nach dem Text richten – denn bei diesen handelt es sich um unabhängig vom Song, bereits zwei Jahre zuvor gedrehte Aufnahmen, die der Regisseur Mark Feuerstake (Abb. 3) – wohl weil sie aus einer ganzen Reihe von Gründen als zur Musik passend empfand – nachbearbeitete und zum begleitenden Clip schnitt.



Abb. 3: Mark Feuerstake

Tatsächlich stammen sämtliche Szenen daraus aus dem Kurzfilm »Combatant« (Untertitel: »A fight just ONE can win«), den der Regisseur Steffen Hacker im Sommer 2001 als studentische Hausarbeit eines Filmseminars an der Filmakademie Baden-Württemberg herstellte⁴ und dann im Internet veröffentlichte,⁵ wo der ebenfalls auf Trickfilme spezialisierte Feuerstake darauf aufmerksam wurde. Er erwarb die Rechte daran,⁶ schnitt die etwas über 6-minütige Szenenfolge auf den die Hälfte der Zeit umfassenden Song zusammen und fügte ferner noch über einige Szenen geblendete Zwischentitel ein. Diese zitieren fast ausschließlich Passagen aus dem Songtext (»As a sleeper in metropolis«/»you are insignificance«/»Environment moves over the sleeper«/»desires and dreams«/»Love is dead in metropolis«/»What a waste«), fügen jedoch an zwei Stellen neue Worte ein: Einmal, zu Beginn des Clips wird dem Zuschauer offenbar der Blick der Kämp-

ferin durch das Visier ihrer Waffe gezeigt, das eine Computergraphik des Roboters zusammen mit der Inschrift »Point of view« präsentiert; und gegen Ende des Videos wird die Panoramaansicht der Arena mit dem mahnenden Satz »War is not a game« überschrieben.

Es ist nun diese Einblendung, die den Clip zu »Sleeper in Metropolis« überhaupt erst in die Fraktion der kritikreichen Videos rückt, denn die von Hacker gefilmten Bilder selbst legen eine solche Position keineswegs nahe. Der Umstand, dass der verfolgende Killerroboter sich an dem Maschinenuniversum des Kampfspiels »Battletech« orientiert, bewirkt vielmehr, dass die Handlung als actiongeladener Beitrag zu solchen Szenarien und weniger als Distanzierung von ihnen verstanden wird – und auch wenn der Betrachter gegen Ende des Films darauf gestoßen wird, dass er sich offenbar auf der selben Ebene wie die Zuschauer in der Arena befindet, die das Geschehen mit den gleichen Bildern auf Großleinwänden gezeigt bekommen, so ist damit doch noch keine klare Kritik am Dargestellten formuliert, sondern vielmehr ein Überraschungsmoment wirkungsvoll ausgespielt.

Eine Kritik, sowohl an einer Unterhaltung, bei der Menschenleben (im wahrsten Sinne des Wortes:) aufs Spiel gesetzt werden, als auch an leichtsinnig entfachten Kriegen, kommt erst durch den in den Zwischentiteln betonten Text des Songs, den Schlusssatz sowie durch den Zeitpunkt der Veröffentlichung des Videos zustande – hätte Feuerstake den Clip in der vorliegenden Form vor dem 11. September 2001 veröffentlicht, so wäre er wohl lediglich als pädagogisch gut gemeinte, letztendlich aber eher harmlose Warnung z.B. vor kriegsgerischen Videospielen aufgefasst worden, während damit nun plötzlich die Verantwortungslosigkeit eines willkürlich vom Zaun gebrochenen, realen Krieges ins Visier genommen werden konnte.

2. BLUR: »OUT OF TIME« (JOHN HARDWICK/2003)

Bei der Produktion des Videos zu dem im April 2003 veröffentlichten Song »Out of time« lässt sich ein ähnliches Verfahren beobachten, denn auch die dort gezeigten Aufnahmen wurden nicht eigens für den Clip angefertigt, sondern entstammen vielmehr dem im Oktober 2002 von Anthony Makin für die BBC produzierten Dokumentarfilm »Warship«, in dem eine auf dem im Persischen Golf stationierten Flugzeugträger »USS Abraham Lincoln« diensthabende Soldatin begleitet wird. Der Umstand, dass sie dabei sowohl von ihrem Partner, einem Marinesoldaten, der auf einem anderen Schiff arbeitet, als auch von ihrem in Amerika zurückgebliebenen Sohn getrennt ist, dient dabei als einziges Bindeglied zwischen diesen Bildern und einer im Song zweimal wiederholten Textpassage:⁷ »And you've been so busy lately that you haven't found the time/To open up your mind/And watch the world spinning gently out of time«. Dies kann dabei auf

einer zunächst rein privaten Ebene gelesen werden,⁸ auf welcher das Lied zunächst einmal tatsächlich auch nur angesiedelt zu sein scheint, beklagt es doch offenbar primär den problematischen Zustand einer Liebesbeziehung, der jedoch zugleich als symptomatisch für die allgemeine Verfassung der Gesellschaft gesehen wird: »Too many people down/Everything turning the wrong way round«. Dem werden als mögliches Gegenmittel menschliche Träume sowie ein Liebeslied entgegengesetzt, die je Freiheit und Durchblick gewähren könnten:

Where's the love song to set us free
Too many people down
Everything turning the wrong way round
And I don't know what life would be
If we stop dreaming now
Lord knows we'd never clear the clouds

And you've been so busy lately that you haven't found the time
To open up your mind
And watch the world spinning gently out of time
Feel the sunshine on your face
It's on a computer now
Gone to the future way out in space

And you've been so busy lately that you haven't found the time
To open up your mind
And watch the world spinning gently out of time

Tell me I'm not dreaming
But are we out of time
We're out of time
Out of time

Indem das Szenario dieser melancholischen Bestandsaufnahme nun aber durch die begleitenden Bilder auf zwei Angehörige der US-Army übertragen wird, gewinnen nicht nur Aussagen wie »And you've been so busy lately that you haven't found the time/To open up your mind/ And watch the world spinning gently out of time« eine neue, über das Private hinausweisende Bedeutung, derzufolge nicht nur die Beziehung der beiden,⁹ sondern auch der Zustand der Welt durch den auf Flugzeugträgern versehenen Dienst aus ihrem jeweiligen Gleichgewicht geraten; auch der Satz »Everything turning the wrong way round« erhält nun plötzlich einen politischen, den drohenden Krieg als Fehlentwicklung beurteilenden Akzent, und der die beiden Ehepartner isolierende Dienst auf den verschiedenen Schiffen wird so auch in Perspektive auf die dahinter stehenden Entscheidungen der einen Krieg befürwortenden Regierungen gesehen.

Durch die Unterlegung mit diesem Lied aber verstärkt sich eine dem dokumentarischen Bildmaterial ohnehin schon innewohnende Tendenz, sich in Opposition zu einem auch für die Geschichte des Videoclips nicht ganz unwichtigen amerikanischen Spielfilm zu begeben, der 1986 – im Jahr des Challengerunglücks und der Iran-Contra-Affäre – in die Kinos kam: »Top Gun« von Tony Scott. Denn die um den Piloten Maverick (Tom Cruise) kreisende Geschichte inspirierte sich mit ihren schnellen Schnitten und der Flug- und Kampfszenen untergelegten, schmissigen Musik (wie z.B. Kenny Loggins' »Danger Zone«) an dem damals noch relativ jungen Medium des Videoclips. Und so nimmt es auch nicht wunder, dass »Top Gun« seinerseits wiederum mit seinem Fliegerstaffel-Setting und der Kombination aus Musik, Abenteuer und Erotik das Vorbild für Videoclips wie z.B. zu »Travel to Romantis« von Ace of Base (September 1998)¹⁰ oder »There must be an angel« (Abb. 5) von den No Angels (August 2001)¹¹ lieferte (einem von Jörn Heitmann gedrehten Clip, der jedoch nach dem 11. September nicht nur sofort zurückgezogen wurde, weil darin Flugzeuge zu sehen waren, sondern vor allem wegen der nach dem Attentat sofort anlautenden Vorbereitungen für den Afghanistan-Krieg).¹²

Genau gegen das dort jeweils gepflegte und mithin weitertradierte Image eines Abenteuer, Aufregung und Spaß bietenden amerikanischen Militärs¹³ aber geht das Video zu »Out of time« an, indem es die glatte Hollywood-Fiktion anhand der Alltagsrealität in der eisernen Enge eines Flugzeugträgers korrigiert: Wo die Bilder einmal Weite zeigen, ist es die stumme Endlosigkeit des abendlichen Meeres, vor dessen Horizont sich die einsame Silhouette der Soldatin abhebt.

Damon Albarn formulierte dies in einem Interview selbst so: »America is good at being able to sell their youth an absolute lie in such a high-budget way that the difference between Hollywood and reality is very, very blurred. That's the very sinister thing about America. It's a great country, it's just not necessarily ruled by great people.« »The video is the antithesis of the »Top Gun« image of the American military machine [...]. It focuses on the loneliness of somebody working on an aircraft carrier and the fact that a six-month tour of duty means that relationships break down and children go without their parents. That's the reality of it.«¹⁴

Zu diesem Unterfangen war das (wie »Top Gun« und sein Clip-Gefolge) Songtext, Musik und Bilder zueinander kombinierende (und sich auch damit in Beziehung zu »Top Gun« setzende) Video sicherlich noch mehr geeignet, als der auch auf andere Weise funktionierende, ursprüngliche Dokumentarfilm.

Wie bei dem Clip zu Anne Clarks »Sleeper in Metropolis« war es also erst die Endmontage von einem anderen Kontext entlehnten Szenen, die diesen eine eindeutige Antikriegs-Botschaft aufgab.

Im Unterschied zu dem futuristischen Clip handelt es sich bei Blurs »Out of time« jedoch um nur einen Bestandteil einer ganzen



Abb. 5: No Angels: »There must be an angel«, Still



Abb. 7: Blur: »Think Tank«, Albumcover

geplanten Antikriegs-Kampagne, die sich nicht nur des weiteren aus Anti-Kriegs-Initiativen und den zitierten Interviews des Sänger Damon Albarn konstituierte, sondern auch das ganze Konzept des Albums »Think Tank« bis hin zur Wahl von dessen Cover bestimmte, das von dem aus Bristol stammenden Antikriegs-Künstlers Banksy unter Rückgriff auf eines seiner Graffitis konzipiert wurde (Abb. 7).¹⁵

3. MADONNA: »AMERICAN LIFE« (JONAS AKERLUND/2003)

Wie gesehen, war es im Fall des Videos zu Anne Clarks »Sleeper in Metropolis« vor allem der zeitliche Kontext, der den Clip als Statement gegen den Irak-Krieg erscheinen ließ – das Timing war hier also entscheidend gewesen; und ein schlechtes Timing bei der Veröffentlichung ihres eigenen Videos zu der Single »American life« räumte Madonna ein, als sie am 31.3.2003¹⁶ die Zurücknahme desselben bekannt gab: »It was filmed before the war started, and I do not believe it is appropriate to air it at this time.«¹⁷ Zugleich bemühte sie sich, klarzustellen, dass sie dies aus Respekt vor der im Irak kämpfenden amerikanischen Armee tue, »who I support and pray for«, und da sie nicht das Risiko etwaiger Missverständnisse in Bezug auf die eigentliche Aussage ihres Clips eingehen wolle, welcher bereits der Gegenstand von »rumors and misinformation« gewesen sei.¹⁸

Der Vorgang war einmalig in der inzwischen über 20 Jahre überspannenden Karriere Madonnas: Der Popstar, der es sonst so gut verstanden hatte, geschickt auf dem hohen, zwischen heftiger Entrüstung und großer Faszination aufgestauten Wellenkamm der Aufmerksamkeit zu balancieren, war abgestürzt und musste versuchen, für »American life« zu retten, was zu retten war, zumal die am 8.4. veröffentlichte Single¹⁹ nur der Werbe-Vorbote des am 22.4. (also nur 2 Wochen später)²⁰ zu veröffentlichenden, gleichnamigen Albums war – und nur auf einem extrem schwachen Platz 90 der Billboard Hot 100 eingestiegen war.²¹

Folglich gab man schnellstens eine neue, komplett entschärfte Fassung des Videos in Auftrag, die nun auf eine im Originalclip immer wieder kurz zwischengeschnittene Einstellung zurückgriff, welche eine uniformierte Madonna in Großaufnahme bei der Performance ihres Songs zeigte, wobei der Hintergrund – je nach Kontext – entweder schwarz belassen oder aber mit Feuerbällen bzw. einer wehenden amerikanischen Flagge gefüllt wurde. Die schwedische Firma Visualart (die auch die Spezialeffekte zu dem Video zu Rasmus' »In the shadows« geliefert hatte) erhielt nun von Regisseur Jonas Akerlund den Auftrag, innerhalb von drei Tagen den Hintergrund dieser den Hauptbestandteil des neuen, etwas über vierminütigen Clips ausmachenden Einstellung mit der Animation von insgesamt 165 einander abwechselnden Nationalflaggen zu füllen.²²

Damit war man freilich meilenweit von der ursprünglichen, bewusst provokanten Konzeption des Videos, für welche der Name Akerlunds (siehe Abb. 10 in Kapitel 4) schon per se stand,²³ entfernt, denn die nun gezeigte, zudem recht monoton inszenierte Performance war nur noch ein kläglicher Überrest des zuvor eine regelrechte Handlung erzählenden Clips.

In ihm hatte sich Madonna sozusagen als Fashion-Underdog dargestellt: Während unter den gierigen Augen von Fotografen und den blasierten Blicken eines gelangweilten Publikums eine Modenschau vorbereitet und durchgeführt wird, deren Thema offenbar der Military-Look ist, legt Madonna in einem Untergeschoss Kampfkleidung an und bricht dann – begleitet von vier, eher fülligen Kameradinnen – auf, dem makabren Treiben über ihnen ein Ende zu bereiten. Denn die Präsentation der modischen Kriegs-Kollektion wird nicht nur von der Projektion von Kriegsszenen auf drei den Laufsteg hinterfangenden Leinwänden begleitet, sondern auch durch zweifelhafte Accessoires wie abgerissene Gliedmaßen oder auf den Catwalk geschickte arabische Mädchen und Jungen garniert. Madonna, die sich zusammen mit ihren Mitstreiterinnen zuvor in Toilettenkabinen als bis zur Wut verängstigt und verzweifelt gezeigt hatte (u.a. ritzt sie mit einem Kampfmesser die Worte »Protect me« in die Klowand), rast mit einem martialisch aufgemotzten Mini-Cooper (mit dem Nummernschild »Hell on wheels«) auf die Bühne, performt dort den Rap-Teil ihres Songs und nimmt sodann Fotografen wie Publikum mit einem Wasserwerfer unter Beschuss. Die dazwischen geschnittenen Szenen von Bombardements legen dabei nahe, dass sie so mit der zuvor nur zu Dekorationszwecken missbrauchten Waffengewalt nun auf einer weniger verheerenden Stufe ernst macht und die Modenschaubesucher damit konfrontiert. Zuletzt entsichert und wirft sie eine Handgranate in die Zuschauermenge, die unter deren Entsetzensschreien in den Händen von Präsident George W. Bush landet (es ist dies das einzige Mal, dass die den Eingriff Madonnas offenbar für einen Teil der Inszenierung haltenden Beobachter überrascht reagieren), der das Objekt jedoch unter dem erleichterten Aufatmen der Menge als ein Feuerzeug entlarvt, mit dem er sich genüsslich eine Zigarre anzündet.

Diese Szenenfolge scheint in einem Protest kulminierende Gegensätze zu artikulieren: Hier die sich in einem primitiven Männerklo zur Konfrontation rüstenden Frauen um Madonna, dort die gelackte und medial aufgezümmte Welt der Modenschau; sodann die etwas übergewichtigen Begleiterinnen Madonnas in einfacher Militärkleidung, die den schlanken und durchtrainierten Models auf dem Laufsteg mit den von ihnen vorgeführten, unpraktischen, den Military-Look nur noch zitierenden Kreationen gegenüberstehen; schließlich die Wut, Angst und Aggression, durch welche die sich in den Toilettenkabinen auch wie Eingeschlossene gebärdenden²⁴ und daraus ausbrechenden

Frauen in Opposition zu den coolen Models und dem blasierten Publikum gebracht werden. Richten sich während der Modenschau die Objektive der Fotografen auf die Show, so werden Madonna und ihre aufständischen Begleiterinnen von Überwachungskameras beobachtet. Und schließlich die konträre Haltung gegenüber dem Krieg: Verwendet die Modenschau seine Elemente und Szenarien nur frivol als aufreizende Dekoration, so macht Madonna scheinbar Ernst damit und ruft den abgestumpften Zuschauern die tatsächliche Gewalt der gezeigten Tötungsinstrumente und Schlachten in Erinnerung, indem sie sie – freilich auf harmloserer Stufe durch einen aufgerüsteten Mini-Cooper und einen Wasserwerfer – damit konfrontiert.

Doch was entspricht der Welt der Modenschau in unserer Alltagsrealität? Wogegen richtet sich der mit den Bildern inszenierte Protest konkret? Gegen den bei den Dreharbeiten bereits virulenten Krieg? Er wird jedoch im Text des Songs gar nicht erwähnt – den diesbezüglich einzig möglichen Bezug stellt hier die Aussage »I am a trooper« in dem Rap-Teil von »American Life« dar, der, wenn man ihn sich näher anschaut, wie sonst keine Partie des Songs besonders viele Elemente aufweist, die im Clip z.T. geradezu illustrierend aufgegriffen werden:

Do I have to change my name?
Will it get me far?
Should I lose some weight?
Am I gonna be a star?

I tried to be a boy,
I tried to be a girl
I tried to be a mess,
I tried to be the best
I guess I did it wrong,
That's why I wrote this song

This type of modern life – Is it for me?
This type of modern life – Is it for free?
So, I went into a bar looking for sympathy
A little company – I tried to find a friend
It's more easily said it's always been the same
This type of modern life -Is not for me?
This type of modern life -Is not for free?

American life
I live the american dream
You are the best thing I've seen,
You are not just a dream
I tried to stay ahead,
I tried to stay on top

I tried to play the part,
But somehow I forgot
Just what I did it for
And why I wanted more
This type of modern life — Is it for me?
This type of modern life — Is it for free?

Do I have to change my name?
Will it get me far?
Should I lose some weight?
Am I gonna be a star?

American life
I live the american dream
You are the best thing I've seen,
You are not just a dream

I tried to be a boy,
I tried to be a girl
I tried to be a mess,
I tried to be the best
I tried to find a friend,
I tried to stay ahead
I tried to stay on top...

Do I have to change my name?
Will it get me far?
Should I lose some weight?
Am I gonna be a star?
Ah — fuck it!
Ah — fuck it!
Ah — fuck it!
Ah — fuck it!

I'm drinking a Soy latte
I get a double shot
It goes right through my body
And you know
I'm satisfied,
I drive my mini cooper
And I'm feeling super-doooper
Yo they tell I'm a trooper
And you know I'm satisfied
I do yoga and pilates
And the room is full of hotties
So I'm checking out the bodies

And you know I'm satisfied
I'm digging on the isotopes
This metaphysic's shit is dope
And if all this can give me hope
You know I'm satisfied
I got a lawyer and a manager
An agent and a chef
Three nannies, an assistant
And a driver and a jet
A trainer and a butler
And a bodyguard or five
A gardener and a stylist
Do you think I'm satisfied?
I'd like to express my extreme point of view
I'm not Christian and I'm not a Jew
I'm just living out the American dream
And I just realized that nothing is what it seems

Do I have to change my name
Am I gonna be a star
Do I have to change my name
Am I gonna be a star?
Do I have to change my name

Der »double shot Soy latte«, der Mini-Cooper, Yoga und Pilates: Sie alle werden optisch umgesetzt, nachdem das martialisch aufgemotzte Gefährt die Modenschau gesprengt hat. Madonna als sich zum Kampf rüstenden Trooper hat der Betrachter des Clips gleich zu den ersten Worten des Songs »Do I have to change my name« zu sehen bekommen; nun deutet die auf dem Mini-Cooper vollführte Choreographie Dehnungsübungen an und verweist so auf die im Text genannten Entspannungs- und Fitnessstechniken; der »room full of hotties« wird durch auf Partystimmung verweisende rotierende Hüften umgesetzt, das »checking out the bodies« durch den handbeschirmten, suchenden Blick – doch zu »And you know I'm satisfied« vollführen Madonna und ihre Begleiterinnen eine eindeutige »Leck mich«-Geste, die das genaue Gegenteil von Befriedigung signalisiert. Dazu passt, dass zuvor schon der besungene und angeblich auch Behagen spendende Becher mit dem »Soy latte« verächtlich und nur halb ausgetrunken weggeworfen wurde – eine Vorwegnahme dessen, was sich jetzt erst im Text ereignet, wo die Aufzählung all der das Leben eines Stars angenehm machenden Angestellten (»I got a lawyer and a manager/ An agent and a chef/Three nannies, an assistant/And a driver and a jet/A trainer and a butler/And a bodyguard or five/A gardener and a stylist«) mit der sarkastischen Frage »Do you think I'm satisfied?« quittiert wird. Als ob diese tatsächlich noch einer Antwort bedürfte, stel-

len die Worte dennoch zwei Zeilen weiter klar: »I'm just living out the American dream/And I just realized that nothing is what it seems.«

Die aufgezählten, materiellen Segnungen und Gaben des titelgebenden amerikanischen Lebens sind mithin zweifelhaft, denn sie versprechen nicht die eigentlich von ihnen (und ihrem Besitzer) erwartete Befriedigung – und sie fordern einen Preis: »This type of modern life – Is not for free?« wird an einer Stelle ungläubig fragend festgestellt. Schlimmer aber noch: Über den erwerbzbaren und erworbenen Genüssen droht die Gefahr des Sinnverlusts: »But somehow I forgot/Just what I did it for.«

Insofern darf der Song wohl als Pamphlet gegen platte Materialität und Oberflächlichkeit verstanden werden, und dass diese Haltung auch im Video umgesetzt werden soll, zeigt sich nicht nur darin, dass Madonna sich hier bewusst mit leicht übergewichtigen und nicht dem gängigen Schönheitsideal entsprechenden Frauen umgibt, die zugleich die im Text gestellte Frage »Should I lose some weight?« illustrieren,²⁵ sondern die ganze, dort gezeigte, mit Entsetzen Ästhetik treibende Modenschau soll ein überzeichnetes Portrait der modernen Gesellschaft sein. Dass diese sich ausgerechnet das Thema des Krieges als showcase für ihre Präsentation gewählt hat, soll natürlich zum einen deren an reiner Äußerlichkeit orientierte Frivolität versinnbildlichen und entlarven,²⁶ zum anderen aber passte das Sujet auch gut zu dem im Text angedeuteten, psychologischen Überlebenskampf, den das moderne Leben bedeutet, von dem Madonna sich in »American life« dann auch fragt: »This type of modern life – Is it for me?«. Die im Song zitierte Aussage über Madonna »Yo they tell I'm a trooper« schließlich mag ebenfalls an der Ikonografie des Clips beteiligt gewesen sein.

Mit etwas gutem Willen mag man das Video nun als in irgendeiner Weise kritischen Kommentar zur schnellen Kriegsbereitschaft der USA lesen, waren Akerlund und Madonna doch schließlich keineswegs gezwungen gewesen, Anspielungen auf die aktuelle politische Lage in Form der arabisch aussehenden Kinder auf dem Laufsteg oder der im Tarnmuster gehaltenen Verschleierung für Frauen unterzubringen.

Doch gerade wenn man den Clip an den Erfordernissen einer solchen, möglichen Kritik misst, wird deutlich, dass er dazu zu viele Ambivalenzen und Brechungen aufweist, die ihn der Eindeutigkeit entziehen, derer es zur Formulierung einer Kritik bedürfte. Sicherlich trägt bereits der Songtext eine gewisse Zwiespältigkeit in sich, kann man doch fragen, ob es sich bei den Worten »I live the american dream/You are the best thing I've seen./You are not just a dream« um ein definitives oder durch die später nachfolgende Passage »I'm just living out the American dream/And I just realized that nothing is what it seems« korrigiertes Statement handelt (die Gegensätzlichkeit beider Positionen ist auch durch deren musikalische Faktur betont:

Untermafen lediglich lyrische Gitarrenklänge den zurückhaltend intonierten Refrain, so werden die kritischen Formulierungen in einem aggressiven Rap vorgetragen).

Doch vor allem der durch den Text nicht motivierte Schluss des Videos mit dem die Granate auffangenden und sie als harmloses Utensil verwendenden amerikanischen Präsidenten zeigt deutlich, dass es weniger um konkrete Kritik ging, sondern – wie immer wieder in Madonna-Videos – um das Spiel mit einem ein gerade aktuellen und brisanten Thema. Denn dem zuvor Gezeigten wird zuletzt der Stachel doch wieder genommen, indem es einem billigen Gag geopfert wird: Wie schon z.B. seinerzeit in dem 1989 Video »Like a prayer«, wo sich der darin gezeigte Rassenkonflikt und die zur Erotik gesteigerte religiöse Inbrunst zuletzt lediglich als Teile einer Theateraufführung entpuppen,²⁷ wird so deutlich gemacht, dass alles nur als Show zu verstehen ist – Madonna ist es mit der Konfrontation nicht so ernst, wie es zunächst schien, denn zuletzt wirft sie ihrem Präsidenten doch nur ein Feuerzeug zu.

Wie weich und schmiegsam der ganze Clip dadurch gerät, kann schon daran ersehen werden, dass ihr diese Schlusszene im nachhinein sogar die Möglichkeit gab, ihre patriotischen Gefühle unter Beweis zu stellen. »The ending of the video is really important«, teilte sie in einem Interview mit, nachdem kritische Stimmen Vorwürfe gegen sie erhoben hatten: »I throw this hand grenade. ... But it gets caught. And the one who catches it takes something that could be violent and destructive and takes the destruction out of it by turning it into something else.«²⁸ George W. Bush nun also sogar als Wundertätiger, in dessen besänftigenden Händen eine zerfetzende Waffe zum dienlichen Haushaltsgegenstand wird.

Damit dürfte dann aber deutlich sein, dass es dem Video nicht um eine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit dem Thema geht, sondern dass dieses aufgegriffen wurde, um sich, auch mit Hilfe der so entflammenden Kontroverse, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu sichern.

Damit aber begibt sich Madonna selbst auf eben jene Ebene, gegen die ihr Alter Ego im Videoclip opponiert, denn auch sie bedient sich folglich lediglich eines ernsten und problematischen Sujets, um daraus – wie die Modenschau – ein spektakuläres Szenario zu gewinnen. Dazu passt lückenlos, dass Madonna bereits Mitte Januar 2003 zusammen mit dem Fotografen ihres Albumcovers, Craig McDean,²⁹ eine Fotoserie anfertigte, wo sie ganz nach Art von Modeaufnahmen und ohne jede ironische oder kritische Brechung in einem zwar leicht entfremdeten, doch anhand der Waffen, Uniformen und ID-Plaketten klar erkennbaren, ästhetisierten Kriegskontext posierte (vgl. z.B. Abb. 9 – interessanterweise präsentiert Madonna diese Bilder auf ihrer Homepage inzwischen in z.T. leicht entschärften, die latente Gewalt etwas zurückfahrenden Fassungen).³⁰



Abb. 9: Craig McDean: Madonna

Zu fragen wäre abschließend, wie wohl die von Madonna in einem Interview erwähnte »dream version« des Clips ausgesehen hätte, den man mit Blick auf die sich unmittelbar vor Fertigstellung des Videos zuspitzende politische Lage nicht realisierte.³¹ Ihren Angaben zufolge wies der Anfang Februar gedrehte Clip in seiner Originalgestalt mit rund 10 Minuten die Dimensionen eines Kurzfilms auf und musste schon aus Zeitgründen heruntergeschnitten werden.³² Wie schon bei dem Cardigans-Video hatte Akerlund alternative Enden gedreht, die zwar alle die Granaten werfende Madonna zeigten, hieran jedoch verschiedene Szenen anschlossen.³³ So soll es sich bei der ins Publikum geworfenen Granate ursprünglich angeblich um eine echte Waffe gehandelt haben, bevor dann das Konzept der Feuerzeug-Attrappe entwickelt wurde, mit der George W. Bush zunächst Saddam Hussein eine Zigarre anzünden sollte, ehe man auch diese Lösung verwarf.³⁴

Doch wie die Ereignisse gezeigt haben, war im Kontext des begonnenen Krieges selbst die gewählte verharmlosende Variante des die Granate enttarnenden Präsidenten Bush einer aufs Äußerste sensibilisierten amerikanischen Öffentlichkeit zu viel: Madonna, die mit ihren Videos zu z.B. »Like a prayer« (1989), »Justify my love« (1990), »Human nature« (1995) und »What it feels like for a girl« (2001) stets publicity-trächtige Kontroversen auslöste³⁵ und letztendlich davon profitierte, sah sich Ende März 2003 zum ersten Mal gezwungen, ein Video zurückzuziehen und gegen die oben beschriebene, schnell hergestellte Ersatzversion auszutauschen.³⁶

4. GEORGE MICHAEL: »SHOOT THE DOG« (GILES PILBROW, TIM SEARLE/2002)

Eine ganz andere Präsenz zeigte George W. Bush dank seines Zeichentrick-Pendants in dem von dem britischen Cartoon-Team 2DTV³⁷ produzierten Clip zu George Michaels »Shoot the dog«. Die Single war am 29. Juli 2002 veröffentlicht und durch das fast einen Monat zuvor, am 2. Juli, gestartete Video beworben worden. Laut Aussagen von 2DTV konnte der Clip innerhalb von nur drei Wochen hergestellt werden, was sicherlich auch auf den Umstand zurückzuführen ist, dass das Team für das englische Fernsehen eine satirische Cartoon-Show auf wöchentlicher Basis produziert und mithin inzwischen eine reibungslos funktionierende Arbeitsroutine entwickelt hat, die es ihnen ermöglicht, auf Aktualitäten der Tagespolitik zu reagieren. Eben dies war es wohl auch, was George Michael, einen großen Fan der Serie, an den Arbeiten von 2DTV fasziniert hatte, weshalb er an das Team mit dem Auftrag herantrat, dem Clip zu »Shoot the dog« für ihn zu produzieren.

Für den Regisseur und den Produzenten von 2DTV, Giles Pilbrow und Tim Searle (Abb. 12), wiederum muss es eine reizvolle Heraus-

forderung dargestellt haben, Text und Musik des Songs optisch umzusetzen, bieten beide doch jede Menge Angriffsfläche und Assoziationsmomente, denn zu einem Sample des Hits »Love action (I believe in love)« von Human League aus dem Jahre 1981 trägt George Michael einen Text vor, der sozusagen das verbale Pendant zu einer Karikatur darstellt:



Abb. 12: Giles Pilbrow und Tim Searle

GTi, Hot Shot,
 He parks it there, just to piss me off.
 Bullyboy, gonna show ya who's tough,
 I'm gonna shoot the dog, I'm gonna shoot the dog

It's party time, everyday
 I spent Saturday night on Novocaine
 Called the pigs, but nobody came
 I'm gonna shoot the dog, I'm gonna shoot the dog (come on ladies)

Nine nine nine gettin' jiggy
 People did you see that fire in the City?
 It's like we're fresh out of democratic,
 Gotta get yourself a little something semi-automatic yeahh

That's why I'm always gettin' stoned yeah
 That's why I'm out there havin' fun again
 Good puppy, good puppy
 Rolling on over

Mustapha
 Mazeltov,
 The Gaza Boys,
 All that holy stuff.
 I got the feelin' when it al goes off,
 They're gonna shoot the dog, they're gonna shoot the dog
 So, Cherie my dear,
 Could you leave the way clear for sex tonight?

Tell him

»Tony Tony Tony, I know that your horny, but there's
somethin bout that Bush ain't right«

Nine nine nine gettin' jiggy
People did you see that fire in the City?
It's like we're fresh out of democratic,
Gotta get yourself a little something semi-automatic yeahh

That's why I'm always gettin' stoned yeah
That's why I'm out there havin' fun again
Good puppy, good puppy
Rolling on over for The Man...

The Ayatollah's gettin' bombed yeah,
See Sergeant Bilko havin fun again,
Good puppy, good puppy
Rollin on over for The Man...

I believe, I believe what the old man said
Tough I know that there's no lord above
I believe in me, I believe in you
And you know I believe in love
I believe in truth though I lie a lot
I feel the pain from the push and shove
No matter what you put me through
I'll still believe in love
And I say³⁸

Cherie Baby, Spliff up
I wanna kick back mama
And watch the world cup with ya baby
Yeah, that's right!
We're gettin frecky tonight
Stay whith me tonight
Let's have some fun while Tony's stateside
It's gonna be alright
It's gonna be alright
See Tony dancing whith Dubya
Don't you wanna know why?

Die karikierenden Momente beziehen sich dabei (entgegen der landläufigen Rezeption des Clips) nicht ausschließlich auf George W. Bush (im Text auch salopp mit »Dubya« = Double-u tituliert) und Tony Blairs im Clip als liebesblinde Vasallentreue dargestellte Beziehung zu seiner Frau Cherie und dem amerikanischen Präsidenten,³⁹

sondern im ersten Teil des Songs geht es zunächst einmal scheinbar recht unpolitisch zu, wird doch das heikle Verhältnis zu einem unlieb-samen Nachbarn geschildert, der mit seinem falsch geparkten GTI, seinem aggressiven Verhalten und seinen lauten, die Nachtruhe störenden Parties ein obendrein von der Polizei unbehelligtes Ärgernis darstellt, dem man sich nur durch Alkohol und Tabletten entziehen kann. Doch an einer Stelle deutet sich bereits kurz ein politischer Zusammenhang zu den geschilderten Dingen an: »Nine nine nine [also die Nummer der englischen Polizei] gettin' jiggy/People did you see that fire in the City?/It's like we're fresh out of democratic.«

Das weltpolitische Pendant zu diesem, wie ein Aussetzen der Demokratie anmutenden Zustand wird sodann geschildert, indem die internationalen Krisenherde schlagwortartig angedeutet werden: »Mustapha« [für die arabischen Länder] »Mazeltov« [»Herzlichen Glückwunsch!« auf Hebräisch für die Israelis], »The Gaza Boys,/All that holy stuff.«

Und erst mit dieser Erwähnung rücken Cherie und Tony Blair sowie George W. Bush ins Visier, vereint in einer Szene, bei der die Frau des englischen Premierministers dessen Bitte nach Sex mit dem (doppeldeutigen, da sowohl den amerikanischen Präsidenten als auch ihr Geschlechtsteil meinenden) Verweis »somethin bout that Bush ain't right« ablehnt.

Was mit ihm nicht in Ordnung zu sein scheint, wird sodann deutlich gemacht, wenn die zu Sergeant Bilkos (der Hauptfigur einer amerikanischen Comedyserie aus den 50er Jahren)⁴⁰ Freude bombardierten Ayatollahs erwähnt werden, denen ein Originalausschnitt aus dem Human League-Song »Love action« mit seinem Bekenntnis zum absoluten Glauben an die Liebe ironisch gegenübergestellt wird.

Der Song endet mit einer Aufforderung an Cherie Blair, sich gemeinsam eine schöne Nacht bei Fernsehen und weniger unschuldigen Vergnügungen zu machen, während Tony »stateside« sei (ein raffiniertes Wortspiel, das zum einen bedeutet, dass er »daheim« ist, zum anderen aber mit dem darin enthaltenen »states« deutlich macht, dass sich dieses zu Hause in Amerika befindet). »See Tony dancing with Dubya/Don't you wanna know why?« werden die Frau des Premierministers und der Zuhörer abschließend gefragt. Was nun macht der Clip daraus? Es wäre nahe liegend gewesen, die textlichen wie musikalischen Vorgaben einfach nur zu illustrieren, und auf den ersten Blick geschieht dies im Verlauf des Videos auch immer wieder, so etwa gleich zu Beginn, wenn zu den ersten Worten des Songs die dort im Text vorgetragene Dinge – der seine Nachbarschaft durch Falschparken und rücksichtslos laute Parties tyrannisierende »Bully-boy« – dargestellt werden. Jedoch: Diesen geht nicht nur eine Bildsequenz voraus, in der – unter Vorausgriff auf das erst später im Text Erwähnte – das Oval Office des Weißen Hauses zu sehen ist, in dem ein debiler George W. Bush sich von einem General mit kindischen

Spielchen unterhalten lässt, sondern auch die »Bullyboy«-Szenen selbst weisen in ihrer Machart und dem darin Gezeigten weit über die gesungenen Worte hinaus und umreißen zugleich einen Kontext, der die Textaussage zuspitzt. Denn indem das Haus des feiernden Nachbarn in der gleichen Weise unter den stampfenden Bässen der zu lauten Musik zuckt wie das zuvor gezeigte Weiße Haus, in dem Bush seine kleine Privatparty feiert, werden beide – »Bullyboy« wie amerikanischer Präsident – miteinander parallelisiert, was weniger überrascht, wenn man weiß, dass George Michael den Amerikanern eben dieses Verhalten des »bullying« vorwarf, wenn die Sprache auf deren außenpolitische Diplomatie kam.⁴¹

Zudem erscheint das lärmgeplagte Zeichentrick-Pendant George Michaels hier mit den Zügen Homer Simpsons bzw. denen des Simpsons-Clans (Marge und einen Goldfisch mit eingeschlossen)⁴² – mithin im Gewand von »America's most dysfunctional family«, wie die (hier auch noch in einem extrem verarmten Hausstand gezeigten) Cartoonfiguren wiederholt titulierte wurden.

Damit wird jedoch nicht nur eine Reihe von Travestien begonnen, in denen George Michael während des Videos erscheint, sondern zugleich öffnet sich damit eine thematische Klammer, welche in der Folge immer wieder einzelne Szenen motiviert, in denen die auch kulturelle Dominanz der USA thematisiert wird. Dass diese nicht einmal zwingend auf deren eigenes Konto geht, sondern vielmehr dem unkritischen Übereifer nachahmungsfanaticher Europäer geschuldet sein kann, zeigt der Clip z.B., wenn ein für ein American Football gerüsteter Tony Blair in ein zwischen den englischen Nationalspielern David Beckham, Paul Scholes und dem Torwart David Seaman laufendes und von Schiedsrichter Pier-Luigi Collina gepfiffenes Match eingreift und den Fußball zu einem American Football umformt, bzw., wenn er, Blair und der Texaner Bush im Cowboy-Outfit einen Line-Dance hinlegen und damit nicht nur eine typisch amerikanische Ikone und die damit assoziierte »Cowboy-Diplomatie«,⁴³ sondern auch das Video zu Madonnas »Tell me« von Jean-Baptiste Mondino parodieren.

Doch der damit verspottete Übereifer im Kulturellen ist nur eine weitere Facette der hier grundsätzlich aufs Korn genommenen politischen Vasallentreue zu Amerika. Sie wird in den folgenden Szenen weiter ausgestaltet, wo ein sich als Bushs Schoßhündchen gerierender (und die Eifersucht von Bushs Hund Spot »Spotty« Fetcher provozierender) englischer Premierminister vorgeführt wird, der ferner auch im ehelichen Bett erst dann Initiative zeigt (und die mit der amerikanischen Flagge bedruckte Augenbinde abnimmt), wenn der amerikanische Präsident neben ihm liegt, und in letzter Konsequenz und als Ausdruck seiner Verfallenheit an die Neue Welt seinen Inselstaat (Irland inklusive) vom »Old Europe« abkoppelt, um als 51. Staat Amerikas ausgerechnet an der Freiheitsstatue (dem Geschenk Frankreichs an Amerika) anzulegen.



Abb. 13: George Michael:
»Shoot the dog«, Still

Die Beweggründe Blairs für sein damit karikiertes politisches Verhalten – seine wiederholte (inzwischen widerlegte, da auf Falschinformation beruhende) Warnung vor einem Saddam Hussein, der seine Massenvernichtungswaffen innerhalb von 45 Minuten mobilisieren und damit auch eine »real and present danger« für Großbritannien bedeute – werden sodann in Szenen verhöhnt, in denen mal der englische Premierminister selbst, mal George Michael (Abb. 13) je unfreiwillig einen Ritt auf einer Rakete absolvieren. Der Popstar kommt dabei auf einem von Saddam selbst gestarteten Geschoss zu sitzen (vgl. Cover-Illustration unten rechts), das ihn direkt auf ein mittels einer Zielscheibe markiertes England zufliegen lässt. Beide Male verweist der (im Übrigen je harmlos endende) Flug auf den Film des Regisseurs Stanley Kubrick, in dem auf satirische Weise die katastrophalen Folgen der Aufrüstung im Gefolge des so genannten »Gleichgewichts des Schreckens« gezeichnet werden: »Dr. Strangelove, or: How I learnt to stop worrying and love the bomb« von 1963.⁴⁴ Kubrick erzählt darin, wie der den Verstand verlierende Kommandant eines US-Luftwaffenstützpunktes den Weltuntergang entfesselt, indem er auf eigene Faust beschließt, einen atomaren Erstschlag gegen Russland durchzuführen. Bis auf einen Bomber können zwar alle dabei befehligten Streitkräfte rechtzeitig zurückgerufen werden, doch just diesem, von der Außenwelt abgeschnittenen B-52-Flugzeug gelingt es zuletzt, seine Atombomben abzuwerfen und damit das Weltende einzuläuten. Allerdings wurde der Auslösemechanismus einer der Bomben bei einem zuvor erlittenen Treffer durch eine russische Abwehrrakete beschädigt und so setzt sich der das Flugzeug befehligende Major »King« Kong aus Texas selbst auf das Geschoss, um es durch sein Körpergewicht zum Ausklinken zu bringen – der Plan gelingt, der Major kann sich allerdings nicht mehr rechtzeitig von der abgeworfenen Waffe retten und stürzt nun, dabei nach Art eines Rodeoreiters seinen Cowboy-Hut schwenkend, auf der Bombe sitzend ins Ziel (Abb. 14) und entfesselt so den 3. und letzten Weltkrieg. Dieser Kontext, die Rodeo-Geste sowie die texanische Herkunft des Majors brachten Pilbrow und Searle wohl darauf, sie auf George Michael anzuwenden, um zugleich an das bedrohliche Waffenpotential der USA und deren Rolle beim Wettrüsten des 20. Jahrhunderts zu erinnern.

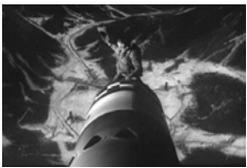


Abb. 14: »Dr. Strangelove, or:
How I learnt to stop worrying
and love the bomb«, Still

Doch das Video zu »Shoot the dog« nimmt nicht nur andere aufs Korn: Erfrischend selbstironisch lässt George Michael sich hier selbst zur Zielscheibe von Spott und Ulk machen, wenn er etwa zum Auftakt des Videos aus der Herrentoilette des Weißen Hauses tritt, den seine Hose auffüllenden »Shuttle cock« (einen Federball) gegen eine die gleiche Funktion erfüllende Socke austauscht und Präsident Bush sowie dessen General mit einem kernigen »Come on, ladies!« zu einem Tanz auffordert, der neben der beliebten »Welle« auch das anzügliche »Body popping« umfasst – die ganze Szene natürlich

eine Anspielung auf seine Verhaftung in der amerikanischen Herrentoilette.⁴⁵ Überhaupt geht das Video mit George Michaels (vor der Verhaftung eher verschwiegenen) Homosexualität recht offensiv um, was sich auch darin zeigt, dass er (damit natürlich das Klischee des tuntigen Schwulen ad absurdum führend) immer wieder in Frauenrollen auftritt. Wenn der Songrefrain zum ersten Mal erklingt, tritt der Popstar nicht nur als Marge Simpson auf, sondern erscheint darüber hinaus auch noch im Gewand zweier schrill aufgemachter Frauen (u.a. als Tina Turner). Und wieder zum Refrain verdreifacht er sich dann auch beim zweiten Mal, wobei nun die unterschiedlichen Stadien seiner Karriere in Form dreier George Michaels vorgeführt werden, die alle in ihrem jeweils typischen Look der Zeit auftreten, miteinander jedoch wenig freundlich und verständig umgehen: So wird der George Michael der Wham!-Ära (perfekt mit blonder Fön-Frisur) von seinem rauen Pendant aus den Zeiten von »Father Figure« und »I want your sex« (1987) beiseite gestoßen, um schließlich selbst in die zweite Reihe verwiesen zu werden, wenn der George Michael der 90er Jahre (z.B. »Fastlove« von 1996) auftritt. Mit dieser, auch die unterschiedlichen Neuanläufe innerhalb der Karriere des Popstars thematisierenden Parade⁴⁶ wird auf humorvolle Weise u.a. auch die nicht nur äußere Wandlung des Popstars vom naiven Teenie-Idol zum gealterten und gereiften Musiker thematisiert (Michaels 1996 erschienenes Album trug dann auch den Titel »Older«) und zugleich jenen Kritikern der Wind aus den Segeln genommen, die George Michael stets mit seiner früheren Politik-Abstinenz⁴⁷ bzw. seinem Engagement für das »Cool Britannia« Tony Blairs konfrontierten,⁴⁸ um seine Kritik an dem englischen Premier als naiv bzw. inkonsequent abzutun.⁴⁹

Beim dritten Erklingen des Refrains hingegen wird schließlich wieder auf seine Homosexualität angespielt, wenn Michaels Kostümierung als texanischer Cowboy (motiviert durch die Herkunft George W. Bushs und Major »King« Kongs, dessen Rodeoritt auf der Rakete sowie Madonnas »Tell me«-Video) sodann sein Erscheinen als Village People auf den Plan ruft, unter deren Augen Bush und Blair (er mit einer Rose im Mund) als Liebespaar in der Wüste tanzen.

Weitere Personen z.T. des öffentlichen Lebens in England (so die Queen und Prince Charles), z.T. aber auch aus dem privaten Umfeld des Stars (wie z.B. eine sich penetrant immer wieder in die Szene drängende Geri Halliwell)⁵⁰ treten als sie selbst auf; in der Passage, in der – passend zum eingespielten Sample aus »Love action« von Human League – Phil Oakey (dem Kopf der Gruppe) die Reverenz erwiesen wird, übernimmt jedoch George Michael wieder dessen Verkörperung, wobei diese (Abb. 15) präzise einem Gruppenfoto der Band (Abb. 16) nachempfunden ist, auf dem Oakey ebenfalls in androgyner Aufmachung – mit Popperfrisur, Schulterpolstern und Stöckelschuhen angetan – erscheint.



Abb. 15: George Michael:
»Shoot the dog«, Still



Abb. 16: Simon Fowler: Hu-
man League

Der Clip von 2DTV verwebt mithin auf das Spielerischste unterschiedliche, doch durch die Figur George Michaels und die im Song zitierte Musik verbundene Themen: Es wird auf seine Vergangenheit sowohl als Popstar als auch als durch die Verhaftung in die Schlagzeilen geratene Person abgehoben, wobei dies wahrscheinlich auch geschieht, um sein jetziges politisches Engagement als das eines Menschen zu legitimieren, der sich im Laufe der Zeit verändert und entwickelt hat.³⁴

Die Aneignung des Samples aus Human Leagues »Love action« wird visualisiert, indem George Michael selbst in der Erscheinung Phil Oakeys erscheint und die entsprechende Passage vorträgt.

Zur Artikulation der Antikriegs-Haltung des Clips werden George W. Bush, Tony Blair und Saddam Hussein karikiert und sowohl zu satirischen Filmen wie Kubricks »Dr. Strangelove« als auch zu populärereren Phänomenen wie den ebenfalls gegenüber den USA eine kritische Haltung an den Tag legenden »Simpsons« in Beziehung gesetzt.

Die Themen dieser, nur auf den ersten Blick zusammenhanglosen, tatsächlich jedoch thematisch eng untereinander verwobenen Bilderfolge gewinnt das Video aus den expliziten wie impliziten Aussagen des Textes, dessen Bedeutungsfacetten z.T. gerade erst dadurch erschlossen werden, dass ihr Zusammenhang und Kontext (wie z.B. im Falle des »Bullying«) visuell umgesetzt und damit erst verdeutlicht wird.

Zugleich erweist sich der Clip zu George Michaels »Shoot the dog« als derjenige unter den hier vorgestellten Videos, der am eindeutigsten Position bezieht: Während die entsprechenden Clips zu Anne Clark, Blur und Madonna ihre (in unterschiedlichem Maß ausgeprägte) zeitpolitische Dimension erst aus ihrer chronologischen Nähe zu dem angespielten Ereignis bezogen, bedurfte »Shoot the dog« der Schwerkraft einer solchen Aktualität nicht – ja, im Gegenteil: Der bereits neun Monate vor dem Irak-Krieg produzierte und gesendete Clip arbeitet aggressiv darauf hin, diesen Bezug selbst herzustellen und zugleich eine – freilich ironisch gebrochene und in eher desillusioniertem Gewand daherkommende – Friedensbotschaft zu vermitteln. Denn wenn George Michael als Phil Oakey erscheint und, sich dessen Stimme leihend und den Text mithin nur noch aus der Distanz heraus zitierend, von der Liebe singt, an die er trotz aller menschlicher Schwächen glaubt, sieht man ihn, wie er zwischen zwei hochgerüsteten, tatsächlich aber nur aufgrund ihrer Bewaffnung voneinander unterscheidbaren Armeen hin- und her springt, um ihnen (nach Art der Hippies der 60er Jahre) Blumen in die Gewehrläufe zu stecken: Eine angesichts der Raketen starrenden Streitmächte ohnmächtige und in Hinblick auf ihre Wirkung auch gar nicht mehr ganz ernst gemeinte Geste, die jedoch, wie der ganze Clip mit seiner politischen Satire, immerhin noch den Versuch unternimmt, pointiert auf die Absurdität der Situation hinzuweisen – und damit vielleicht Protest dagegen hervorzurufen...

ANMERKUNGEN

1 | Die Überschrift ist dem von dem Album »Stankonia« stammenden, bereits 2000 veröffentlichten (und mithin scheinbar geradezu prophetischen) Song der Gruppe Outkast entlehnt, dessen Thematik freilich auch nicht explizit den Irak-Krieg behandelt.

2 | Was zu z.T. ganz überraschenden Bekenntnissen führte: So erwiesen sich z.B. die Mitglieder der eigentlich bislang im Gewand einer Punkband auftretenden, amerikanischen Formation Blink-182 als Patrioten, die im Nahen Osten für die dort stationierten Truppen auftraten und Aufnahmen davon in sechs (auf ihrem im November 2003 erschienenen, titellosen Album als Bonus zu findenden) Videos schnitten – vgl. dazu u.a. http://www.mtv.com/news/articles/1480836/11262003/blink_182.jhtml. Zu Blink-182 vgl. hier ferner Kapitel II.

3 | Zu dem Stück – basierend auf einem aus Karl Jenkins' »Palladio (1. Satz, »Allegretto«) entnommenen Sample – und dem Video vgl. <http://spax.mindspray.de/kriegstagebuch/main.php?>

4 | Konzipiert, gedreht und produziert wurde der etwas über 6 Minuten dauernde Film laut Hackers Angaben innerhalb von vier Wochen im Sommer 2001, wobei die in St. Georgen im Schwarzwald durchgeführten Dreharbeiten selbst nur wenige Tage in Anspruch nahmen. Im Sommer 2002 veröffentlichte Hacker dann im Internet eine überarbeitete Version von »Combatant«, die weitestgehend mit der ersten Fassung identisch ist, an einzelnen Stellen jedoch verbesserte Effekte in Bild und Ton präsentiert. Feuerstake, wie an der den Film abschließenden, ebenfalls überarbeiteten Arena-Szene ersehen werden kann, bediente sich dieser aktualisierten, zweiten Fassung.

5 | Vgl. seine Internet-Präsenz unter dem Namen »hackermovies.com – digital no-budget filmmaking« unter <http://www.hackermovies.com>. Den Film kann man in diversen Versionen unter <http://www.hackermovies.com/10143> sehen.

6 | Vgl. dazu seinen Eintrag im Diskussionsforum zu »Combatant« von »hackermovies.com« unter <http://www.hackermovies.de/29595> (Eintrag am 4.3.2003): »ich [...] habe combatant im web entdeckt und die nutzungsrechte für das rohmaterial beim steffen dafür erworben... [...] als regisseure wurden von unserer produktion der steffen und meine person angegeben, alles andere ist ein fehler. ich habe meine person angegeben, weil ich mich für den neuschmitt und den neuen look verantworte.«

7 | Nicht umsonst konnte »Out of time« im Rahmen eines von der englischen Sendung »Top of the pops« ausgeschrieben und im Sommer 2003 abgehaltenen Wettbewerbs für Nachwuchs-Videoregisseure dann auch bruchlos von Jamie Jones mit einem ganz anderen Clip versehen werden, der (angeregt wohl durch Spike Jonzes' Video zu Daft Punks »Da funk«) zwei mit einem Tierkopf durch London laufende Protagonisten zeigt – vgl. dazu

<http://www.bbc.co.uk/talent/videodirector/videos/jones.shtml>.

Zu dem »Da Funk«-Clip vgl. hier Kapitel 8.

8 | Tatsächlich sagt der Regisseur des Clips, John Hardwick (Abb. 4), zu dessen Entstehungsgeschichte: »The idea to cut doc footage into video came when I watched the correspondent film »Warship«. [...] It occurred to me that some of the personnel revealed in that film communicated a fragility that I felt was echoed in the song. [...] Like the song the video is a tender piece of work about distance and loss. It aims to distil the song's beauty into a new and unexpected place.« Vgl. diese Zitate bei <http://www.blurtalk.com/default.asp?sectionid=5&pageid=Out%20of%20Time>.

9 | Im Videoclip wird die Entfremdung der Frau von ihrem Partner durch vier aufeinander folgende Untertitel angedeutet, die während des Gitarrensolos eingeblendet werden: »Two days after I get home he leaves«, »It's just too hard«, »I used to love him«, »But you can't love someone you don't know anymore«.

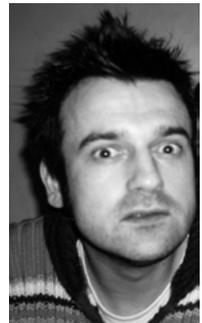


Abb. 4: John Hardwick

10 | Vgl. dazu <http://w3.tvi.cc.nm.us/~florinn/videodes.htm>. Das bei Göteborg gedrehte Video erzählt keine kohärente Geschichte, sondern gruppiert locker um zwei Piloten (dargestellt von den männlichen Bandmitgliedern) kreisende Szenen zueinander, unter denen sich jedoch eine Sequenz mit einer Instruktorin deutlich an »Top Gun« orientiert.

11 | Vgl. dazu <http://www.clipland.net/Summary/701003037/>. Im Unterschied zu »Travel to Romantis« deutet der No-Angels-Clip fast so etwas wie eine Handlung an, traten die fünf Gruppenmitglieder darin doch als Heldinnen auf, die sich tagsüber als Pilotinnen und Instruktorinnen Respekt verschaffen, abends aber als attraktive Sängerinnen im Casino auftreten.

12 | Das Video wurde schnell ersetzt durch eine mit der Musik hinterlegte Folge von Bildern, die während eines Live-Auftritts bei Viva aufgenommen worden waren; vgl. dazu <http://www.clipland.net/Summary/701007284/>. Das Originalvideo ist jedoch weiterhin unter <http://de.music.yahoo.com/musicvideos/lists/byalpha.asp?l=N&p=8> zu sehen. Ein unkriegeres Video, das nach dem 11. September 2001 dennoch zurückgezogen werden musste, stellt z.B. Keir McFarlanes herausgekommener Clip zu »Analyze« von den Cranberries dar – das Video war erst Anfang September veröffentlicht worden und zeigte Flugzeuge, die immer wieder gefährlich nahe an Wolkenkratzern vorbei flogen.

13 | In der Folge »New Kids on the Bleech« der 12. Season der »Simpsons« (CABF12), die am 25.2.2001 in Amerika erstausgestrahlt wurde, finden sich solche Videos übrigens veralbert: Bart und seine Freunde werden zu der Boyband »Party Posse« gecastet und in einem (angeblich von Ang Lee inszenierten) Clip gezeigt, wie sie singend Düsenjäger steuern (Abb. 6) und zu den Worten »There's trouble in a far off nation/Time to get in love formation/Your love is more deadly than Saddam/That's why I gotta drop da bomb!« Bomben auf den Irak abwerfen, durch die sich die Szenerie mit schleiertragenden Bikini-Mädchen bevölkert. Im weiteren Verlauf der Handlung entlarvt Lisa sodann eine in dem Video (u.a. per »Subliminal Images« à la »Fight Club« – vgl. Kapitel 8) versteckte, unterschwellige Botschaft, die für den Eintritt in die Navy wirbt. In Deutschland wurde die eigentlich für Januar 2002 vorgesehene Folge mit einigen Wochen Verspätung gezeigt, da in ihr ferner ein wahnsinniger Leutnant einen Flugzeugträger nach New York entführt und die in einem Hochhaus residierende MAD-Reaktion beschießt, worauf das Gebäude in sich zusammenstürzt: Wie schon die Folge »The City Of New York versus Homer Simpson« (4F22 – in Amerika am 21.9.1997 erstausgestrahlt) mit ihrer um das World Trade Center kreisenden Handlung, empfand man solche Verweise auf die späteren Ereignisse am 11. September 2001 als zu problematisch und strahlte sie (auch in Amerika) zunächst einmal nicht mehr aus. Zu der Folge vgl. McCann (2002), S. 90f.

14 | Vgl. <http://www.blurtalk.com/default.asp?sectionid=5&pageid=Out%20of%20Time>.

15 | Zu Banksy und seinen gegen Krieg, soziale Barrieren und Vorurteile gerichtete Graffiti vgl. <http://www.banksy.co.uk/>. Das Motiv der mit einem (Schutz wie zugleich Isolation und Anonymität bedeutenden) Taucherhelm bekleideten Menschen hatte er u.a. zuvor schon in einer Darstellung verwendet (Abb. 8), in dem ein in Schwarzweiß gesprühtes Kind einen kleinen gelben Vogel auf der Hand hält – die Beischrift der Darstellung lässt sich sowohl dem mit weit geöffneten Schnabel gezeigten Vogel als auch dem Kind zuschreiben, womit auf die gestörte Kommunikation zwischen dem Vogel und dem in seinem Helm nach außen abgeschirmten Menschen abgehoben wird. Banksys Vorlage zu dem Album-Cover wurde im Herbst 2006 zu einem Rekordpreise von 62.400 Pfund Sterling versteigert.

16 | Dies zugleich der Tag, an dem der Clip bei VIVA Premiere hatte.

17 | Vgl. dazu <http://www.madonna.com> unter »news«, »news archives«, »2003 news«, »March« <Monday, March 31 2003: MADONNA PULLS NEW AMERICAN LIFE VIDEO« sowie <http://launch.yahoo.com/read/news.asp?contentID=212882>.



Abb. 6: The Simpsons: »New Kids on the Bleech«, Still



Abb. 8: Banksy:
»Conversations do not get any better as I get older«

18 | Ebd.

19 | Dies das amerikanische Veröffentlichungsdatum; in Europa erschien die Single erst am 14.4., womit sich die Erscheinungsdaten von Single und Album sogar noch stärker annäherten.

20 | Dies das amerikanische Veröffentlichungsdatum; in Europa kam das Album bereits einen Tag zuvor heraus.

21 | Von der Fan-Site http://www.mad-eyes.net/news/2003/03_03b.htm wird dies mit einem sogenannten verfrühten Einstieg der Single in die Charts begründet, da sie u.a. einen Tag früher als angekündigt ausgeliefert wurde und so in eine Chartzählung geriet, für die sie eigentlich zu kurz gelaufen war.

22 | Vgl. dazu <http://www.visualart.se/>.

23 | Zu seinen Arbeiten vgl. hier in Kapitel 4, Anm. 21; er hatte zuvor mit Madonna für die Videos zu »Ray of light« (1998) und »Music« (2000) zusammengearbeitet. Bereits im Februar 2003 zirkulierte das von Madonnas PR-Abteilung offenbar nicht dementierte oder korrigierte Gerücht, die Künstlerin wolle mit ihrem Video eine »maximum controversy« auslösen – vgl. dazu <http://www.drudgereport.com/mad.htm>.

24 | Madonna zitiert dabei den 1995 von Jean-Baptiste Mondino gedrehten Clip zu ihrem Song »Human nature«. Führten dort jedoch in schwarze Lackkleidung gehüllte schöne Männer und Frauen in den engen Boxen eines klinisch weißen, regalartigen Wandsystems streng aufeinander abgestimmte Posen vor, so laufen die korrespondierenden Szenen aus »American Life« einer solchen Ästhetisierung zuwider: Nun sind es sind z.T. übergewichtige Frauen, die u.a. in schlecht sitzender Unterwäsche vorgeführt werden, wie sie im Inneren abgenutzter Toilettenkabinen Amok zu laufen scheinen. Zu dem Mondino-Video vgl. auch hier Kapitel 9.

25 | In einem Interview sagt Madonna diesbezüglich: »The girls I used are big, real, voluptuous girls, and they're beautiful [...]. I wanted to explore that taboo as well, because you don't know people that have fat rolls as attractive. You just don't see that, and that was important to me. There are people going, »Will you love me more if I'm thin? Should I remodel myself for your approval?« Zu dem Interview vgl. <http://www.mtv.com/news/articles/1470844/03282003/madonna.jhtml>.

26 | Vgl. dazu das Zitat desselben Interviews: »We chose the setting of a fashion show because that's the epitome of superficiality. They're not trying to be anything except »Let's celebrate the surface.«

27 | Vgl. dazu z.B. Grigat (1995), S. 55.

28 | Vgl. <http://www.mtv.com/news/articles/1470844/03282003/madonna.jhtml>. In einem zuvor gegebenen Interview hatte Madonna dies noch – weniger auf die Person Bushs zugeschnitten – allgemeiner dahingehend formuliert, dass die Szene »my wish to find an alternative to violence to war and destruction« darstelle: »My kind of wish for peace and my desire to sort of turn a weapon of destruction, which is a grenade, into something that is completely innocuous.« Vgl. dazu <http://www.madonnalicious.com/archive/march2003.html>.

29 | Das Cover selbst versucht sich an einer Neuinterpretation des berühmten, in Rot, Weiß und Schwarz gehaltenen Konterfeis Che Guevaras, das auf eine Fotografie von Alberto Diaz zurückgeht. Bereits 1992 hatte die Gruppe Rage Against the Machine den Revolutionär selbst auf das Cover ihrer CD-Veröffentlichung »Bombtrack« gesetzt.

30 | In dem Booklet des Albums werden in diesem Kontext entstandene Fotos dazu verwendet, um den Schriftzug »Madonna«/»American Life« zu bilden. Zu den Fotos vgl. <http://madonna.com>, unter »media«, dann »image gallery«, schließlich »set 18«. Das dort ganz oben links gezeigte Bild (Abb. 11) war zuvor in anderer Gestalt (Abb. 10) veröffentlicht worden und ist in dieser ursprünglichen Version noch unter http://www.madonna-online.ch/m-online/galleries/2003/2003-q-mag/sites/03-q-mag_006.htm zu sehen: Madonna hielt demzufolge ursprünglich (Abb. 10) eine für die spätere Fassung (Abb. 11)



Abb. 10: Craig McDean: Madonna



Abb. 11: Craig McDean: Madonna

wegretouchierte Pistole an ihre Wange. Noch einfacher wurde bei dem Bild in der zweiten Reihe, z. v. re. verfahren, auf dem sich Madonna an eine Abbildungen langer Messer zeigende Wand zu pressen scheint (so verwendet auch im April 2003 als Coverfoto für das englische Q-Magazine: Überschrift »Madonna attacks!«). Wie ein Vergleich mit dem unter

http://www.madonna-online.ch/m-online/galleries/2003/2003-q-mag/sites/03-q-mag_004.htm noch immer in seiner Originalgestalt zu sehenden Bild zeigt, wurde die Aufnahme schlichtweg gedreht, um diesen Eindruck zu erwecken – ursprünglich lag Madonna wie mit einer auf den Rücken gefesselten Hand scheinbar hilflos am Boden. Dass die Fläche mit den Messern tatsächlich den Boden bildet, kann auch anhand einer weiteren Aufnahme aus dieser Serie ersehen werden:

http://www.madonna-online.ch/m-online/galleries/2003/2003-q-mag/sites/03-q-mag_015.htm. Bezeichnenderweise veröffentlichte der amerikanische Fotograf Steven Meisel im September 2007 in der »Vogue Italiana« eine Fotostrecke mit dem Titel »Make Love, not War«, in der männliche und weibliche GIs gemeinsam mit Models in Wüstencamp-Szenen Mode präsentieren. Meisel war der Fotograf von Madonnas 1992 veröffentlichtem Skandalbuch »Sex«.

31 | Vgl. dazu das Interview unter

<http://www.mtv.com/news/articles/1470844/03282003/madonna.jhtml>. Bereits im Februar 2003, also noch lange vor der Veröffentlichung des Videos, zirkulierte das Gerücht, darin seien »Limbless men and women [...] with bloody babies« zu sehen – vgl. dazu

<http://www.drudgereport.com/mad.htm>. Noch ein Jahr später wurden Begriffe wie »verletzte Kinder und Handgranaten, die in die Zuschauermenge einer Modenschau fliegen« zur Charakterisierung des Videos verwendet – vgl. dazu

http://www.max.msn.de/musik/specials/madonna/1282468_American+Wife_728128_1.html.

32 | Vgl. <http://www.mtv.com/news/articles/1470844/03282003/madonna.jhtml>: »It turned into a [short] film. [...] The original version was like 10 minutes long. We had lots of stops in the music and lots of car chases and conversations with people, and it kept going on in the end. And we realized we were getting a little carried away. So we had to edit it for time.«

33 | Ebd. Noch in der zuletzt gespielten Version wies der Clip eine gepixelte Stelle auf: Unmittelbar nachdem der Motor des Mini-Coopers gestartet wurde, fährt auf den beiden, das Konterfei Madonnas flankierenden Leinwänden hinter dem Laufsteg je eine Feuersäule hoch, vor der sich etwas oder jemand zu befinden scheint.

34 | Vgl. dazu <http://www.mtv.com/news/articles/1470876/20030331/madonna.jhtml?headlines=true>.

35 | »Like a prayer« (Regie: Mary Lambert) wurde u.a. von der katholischen Kirche scharf kritisiert und kostete Madonna ihren Werbevertrag mit Pepsi; »Justify my love« (Jean-Baptiste Mondino) wurde von MTV wegen der darin enthaltenen erotischen Szenen als nicht sendbar eingestuft; »Human nature« (Jean-Baptiste Mondino) sorgte mit seinen Sadomasochismus und Gummifetisch vorführenden Bildern für Aufsehen; »What it feels like for a girl« (Guy Richie) war wegen der darin gezeigten Szenen willkürlich herbeigeführter Selbstmord-Autounfälle umstritten.

36 | Der unkritischen Lesart dieses Ersatz-Clips durch Rauscher/Gassmann (2004), S. 227 vermögen wir – gerade angesichts der ursprünglichen Fassung des Videos – nicht zu folgen; sie sehen in der Flaggen-Version »den Pluralismus des Melting Pot« symbolisiert, und ihnen zufolge verteidigt Madonna so durch »die Betonung der kosmopolitischen Elemente Amerikas [...] den amerikanischen Traum gegen dessen Vereinnahmung durch die martialischen Gesten und die einseitigen Ideologien der Neokonservativen. Madonna attackiert die Bush-Regierung effektiv, ohne sich dabei auf einen gerade in Europa wieder zunehmend populären dumpfen Anti-Amerikanismus einzulassen.«

37 | Zu ihnen vgl. <http://www.zdtv.co.uk/pages/team.htm>

38 | Text des Samples aus »Love action« von Human League.

39 | Nur auf seiner Website <http://www.georgemichael.com/> zeigt George Michael – gleichsam in Fortsetzung zu »Shoot the dog« – ein »Howdy poodle« bzw. »Read my lips« betiteltes Video, das Dokumentaraufnahmen der beiden Politiker geschickt zu einem Duett zu Text und Musik in »Endless love« (Lionel Richie/Diana Ross) schneidet, wobei Bush – wie in »Shoot the dog« auch – die Rolle des Mannes, Tony Blair diejenige der Frau zufällt.

40 | Vgl. dazu z.B.

<http://www.rottentomatoes.com/m/SergeantBilkoVI-1080291/preview.php>. Mit dem von Jonathan Lynn gedrehten Kinofilm »Sergeant Bilko« erlebte die Figur des tollpatschigen Soldaten 1996 in der Gestalt Steve Martins eine Auferstehung. Vgl. dazu auch Maltin (2003), S. 1237.

41 | Am 25. Februar 2003 trat George Michael in der BBC-Sendung »Hard talk« als der von dem Journalisten Tim Sebastian eingeladene und konfrontierte Diskussionspartner auf – das hier zitierte Transkript dieser Sendung kann unter

<http://news.bbc.co.uk/1/hi/programmes/hardtalk/2808095.stm> eingesehen werden.

»T(im) S(ebastian): There has been a properly considered reaction, consultation around the world, hasn't there?

G(eorge) M(ichael): Has there?

TS: Hasn't there?

GM: I don't see any consultation.

TS: American politicians?

GM: I see a lot of bullying – «.

Eben dies warf George Michael dann auch Tony Blair vor, von dem er im weiteren Verlauf des Gesprächs sagt:

»TS: You'd still vote for him?

GM: No. I wouldn't vote for him. I would never vote for him again. Never vote for him again. Because he's gone beyond the bluff; he's now bullying the UN on behalf of Mr. Bush.

TS: Bullying? Persuading, he would say.

GM: What, letting – well, I'd say bullying. You have to be – you cannot ignore statements like, the UN needs to prove its relevance. You cannot ignore the fact that America could sit there and say, you either agree with us or you're irrelevant.«

42 | Einen solchen Goldfisch gibt es in der Cartoonserie Matt Groenings nicht; dafür wurde auch auf die Adaption von Lisa und Maggie Simpson verzichtet, die erst gar nicht zu sehen sind. Bereits der 1998 von Vaughan Arnell zu George Michaels »Outside« gedrehte Clip (vgl. hier Kapitel 4) hatte eine Idee aus einer »Simpsons«-Folge aufgegriffen: In der im Februar 1997 in Amerika erstmals ausgestrahlten Episode »Homer's phobia« (4F11) führt Homer seinen Sohn Bart durch ein Stahlwerk, um ihn durch den Anblick »echter« Männer von seiner vermeintlichen Homosexualität zu kurieren, doch die Fabrik erweist sich als fest in schwuler Hand, und zu Feierabend verwandelt sich die komplette Produktionsanlage im Handumdrehen – auf gleiche Weise wie später die Toilette aus George Michaels Video – in eine Diskothek.

43 | Vgl. z.B. den Artikel »No More »Lone Cowboy« Diplomacy« unter

<http://www.cbsnews.com/stories/2002/12/20/opinion/diplomatic/main533828.shtml>.

44 | Der Film geht auf den Roman »Red alert« von Peter George zurück.

45 | Vgl. dazu Kapitel 4.

46 | Vgl. George Michaels Aussage in dem oben zitierten Interview: »I've been supposedly over four times now. I broke up Wham so it was over. And then I took on Sony and took two and a half years out of my career over principle, by the way, which was a useless principle because now nobody wants to pay artists, let alone the record companies. I then was over – and so I was over because of that because it was two, three years out of my career. Then I was over because I got arrested. And now apparently I'm over because I took on politics. And I'm not in any trouble.« Eben einen solchen Karrierebruch und Imagewechsel inszenierte David Fincher 1990 mit seinem Clip zu George Michaels »Freedom '90«, wenn er dort – inmitten der Auftritte der Super-Models Naomi Campbell, Cindy Crawford, Linda Evangelista, Tatjana Patitz und Christy Turlington – eine in Flammen aufgehende Lederjacke sowie eine explodierende Juke-Box zeigt, »to symbolise the destruction of Michael's old pop persona and the birth of the new one«, so Swallow (2003), S. 23. Di Marino (2001), S. 42 weist zusätzlich darauf hin, dass es sich bei dem dort in Flammen aufgehenden Kleidungsstück um eben jene Jacke handelt, die Michael im 1987 von Andy Morahan zu »Faith« gedrehten Clip trägt. Bzgl. der Clips zu »Freedom '90« und »Faith« vgl. hier auch Kapitel 11.

47 | Vgl. das oben zitierte Interview mit dem Dialog:

»TS: But you never protested at the height of your fame, did you?

GM: Well, of I didn't. I was 19, 20, 21. What were you doing when you were – ?

TS: A lot of people at 19, 20 and 21 were on the streets marching, weren't they? Against Vietnam, for instance.

GM: Yes, I know, but I was too young for that. This is my time.

TS: There have been other wars since, haven't there?

GM: This is my time [...].«

48 | Vgl. ebd.:

»TS: Then. The Cool Britannia?

GM: I've never believed in Cool Britannia. No, you're not talking to Noel Gallagher or somebody from the Brit Pop age. You're talking to somebody who started 21 years ago. Cool Britannia is a load of bollocks to me. You know.

TS: You said, I'm still a believer in Tony Blair. I've found him to be a charming and decent man. At what point would you lose faith?

GM: Well, if I'm really honest, I've lost faith in the last five days.«

49 | So eröffnete Tim Sebastian das oben zitierte Interview auch mit der Frage »TS: Why Iraq? 'Cos it's fashionable?«

50 | George Michael ist mit Geri Halliwell befreundet – so lebte sie z.B. 2000 in seinem Haus in Los Angeles, und als im Mai 2001 ihr zweites Album »Scream if you wanna go faster« erschien, kursierten zuvor auch Gerüchte über ein angeblich darauf enthaltene Duett bei dem Titel »Over the moon«, das dann aber tatsächlich nicht verwirklicht wurde.

51 | Vgl. z.B. George Michaels eigene Äußerung in dem oben zitierten Interview über seine eigene, unpolitische Vergangenheit als Entertainer: »[...] in all honesty, I was kind of first out of the trenches in terms of entertainers that were going to get behind something which would divide [...].«

6. »Familiar Feelings«:

Bezüge zu Film und Fernsehen

SPLIT, MORPHE, REWIND

Da das Medium des Films dem Videoclip schon rein historisch vorausging und Letzterer sich – wie in Kapitel 2 gesehen – auch aus dem geschichtlichen und technischen Ahnen des Films heraus entwickelte, ist es nahe liegend, dass zwischen den beiden Formen Bezüge auf gleich mehreren Ebenen bestehen. Diese Verbindungen beruhen dabei sowohl auf dem Umstand, dass der Clip Motive, Szenographien und Erzähltechniken aufgreift, die zuvor in Film und Fernsehen erprobt und etabliert wurden, als auch umgekehrt darauf, dass im Video – als dem gegenüber dem Film preiswerteren, kürzeren und mithin »schnelleren« Medium – mit technischen Errungenschaften und Dramaturgien experimentiert werden kann, die dann erst Eingang in den vergleichsweise schwerfälligeren, da aufwändigeren und auf eine längere Erzählzeit hin angelegten Film finden.¹ Zuweilen kann es dabei dann auch zu jener Art Spiraleffekt kommen, bei dem das Element eines Filmes im Rahmen eines Videos aufgegriffen, dort modernisiert und dynamisiert wird, um schließlich in eben dieser mobilisierten Form wieder Eingang in den Film zu finden.²

Einen typischen Vertreter einer solchen, durch den Videoclip aufgegriffenen Technik stellt z.B. das im Kino und Fernsehen der 70er Jahre häufig eingesetzte Split Screen-Verfahren dar, das z.B. zum Tragen kam, wenn es darum ging, eine Erzähldramaturgie durch zwei oder mehrere, parallel gezeigte Handlungsstränge zu beleben (vgl. in diesem Kapitel auch z.B. das bezüglich John Frankenheimers »Grand prix« und Vaughan Arnells Video zu Robbie Williams' »Supreme« Gesagte). Als konkretes Beispiel einer Rezeption dieser Technik im Bereich des Videos kann der von Francis Lawrence 2002 zu Destiny's Child »Emotion« gedrehte Clip dienen,³ in dem die drei Sängerinnen – in Übereinstimmung mit dem interpretierten Lied (einem Cover des Songs von Samantha Sang und den Bee Gees aus dem Jahre 1977) – das Thema des schmerzhaften Abschieds anhand verschiedener Schicksale parallel darstellen: Während Kelly sich von ihrem auf Reise

gehenden Freund verabschiedet, muss Beyoncé sich von dem heilen Bild ihrer Beziehung zu einem Mann lösen, als sie zufällig entdeckt, dass er sie betrügt. Die das Bild unterteilenden Abgrenzungslinien weisen dabei je dem gerade eine dominierende Haupthandlung zeigenden Bildfeld das größte Format zu, und da die wesentlichen Ereignisse langsam von links nach rechts überwechseln, wandert das die jeweils zentralen Vorgänge beherbergende Quadrat langsam in der gleichen Richtung.

Bindet der Clip die nebeneinander her laufenden (und im Übrigen ohne ersichtliche Schnitte gedrehten) Szenen mittels parallel gestalteter Abläufe vorübergehend immer wieder kurz zusammen (vgl. zum Auftakt, wenn in allen drei Bildfeldern Türen zu sehen sind, oder wenn die beiden in den äußeren Bildvierteln gezeigten Frauen miteinander telefonieren), so führt er die drei Sängerinnen schließlich nach und nach zusammen. Erst tauschen Kelly und Beyoncé ihre Bildfelder und finden zusammen, dann treffen sie auf die zunächst stets im rechten Abschnitt gezeigte Michelle, die die beiden gerufen hat, da eine ihnen allen offenbar am Herzen liegende ältere Frau soeben verstorben ist. Mit der abschließenden Gesangslinie auf »Good night« werden die Frauen räumlich und in ihrer Trauer vereint und die Abgrenzungen des filmischen Triptychons erweitern die Mittelzene zum alleinigen Schlussbild.

Dass dieser Clip dabei stets ein Format zeigt, das an Breitwandfilme denken lässt, ist sicherlich nicht nur darauf zurückzuführen, dass das Konzept der von links nach rechts durch diese Dreiflügelzene weisenden Bewegung durch die oben und unten einfassenden schwarzen Leisten stärker akzentuiert wird. Vielmehr deutet dies zugleich in die Richtung des filmischen Mediums, an dem man sich hier inspiriert hat, denn Pate für Lawrences Clip hat hier Mark Figgis' im Jahr 2000 gedrehter Film »Timecode« gestanden, der mittels einer in vier Felder geteilten Bildebene die einander zuweilen kreuzenden Schicksale von 20 in Los Angeles lebenden Menschen erzählt, wobei es hier – weniger elegant als in dem Destiny's Child-Video – die Tonspur ist, die deutlich macht, welcher der vier angebotenen Handlungen gerade die größte Aufmerksamkeit zu schenken ist.

Umgekehrt waren es hingegen Videoclips, die der avancierten Technik digitalisierter Bilder, wie sie dem »Morphing« (der Übergangslosen Verwandlung eines Gesichts in ein anderes) oder Verfahren wie der so genannten »Bullet Time« bzw. »Frozen Moment« zugrunde liegen (letzteres beides Methoden, bei der ein in rasanter Bewegung begriffenes Objekt stark verlangsamt bzw. eingefroren und dabei von der Kamera umkreist wird), eine Experimentierbühne boten,⁴ ehe sodann aufwändige Filme wie z.B. »Total Recall« (1990), »The Mask« (1994) und »The Matrix« (1999) auf Erfahrungen zurückgriffen, die bei der Produktion von Clips wie Peter Gabriels »Sledgehammer« (Stephen Johnson, 1987), Michael Jacksons

»Black or white« (John Landis, 1991) oder Michel Gondrys »Like a rolling stone« für die Rolling Stones (1995)⁵ gemacht worden waren. In jüngerer Zeit lassen sich schließlich Wechselwirkungen auch in dramaturgischer Hinsicht beobachten – ein Film wie z.B. das 2003 von Gaspar Noé gedrehte Rachedrama »Irréversible« mit seiner, die Geschichte rückwärts erzählenden Struktur verdankt seine Inspiration sicherlich auch einem Video wie z.B. dem von Jamie Thraves ein Jahr zuvor produzierten Clip zu »The scientist« von Coldplay.⁶

Doch auch hinsichtlich übernommener Motive, Szenographien und Erzähltechniken gibt es immer wieder Berührungspunkte von unterschiedlichen Ausmaßen: Ein Film wie Kazuhisa Takenouchis 2003 auf die Leinwand gebrachtes, ganz ohne Dialoge auskommen- des Zeichentrick-Musical »Interstella 5555 – The story of the 5 secret star system« z.B. geht auf die 2001 veröffentlichten, unter der Leitung von Leliji Matsumoto produzierten Videos der Gruppe Daft Punk zurück.⁷ Umgekehrt wirken dort natürlich einzelne Elemente klassischer Sciencfiction-Filme nach, so z.B. in der Szene aus »Digital Love«, wo die zu Beginn gezeigte Rückkehr ins Raumschiff nach der analogen Sequenz aus Stanley Kubricks »2001 – A Space Odyssey« von 1968 gestaltet wird.

Doch auch lediglich kurze und sehr indirekte Verweise auf filmische Vorbilder lassen sich in Videoclips immer wieder beobachten (vgl. z.B. das Video von Benny Boom zu Nellys »Dilemma« von 2002, wo mit der Einblendung »Welcome to Nellyville« in Titel und Typographie auf Gary Ross' 1998 gedrehten Film »Pleasantville« angespielt wird,⁸ um die im Clip gezeigte schwarze Gegenwelt zu akzentuieren);⁹ zuweilen funktionieren solche Bezugnahmen auch über Kostümtzitate aus berühmten Filmen (vgl. z.B. Moloko: »Familiar feelings« [Hammer & Tongs/2000], ein Clip, der sich, wie viele andere,¹⁰ in der gezeigten Ausstaffierung seiner Protagonisten an Kubricks »Clockwork Orange« von 1971 orientiert). Dann wieder werden ganze Genres aufgegriffen, dem Vergessen entrissen und dadurch wieder dem Kino zugeführt (vgl. The Chemical Brothers »Get yourself high«, 2003 von Joseph Kahn gedreht, mit seinem Rückbezug auf nun auch wieder im Film – vgl. Quentin Tarantinos »Kill Bill« von ebenfalls 2003 – modische Kung-Fu-Filme¹¹), oder dem Clip liegen ganze Handlungselemente von Kinofilmen zugrunde: In dem von dem Team Max and Dania (= MAD) 2002¹² gedrehten Video zu Sophie Ellis Baxtors Song »Get over you« verkörpert die Popsängerin eine Schaufensterpuppe, die – wie in Michael Gottliebs 1987 gedrehtem Film »Mannequin« die Schauspielerin Kim Cattrall – nachts zum Leben erwacht:¹³ Nun allerdings nicht mehr, weil sie (wie im Film) von der Liebe des Dekorateurs belebt wird, sondern, im Gegenteil, um damit ihre im Text geschilderte Emanzipation von einem abgelegten Partner zu illustrieren (das Ganze zugleich wohl auch ein augenzwinkernder Verweis auf die damit der Vergan-

genheit anheim gegebene Model-Karriere von Ellis Baxtor eben als »Mannequin«).

Auf den ersten Blick schwer entzifferbar ist schließlich die Beziehung zwischen dem 2004 veröffentlichten Song »They« von Jem (Jemma Griffiths)¹⁴ und den Beweggründen des Regisseurs Laurent Briet, den dazu gedrehten Clip nach dem Vorspann von Roger Vadims Sciencefiction-Märchen »Barbarella« aus dem Jahr 1968 zu gestalten: Vollführte Jane Fonda dort als sexy Astronautin einen (sodann auch den Kultstatus des Films sichernden) Striptease in Schwerelosigkeit, so kopiert Sängerin Jem dies nun (auf freilich etwas zahmere Weise und teilweise verdeckt durch die von Briet offenbar sehr geliebten Leuchtstreifen, die hier Planetenbahnen bilden).¹⁵ Dass der (übertriebene Hörigkeit im Alltag kritisierende) Liedtext und das gezeigte Szenario nicht unbedingt zwingend miteinander in Bezug zu stehen scheinen, wird schon angesichts des Umstands ahnbar, dass Briets Regisseurkollege Honey kurz zuvor einen (wohl den amerikanischen Markt anvisierenden) Clip zu »They« vorgelegt hatte, der vollständig anders konzipiert war: Statt eines Striptease im Weltall, sah man Jem dort auf einem Spielplatz des MacArthur Parks in Los Angeles zunächst in Schwarzweiß-Aufnahmen, um sie dann an einer Stelle des Liedes (»Do you see what I see?«) die Farbe »einschalten« zu lassen – dies, ebenso wie die zuvor allgegenwärtigen Verkehrs- und Verbotsschilder ein Reflex auf den Liedtext und seine Fragen nach den Gründen unserer übertriebenen Folgsamkeit und mangelnden Skepsis gegenüber Autoritäten. Während Honey sich also durch die Lyrics und die der Musik immer wieder unterlegten Kinderstimmen zum Szenario seines Videos anregen ließ, scheint Briet bei der Gestaltung des (nun wohl für den europäischen Markt gedachten) Clips eher auf das dem Song zugrunde gelegte Sample und dessen Adaptionen geachtet zu haben. Denn Jems »They« liegen kurze, neu gruppierte Elemente aus Johann Sebastian Bachs Choralpräludium in F Moll »Ich ruf zu' dir Herr Jesu Christ« (BWV 639) zugrunde – allerdings in einem der jazzigen Arrangements durch die Swingle Singers, wie diese sie seit den 60er Jahren vorgelegt hatten.¹⁶ Eine andere Bearbeitung, dieses Mal für Synthesizer und im Kontext einer Filmmusik, scheint es nun gewesen zu sein, die Briet darauf brachte, die Interpretin als Astronautin einer (Spielzeug-)Raumstation (und mithin als Protagonistin der Träume ihres pubertierenden Besitzers) zu inszenieren. Denn in seinem Soundtrack zu Andrzej Tarkovskys Verfilmung von Stanislaw Lems Sciencefiction-Roman »Solaris« von 1972¹⁷ wies der Komponist Edward Artemyev dem besagten Choralpräludium Bachs eine tragende Rolle zu und zitierte immer wieder Passagen daraus, um die Erinnerungen der Besatzung an die Erde zu charakterisieren, fern von der sie an Bord der Raumstation um den geheimnisvollen Planeten Solaris kreisen. Eben diese musikalische Parallele scheint Briet darauf gebracht zu haben, Jem nun ebenfalls als Astronautin zu

präsentieren, dies allerdings durch den Rückbezug auf den Barbarella-Striptease zum einen ironisch zu brechen, zum anderen jedoch gerade dadurch ihre Renitenz gegenüber den von ihr beklagten, unhinterfragten Verhaltensvorschriften und Autoritäten zu illustrieren, die durch die Verlegung des Schauplatzes ins Weltall nun einen geradezu etwas numinosen Zug bekommen, wenn es von ihnen heißt: »Who are they/and where are they/And how can they possibly/know all this«. Wies Honeys Clip die titelgebenden »They« als diejenigen aus, die ganz simpel hinter Verkehrsschildern, Verboten und Gesetzeshütern stehen, so rücken diese in Briets Video in die Nähe übermächtiger Wesen – doch da es sich bei der gezeigten Raumstation lediglich um ein Spielzeugmodell handelt, das sich zudem im Besitz eines harmlosen Jugendlichen befindet und von ihm auch zusammengebaut wird, soll so vielleicht angedeutet werden, dass hinter diesen Autoritäten im Grunde genommen jeder von uns qua seiner Zustimmung steht.

STAR: 2 = ?

Als beliebtes dramaturgisches Element hat sich in den vergangenen Jahren auch das von Krzysztof Kieslowskis Film »Die zwei Leben der Veronika« (1991) populär gemachte Doppelgänger-Motiv erwiesen, das im Videoclip gerne eingesetzt wird, um zwei Persönlichkeitsschichten des vorgeführten Stars voneinander abzusetzen, wobei die Zuordnung dabei jeweils dem zu erwartenden Schema »Glamour = oberflächlich/unbefriedigend«, »Bescheidenheit = aufrichtig/mit sich selbst im Einklang« folgt. So stellt in dem 2000 von Dave Meyers zu Britney Spears' »Lucky« gedrehten Video eine zeitgenössisch und eher bescheiden gekleidete, ernst und zuweilen sogar besorgt und traurig dreinblickende Britney Spears in Bild und Wort das Leben eines ihr aufs Haar ähnelnden, fiktiven Filmstars mit dem bezeichnenden Namen »Lucky« vor, der in einer an das Hollywood der 30er Jahre angelehnten Filmwelt Triumphe feiert, im tiefsten Innern aber (und damit im Widerspruch zu ihrem Namen) unglücklich und einsam ist. Außer ihrem ersten Alter Ego sieht jedoch niemand ihre Tränen, und es ist zugleich bezeichnend, dass dem Starlet das Lächeln in der Öffentlichkeit auch erst vergeht, als es plötzlich mit der Doppelgängerin konfrontiert wird. Wie in dem als Vorbild dienenden Film Kieslowskis ereignet sich dieses Aufeinandertreffen jedoch dergestalt, dass beide über einen tiefen Blickkontakt hinaus keine weitere Kommunikationsmöglichkeit haben: Sitzt die eine der beiden Veronikas in einem gerade abfahrenden Touristenbus, während die andere draußen steht, so sitzt Lucky in ihrer von Fans und Journalisten umlagerten Limousine, während ihr sie prüfend und mahnend musterndes Ebenbild draußen steht. Diese Gegenüberstellung von Innen und Außen dient hierbei dazu, die Abgeschlossenheit des Stars,

seine Isoliertheit von der Welt und die Künstlichkeit der luxuriösen Umgebung zu kennzeichnen, unter der er leidet – ein Motiv, das so auch in dem 2004 gedrehten Video von Nigel Dick¹⁸ zu Brian McFaddens »Real to me« ausgestaltet wird: Auch hier trifft ein erfolgreicher, modisch ausgestatteter, jedoch offenbar zutiefst launischer Star auf sein authentischeres und bescheidenes Ebenbild, und auch hier ereignet sich der entscheidende Moment der Erkenntnis, wenn der Prominente aus seiner Limousine heraus draußen sein Gegenüber erblickt und davon zutiefst beunruhigt wird. Wie schon in »Lucky« ist es dabei jedoch weniger der Umstand, dass ein Doppelgänger entdeckt wird, als vielmehr der durch ihn vermittelte Kontrast zum eigenen, verwöhnten, doch zugleich entfremdeten Leben, der dabei die Verstörung sowie die daraus resultierende (Selbst-)Erkenntnis auslöst (symbolisiert in »Lucky« zusätzlich durch das Motiv des Handspiegels). Zweck solcher Clip-Erzählungen ist es dabei offenbar jeweils, den Star als reflektiert, nachdenklich, kritisch und bescheiden zu inszenieren: Der Gefahr, den das Showbusiness für seine Persönlichkeit darstellt, zeigt er sich bewusst, indem er sich eben in jene zwei Charaktere aufspaltet, dabei aber keinen Zweifel daran lässt, welchem der beiden Gestalten seine Sympathie gehört. Im Fall von »Lucky« wird dabei mit einer in sich gegenläufigen Strategie gearbeitet, die Britney Spears dem Zuschauer schon dadurch näher rückt, dass sie offenbar unserer Zeit angehört, während das unglückliche Starlet einer zeitlich entfernten Epoche entstammt; zugleich handelt es sich bei ihr eben nicht um eine Sängerin, sondern um eine Schauspielerin, so dass der Bezug zu Britney Spears nur vermittelt hergestellt wird. Im Clip zu Brian McFaddens »Real to me« wird demgegenüber auf einen solchen zeitlichen wie beruflichen Transfer verzichtet, denn bei dem launischen Prominenten scheint es sich ebenfalls um einen Popstar zu handeln,¹⁹ der durch den Anblick seines alltäglich auftretenden Alter Egos zu der Erkenntnis geführt wird: »[...] No one knows me but they know my name/That's not real to me/[...] Watch the world behind a windowpane/That's not real to me [...].« Gleichfalls zu einer Einsicht in die ihr Leben bestimmenden, brutalen Mechanismen und Strukturen gebracht wird die Protagonistin in dem von dem amerikanischen Filmregisseur Abel Ferrara²⁰ bereits 1996 gedrehten Clip zu Mylène Farmer's Stück »California«,²¹ mit dem das Doppelgänger-Motiv nicht nur – lange vor Spears und McFadden – seinen vielleicht prominentesten, sondern auch schonungslosesten Einzug in das Musikvideo-Genre hielt. Denn während die Konsequenzen der Begegnung mit dem Alter Ego in den danach entstandenen Clips nicht mehr gezeigt wird, führt Ferrara die sich in einem Racheakt entladende Folge des Zusammentreffens und der daraus resultierenden Erkenntnis vor. Ganz im Stil seiner oft in einer tristen und gewalttätigen Welt spielenden Filme²² inszeniert er Farmer einerseits als einen reichen Star, andererseits als Straßen-Prostituierte. Wie ein Jahr

zuvor Michel Gondry in seinem Rolling-Stones-Video zu »Like a rolling stone« (1995),²³ setzt Ferrara diese beiden, durch die gleiche Darstellerin ohnehin schon miteinander assoziierten Sphären dadurch in eine engere Beziehung, dass ihre Handlungen parallelisiert werden (beide Frauen werden gezeigt, wie sie von ihrem Partner eingekleidet, begehrt, dominiert werden; beide verlassen mit ihm zusammen in zueinander geschnittenen Szenen ihre Wohnung). Obendrein wird der männliche Partner (im Fall des Stars offenbar der Manager, bei der Prostituierten ihr Zuhälter) auch jedes Mal von Giancarlo Esposito gespielt, so dass der Zuschauer förmlich eingeladen wird, die beiden Paare als gegensätzliche Spiegelungen zu begreifen.²⁴ Dass er damit richtig liegt, ist nicht nur durch den Umstand bestätigt, dass sich beide Männer der Frau gegenüber herrschsüchtig und unvorhergesehen gewalttätig verhalten, sondern gleich die Eröffnungssequenz und sodann der Mittelteil mit ihren Übereinanderblendungen von Leuchtreklamen für sexuelle Vergnügungen und Luxus- bzw. Genussartikel (darunter auch der im Liedtext erwähnte »Marlboro«-Mann)²⁵ machten deutlich, dass sich in der einen, eleganten Welt offenbar nur versteckt artikuliert, was in der anderen Sphäre explizit vorgeführt wird: Eros und Gewalt, Zuneigung und Hass, Dominanz und Beherrschung.²⁶ Der Star begreift dies in dem Moment, als er (wieder aus einem Auto heraus) sein Alter Ego als Prostituierte auf der Straße stehen und sich anbieten sieht, und wieder wird ihr paralleles Schicksal fast überdeutlich inszeniert, wenn beide durch die Entdeckung der jeweiligen Doppelgängerin für einen kurzen Moment aus ihrem üblichen Verhalten ausbrechen: Die Prostituierte verliert darüber ihre Kunden aus dem Auge und wird deshalb von ihrem Zuhälter mit gezücktem Messer zur Ordnung gerufen; der Star, als er dies beobachtet, setzt an, aus dem fahrenden Auto auszusteigen, wird vom Manager zurückgerissen und ohrfeigt diesen dafür. Doch während die späteren Videos für Spears und McFadden gleichsam an dieser Stelle der Dramaturgie aussteigen und den Rest der Fantasie des Zuschauers überlassen, spinnt Ferrara den Faden weiter und zeigt, welche Veränderung die durch die Spiegelung erreichte Erkenntnis bewirkt: Der Star setzt bereits auf dem Ziel der Fahrt, einem von der Presse belagerten, glamourösen Empfang, dazu an, sich durch wirre Frisur, provokant geöffnetes Dekolleté und Strapse der eigenen Doppelgängerin anzugleichen²⁷ – und offenbar sucht sie am Schluss auch die Appartementanlage auf, in der die (inzwischen offenbar von ihrem Zuhälter ermordete)²⁸ Prostituierte wohnte, um deren Platz einzunehmen und an dem Zuhälter (und damit auch indirekt an dem eigenen, sie unterdrückenden Manager) Rache zu nehmen: Als der Mann sie mit auf das Zimmer nimmt und zu verführen versucht, ersticht sie ihn mit einer Haarnadel. Die letzte Szene gehört dem in Rückblende noch einmal gezeigten, Erschrecken wie Erkenntnis spiegelnden Blick der inzwischen toten Prostituierten. Anders als die Clips für Spears und

McFadden geht es Ferrara jedoch weniger darum, die Person Farmers mit den von ihr gespielten Charakteren zu verquicken, sondern hinter der Erzählung steht vielmehr die Absicht, Liedtext und Musik zu »California« auf eigenwillige Weise zu interpretieren, in denen es tatsächlich um eine ambivalente Sehnsucht nach einer Amerika-Reise, insbesondere nach Kalifornien geht: »le blues, l'coup d'cafard«, »apathie et pesanteur« verspürt die Protagonistin bei der nächtlichen Ankunft auf einem Flughafen, und sie wünscht sich, nach Amerika aufbrechen zu können, wobei als ersehnte Vorzüge jedoch lauter Klischees aufgereiht werden (»sex appeal«, »Sunset«, »Marlboro«, »freeway«, »the road«, »jet lag«, »l'ice dans l'eau«), die – auch dadurch als Fremdkörper ersichtlich – nicht zufällig inmitten des sonst französischen Textes als englische Worte unübersetzt stehen gelassen werden. Diese ironisch gebrochene Melancholie in Text und Musik nahm Ferrara zum Vorwurf, um aus einzelnen Reizworten des Liedes (»sex appeal«, »sunset« – der Clip spielt u.a. am Sunset Boulevard –, »Marlboro«, »faire un trip, s'offrir un strip«, die als »mon amour, [...] mon artifice, la chaleur du canon« besungene »Wesson«-Feuerwaffe, das »L.[os]A.[ngeles]P.[olice]D.[epartment]«, das hier mit der Aufklärung der Morde betraut werden wird) eine tiefgründige Geschichte um Sex und Gewalt zu stricken, die in ihrer Grundstruktur auf das von Kieslowski vier Jahr zuvor in seinem Film etablierte Doppelgänger-Motiv zurückgreift.

»KILL! KILL! KILL!«/»STOP«

In anderen Fällen aber sind solche motivischen Übernahmen aus Filmen mehr durch die Musik als den vertonten Text inspiriert: So ist der 2003 von Bryan Barber für Bubba Sparxxx und seinen Song »Deliverance« geschaffene Clip ganz offensichtlich bis in Details hinein dem Film der Brüder Joel und Ethan Coen »O Brother, where art thou« aus dem Jahr 2000 verpflichtet, wenn Sparxxx und seine beiden Begleiter als entsprungene und durch das Mississippi-Delta fliehende Sträflinge vorgeführt werden (dies zugleich eine erfrischende Variation des ermüdenden »Gangsta«-Klischees innerhalb des HipHop-Genres). Der Umstand, dass Sparxxx tatsächlich aus den Südstaaten (La Grange, Georgia) stammt, ist dabei an sich noch keine hinreichende Bedingung für eine solche Adaption – im vorliegenden Fall ist es jedoch der deutliche Rekurs von »Deliverance« auf Elemente des für die Südstaaten so typischen Folkblues, der seinerseits erst dank der Verwendung von Musikstilen wie Bluegrass und Country durch den Musiker T-Bone Burnett als Soundtrack für »O Brother« wieder eine Renaissance erlebte: Ähnlich wie bei Missy Elliotts Stück »Pass that dutch« (siehe Kapitel 3), wo die akustische Anspielung auf das Tanzspektakel »Riverdance« dann auf der Ebene des Videos auch

seine visuelle Reverenz erhält, ist es auch hier der mit der Musik assoziierte Kontext, der dann den Rahmen für die optische Gestaltung des Clips vorgibt.

Auch ganze Settings wie z.B. die futuristische Stadt aus Ridley Scotts »Blade Runner« von 1982 feiern in so unterschiedlichen Clips wie »Spice up your life« von den Spice Girls (Marcus Nispel²⁹, 1997) und George Michaels »Freeek!« (Joseph Kahn, 2002) ihr Nachleben (wobei sie bei den Spice Girls als Kontrastfolie zu der von den fünf Frauen gebrachten Fröhlichkeit fungiert, bei George Michael hingegen die düstere Freudlosigkeit der von ihm besungenen virtuellen Lust unterstreicht).³⁰ Und Videos wie Norbert Heitkers Clip zu Farin Urlaub's »Sumisu« (2001) mit seinem rekonstruierten »Nosferatu«-Look oder das sich deutlichst bei Russ Meyers »Faster Pussycat: Kill! Kill! Kill!« (1965) bedienende »Stop« von den Spice Girls (James Brown, 1998) schließlich sind zuweilen nur noch einen Schritt davon entfernt, ihre Vorbilder Szene für Szene nachzustellen – ein Schritt, der in den später noch zu besprechenden Videos von Geri Halliwell und Jennifer Lopez (»It's raining men« [2001] bzw. »I'm glad« [2003]) dann auch noch vollzogen wurde.

Als Video, in dem sich all diese Bezüge sozusagen idealtypisch vereinen und das obendrein auch noch von einem Filmregisseur gedreht wurde (vgl. dazu auch hier Kp. 8), bietet sich natürlich der von John Landis 1983 zu Michael Jacksons »Thriller« gedrehte Clip an, in dem Landis nicht nur seinen eigenen Film »An American werewolf in London« von 1981 zitiert, sondern wo die Verbindung zum Kino auf gleich mehreren Ebenen (so schon auf derjenigen des Songs, in dem Horrorarsteller Vincent Price einen Sprechpart übernimmt) direkt thematisiert wird: Angefangen von der für einen Videoclip geradezu epischen Länge von über 13 Minuten (von denen über vier ganz ohne Musik auskommen) bis hin zur darin erzählten Geschichte selbst, die mit einem von den beiden Protagonisten gesehenen Horrorfilm beginnt, der als Folie und Muster für das sodann Folgende dient.³¹

Vor dem Hintergrund solch möglicher Bezüge werden im folgenden vier Videos vorgestellt, von denen zwei (Weezer: »Buddy Holly«; Beastie Boys: »Sabotage«) in je ganz unterschiedlicher Weise auf die Fernsehserien verweisen, zwei (Robbie Williams: »Supreme«; Craig David, »Seven days«) hingegen auf filmische Vorbilder rekurren.

1. WEEZER: »BUDDY HOLLY« (SPIKE JONZE/1995)

Mit gleich vier MTV Video Awards³² sowie zwei Billboard Music Video Awards³³ ausgezeichnet, darf der Clip als einer der populärsten und am meisten geschätzten Videos des Jahres 1995 gelten.

Dies verdankte es dabei zum einen dem (sicherlich auch bei der Planung mitkalkulierten) Umstand, dass man sich in das Setting und

die Charaktere der populären, es auf 255 Episoden bringenden Fernsehserie »Happy Days« eingeklinkt hatte, die den Kontext für das Video liefern: Eine (wie der Ansager der »You wanted to see it« betitelten Sendung stolz behauptet:) Live-Performance der Gruppe in Arnold's Drive In, dem Treffpunkt der jugendlichen Protagonisten der von Gary Marshall konzipierten und 1974 – 84 gedrehten, doch in den 50er Jahren spielenden Serie (vgl. Cover-Illustration oben rechts).

Regisseur Spike Jonze (Abb. 1), der Weezer die Idee dazu vorschlagen hatte, gelang es dabei, den originalen Darsteller des Arnold (oder, wie er von allen genannt wird: Al), Al Molinaro, zu verpflichten, so dass dieser die vier Bandmitglieder dem Publikum sogar selbst als »Kenosha, Wisconsin's own: Weezer!« vorstellen konnte.



Abb. 1: Spike Jonze

Die Zuhörer rekrutierten sich dabei sowohl aus Komparsen, die man für die 1994 im nachgebauten Set gedrehten Szenen verpflichtete, als auch aus diversen, zusammengeschnittenen Originalsequenzen der Serie, die so geschickt mit dem neu produzierten Material kombiniert wurde, dass es teilweise schien, als reagierten die »Happy Days«-Darsteller direkt auf den Auftritt der Gruppe (im Unterschied z.B. zu Arnells Video zu Robbie Williams »Supreme« verzichtete man hier also auf den Einsatz der Digitaltechnik). Kleinere Unstimmigkeiten wie etwa den dadurch provozierten permanenten Kleiderwechsel der gezeigten Figuren (Al z.B. sagt die Gruppe in einem weißen Hemd an, lehnt jedoch nur wenige Momente darauf in einem khakifarbenen Hemd neben Hauptdarsteller Ron Howard, der hier ein schwarzes Shirt trägt, kurz darauf jedoch in einem roten Shirt erscheint etc.) nahm man dabei ganz unverbissen und augenzwinkernd in Kauf.³⁴

Dafür durchsetzte man das Video immer wieder mit Elementen, die es stark mit der Serie verknüpften: Über die zweimalige Vorstellung der Gruppe durch den Ansager des Fernsehsenders »WZAZ« (ein scherzhafter Verweis auf den Namen der auftretenden Gruppe) und Al hinaus, der die Gruppe auch verabschiedet, gibt es so serientypische Dinge wie einen »running gag« (im vorliegenden Fall Als Versuch, seinen Fisch loszuwerden), darauf reagierendes Gelächter

und Applaus aus dem Off sowie sogar etwas wie eine kurze »Werbepause«, bei der die Musik zur Enttäuschung des »Publikums« stehen bleibt, das Bild einfriert, eine Einblendung »To be continued« erscheint und Ron Howards Stimme aus dem Off (»Stay tuned for more Happy Days!«) zu dem Signet der Serie erklingt – nur, um den Clip sogleich darauf weiterlaufen zu lassen.³⁵

Doch gerade angesichts solcher, darauf abzielender Strategien, die Darbietung des Songs von Weezer in diesem Serien-Kontext zu verankern, stellt sich die Frage, warum Spike Jonze – über den Umstand hinaus, dass Weezer aus Milwaukee Wisconsin, dem Schauplatz von »Happy Days«, stammen – »Buddy Holly« in Al's Drive In dargeboten sehen wollte.

Der Liedtext scheint hierauf zunächst keine Antwort zu geben:

What's with these homies dissin' my girl
 Why do they gotta front
 What did we ever do to these guys
 That made them so violent

Woo-hoo, but you know I'm yours
 Woo-hoo, and I know you're mine
 Woo-hoo, and that's for all time
 Woo-ee-oo I look just like Buddy Holly
 Oh-oh, and you're Mary Tyler Moore
 I don't care what they say about us anyway
 I don't care 'bout that

Don't you ever fear, I'm always near
 I know that you need help
 your tongue is twisted your eyes are slit
 you need a guardian

Woo-hoo, and you know I'm yours
 Woo-hoo, and I know you're mine
 Woo-hoo, and that's for all time
 Woo-ee-oo I look just like Buddy Holly
 Oh-oh, and you're Mary Tyler Moore
 I don't care what they say about us anyway
 I don't care 'bout that
 I don't care 'bout that

Bang! Bang a knock on the door
 Another big bang you're down on the floor
 Oh no! Whatta we do
 Don't look now but I lost my shoe
 I can't run and I can't kick

What's a matter babe are you feelin' sick
What's a matter, what's a matter, what's a matter you?
What's a matter babe, are you feelin' blue? Oh-oh!

And that's for all all time
that's for all all time

Woo-ee-oo I look just like Buddy Holly
Oh-oh, and you're Mary Tyler Moore
I don't care what they say about us anyway
I don't care 'bout that

Umrissen wird mithin eine Situation, in der ein junger Mann seiner Freundin versichert, dass beide für alle Zeiten zusammengehören – eine zunächst höchst trivial anmutende Szene, die hier jedoch durch eine Reihe von Andeutungen verschärft wird, die darauf hinweisen, dass sich die Zuneigung der beiden auch aus einer beide nur noch stärker zusammenschweißenden Außenseiterposition speist: Das Mädchen scheint von einer aggressiven Umwelt offenbar angepöbelt und sogar körperlich verletzt worden zu sein, und im weiteren Verlauf des Textes wird es schließlich sogar zu Boden geschlagen, während ihr Freund, trotz seiner vorherigen Versprechen, sie zu schützen, wehr- und hilflos bleibt. Warum die beiden Opfer solcher verbalen wie physischen Attacken werden, bleibt unklar und wird sogar als verständnislose Frage formuliert, doch ihre Stellung als gesellschaftliche Sonderlinge wird im Refrain immer wieder durch den Verweis darauf angedeutet, dass sie wie Mary Tyler Moore, er hingegen wie Buddy Holly, mithin jeweils unzeitgemäß aussehe – handelt es sich dabei doch zum einen um einen Rock'n Roll-Musiker der 50er, zum anderen um einen Comedystar der 70er Jahre, die folglich tatsächlich ein merkwürdiges Paar abgeben würden.

Doch eben diese Kombination weist in Richtung auf einen der Gründe, warum Jonze den Song mit einem szenischen Kontext aus »Happy Days« umgeben sehen wollte, finden sich dort die mit den beiden Namen aufgerufenen Themen – Rock'n Roll der 50er und Comedy der 70er Jahre – aufs Populärste miteinander verschränkt.

Doch diesem Ambiente gegenüber verhält sich der Text von »Buddy Holly« als ebenso subversiv wie gegenüber der ihn tragenden Musik: Denn hört man den Song, ohne auf die Worte zu achten, so meint man, ein zwar rockiges, doch letztendlich harmloses Stück vor sich zu haben, das mit seinen falsettierten »woo-hoo«- und »Woo-ee-oo«-Chören gut zu der die 50er Jahre im versöhnlich-verklärenden Licht darstellenden Comedy passt. Doch beide – die scheinbar so arglose Musik wie das »Happy Day«-Ambiente mit seinen gutgelaunten, tanzwütigen Teenagern – erweisen sich im Licht des gesungenen Textes als eine Kontrastfolie, vor dem das dort geschilderte Drama

eines von seiner Umwelt unverstandenen und bis zur Aggression abgelehnten Paares umso einprägsamer entfaltet wird: Die schlichten Chöre erweisen sich als die angesichts der Brutalität der Umwelt geradezu verzweifelt um Harmlosigkeit und Beschwichtigung bemühten Aussagen des »like Buddy Holly« aussehenden und ihn deshalb imitierenden Jungen, und die im Geist der 70er Jahre nachgebildete Zeit des Rock'n Roll bekommt so einen Kommentar verpasst, der nie bössartig oder diffamierend gerät, doch der darin verströmten Heiterkeit auf dezente Weise einen sarkastischen Spiegel entgegenhält, der an die Kehrseiten dieser sauberen Drive-In-Welt erinnert.

Dass gerade die 50er und 60er Jahre in ihrer scheinbar so makellosen Adrettheit für heutige amerikanische Augen und Ohren offenbar die ideale Kontrastfolie bieten, kann anhand eines weiteren Clips gezeigt werden, den Jonze sicherlich kannte und von dem er das eigene Video abzusetzen versuchte, indem er es in den Kontext der aus den 70er Jahren stammenden »Happy Days«-Serie integrierte. Damit nahm er automatisch eine gewisse, ironische Distanz gegenüber der ursprünglichen Ära ein, während sein Kollege Kevin Kerslake (Abb. 2) mit seinem 1992 zu dem Nirvana-Song »In bloom«³⁶ gedrehten Video die direkte Konfrontation suchte. Konsequenterweise in seinem kontrastschwachen Schwarzweiß wie von einem TV-Bildschirm der älteren Generation abgefilmt wirkend, zeigt der Clip die Grunge-Rock-Band bei einem fiktiven Fernsehauftritt, dessen Rahmen durch Kostüme und Dekoration, insbesondere jedoch durch die zwischen-geschnittenen Originalaufnahmen kreischender Teenager als der einer Musikshow der 60er Jahre ausgewiesen wird (konkret: der »Ed Sullivan Show« und des dortigen Auftritts der Beatles im Jahr 1964).



Abb. 2: Kevin Kerslake

Die Erwartungen des heutigen Zuschauers, mit denen eine solche konfrontative Konstellation spielt, werden dabei jedoch zunächst enttäuscht, denn die Bandmitglieder verhalten sich wie jene »three

fine young men« und »thoroughly alright and decent fellows« als die der (von Doug Llewelyn gespielte) Moderator der Sendung sie geradezu beschwörend einführt (dass er ohnehin nicht besonders gut informiert zu sein scheint und dadurch dazu beiträgt, das typische Klischee zu zementieren, dass Grunge zwangsläufig aus Seattle stammen müsse, wird daran deutlich, dass er sie als aus Seattle stammend präsentiert, ungeachtet der Tatsache, dass Schlagzeuger Dave Grohl aus Virginia kommt und die anderen Bandmitglieder nie wirklich in Seattle lebten).

Tatsächlich erscheinen Nirvana hier zunächst bis zur Unterkühlung und Leblsigkeit brav: Sie tragen Anzüge und ordentlich zurückgekämmtes Haar, Kurt Cobain blickt geradezu treuherzig durch eine große Hornbrille und sie führen ihr Stück in den albern Kulissen eines von Gestirnen umgebenen, orientalischen Pappalastes auf, der wohl den Bandnamen (Nirvana = Himmel der Hindu und Buddhisten) illustrieren soll. Doch nach ziemlich genau der Hälfte dieser (homogen zu den originalen Bildern kreischender Teenager in verschwommenem Schwarzweiß gehaltenen) Performance mischen sich plötzlich neue und kontrastierende Szenen in den Ablauf. Diese zeigen zwar die gleiche Kulisse in der gleichen Schwarzweiß-Fernsehoptik, doch nun toben Nirvana mit offenen Haaren und in langen Frauenkleidern durch die Dekoration, die sie durch ihr übermütiges Verhalten nach und nach vollkommen zerstören. Passend zu diesem aggressiven und hemmungslosen Treiben gerät nun auch die bislang träge zwischen starren Totalen und Großaufnahmen hin und her schaltende Kamera in Bewegung, die zu vibrieren und wild zu schwenken scheint, während die bisherigen, konventionellen Schnitte zwischen den Szenen nun durch eine rasante Wischblende abgelöst werden. Diese, zwischen der braven Nirvana-Formation und deren außer Kontrolle geratenen Pendants changierend, macht zugleich deutlich, dass beide Sequenzen streng voneinander getrennt nebeneinander herlaufen, wobei die Bilder der Zerstörung nicht chronologisch präsentiert werden, trägt Schlagzeuger Dave Grohl doch einmal Trümmer der orientalischen Kulissenwand umher, während er im nächsten Moment wieder vor der intakten Dekoration sitzt. Dass die – schließlich auch (in bester Who-Manier) die eigenen Musikinstrumente ergreifende – Zerstörungswut in irgendeiner Weise doch auch eine Wirkung auf die nebenher laufende, brave Darbietung des Songs zu haben scheinen, wird angedeutet, wenn während derselben Cobains Standmikrofon plötzlich aus unerfindlichen Gründen zu schwanken beginnt – auch bleibt offen, auf welche der beiden Sequenzen das immer wieder dazwischen geschnittene Publikum so frenetisch reagiert, denn deren Begeisterung ließe sich auch als Freude angesichts der auf der Bühne zelebrierten Verwüstungssorgie verstehen. Am Ende jedoch münden beide Performances ineinander, wenn die Kulisse zwar noch steht und Nirvana in ihrem braven

Look auf die Bühne kommen, die Gruppe jedoch offenbar soeben das Schlagzeug zerlegt hat und ihre Instrumente im Schlaggestus präsentieren.

Dies hält den übereifrigen Moderator der Show jedoch nicht davon ab, sie nochmals als »three nice, decent, clean, kind, young men« zu apostrophieren und geradezu apodiktisch hinzuzufügen: »I mean I can't say enough nice things about them« – womit er sich, angesichts der Spuren der Zerstörung auf der Bühne als ein typischer Vertreter eben jenes Konsumenten erweist, von dem in dem (von ihm wohl ebenfalls nicht bemerkten) Songtext die Rede ist:

Sell the kids for food
weather changes moods
Spring is here again
reproductive glands

He's the one who likes all the pretty songs
And he likes to sing along
And he likes to shoot his gun
But he knows not what it means
Knows not what it means
And I say aahh

We can have some more
nature is a whore
Bruises on the fruit
tender age in bloom

He's the one who likes all the pretty songs
And he likes to sing along
And he likes to shoot his gun
But he knows not what it means
Knows not what it means
And I say aahh...

Das Setting der 60er Jahre Fernsehshow mit ihrem nur Nettigkeiten hervorsprudelnden Präsentator erweist sich vor diesem Hintergrund als kongeniale Illustration der gesungenen Worte: »He's the one who likes all the pretty songs/And he likes to sing along«.37 Doch hinter dieser Fassade dieser netten, scheinbar zum Mitsingen einladenden Musik stehen Gefühllosigkeit (»Sell the kids for food«), Gewalt (»And he likes to shoot his gun«) und Verständnislosigkeit (»But he knows not what it means/Knows not what it means«), auf welche die rebellierende Pendants der braven Bandmitglieder aufmerksam machen und in deren Welt sogar ein paar Spuren hinterlassen. Doch – »But he knows not what it means/Knows not what it means« – diese wer-

den von dem beflissenen Moderator nicht bemerkt bzw. ignoriert und verdrängt.

Es ist mithin interessant, zu beobachten, wie sowohl in Kerslakes Nirvana- als auch in Jonzes Weezer-Clip jeweils die Kontexte einer frühen Fernsehshow als Reibungsfläche verwendet werden,³⁸ um die in den Songtexten gebundenen Protestkräfte zu visualisieren. Führt dies bei »In bloom« zu einer schizophrenen Spaltung in zwei Bands, von denen sich die eine überkonform verhält, während die andere aufbegehrt,³⁹ so verhalten sich Weezer anscheinend vollständig angepasst;⁴⁰ hört man jedoch den von ihnen gesungenen Text mit, so kommt man nicht umhin, ihren Auftritt in einem eindeutig ironischen Licht zu sehen, das auf die Verweigerung der Gruppe hinweist, an dem von ihnen erwarteten glatten Bild oppositionslos mitzuarbeiten.

2. BEASTIE BOYS: »SABOTAGE« (SPIKE JONZE/1994)

Die Fernsehbegeisterung Spike Jonzes kann auch noch an einem anderen Clip ersehen werden, der jedoch – in Übereinstimmung sowohl mit dem Image der Gruppe als auch der von ihr gespielten Musik – in Tonfall und Bildsprache ganz anders ausfällt, wengleich auch er sich am Fernsehprogramm der 70er Jahre orientiert.

Zeigte »Happy Days« eine amüsante Rekonstruktion der 50er Jahre in Amerika, so waren die Krimiserien mit ihren im Großstadtschungel abgehaltenen Verbrecherjagden »aggressive displays of masculine style and power«, die zugleich zeigten, »what is right and wrong in society«⁴¹ (besonders hervorzuheben sind hierbei von Quinn Martin geschriebene und produzierte Serien wie 1972 – 77: »The streets of San Francisco«, 1975: »Caribe« oder 1971-76: »Cannon, The Manhunter«).⁴²

Auf eben diese Gattung griff Jonze nun bei der Konzeption des Clips zum Song »Sabotage«⁴³ der Beastie Boys zurück. Während bei »Buddy Holly« das Ambiente von »Happy Days« akribisch rekonstruiert wurde, um den Übergang zwischen originalen Szenen und nachgedrehten Szenen weitestgehend zu verwischen, gibt sich das für »Sabotage« gedrehte Material mit Protagonisten, die schlecht sitzende Perücken und deutlich als angeklebt zu erkennende Bärte tragen, überwiegend als bewusst billig gehandhabte Imitation zu erkennen. Damit will sich der Clip jedoch weniger selbst desavouieren, als dass er vielmehr eine Aussage über die Qualität und die stereotype Ikonografie klischeeverkrusteter »Cop shows« wie z.B. »The streets of San Francisco«, »Kojak« (1973 – 78) oder »Starsky and Hutch« (1975 – 79) treffen will. Nicht zufällig wurde die Grundidee zu dem Video auch während eines Fotoshootings geboren, bei dem die Beastie Boys verschiedene Verkleidungen ausprobierten und dabei auf die Schiene

der in Krimiserien vertretenen Typen kamen;⁴⁴ sie trugen die Idee an Spike Jonze heran, als es darum ging, das Video zu »Sabotage« zu konzipieren und brachten die während des Fototermins gefundenen Rollennamen (»Cochese«, »Bobby ›The Rookie«, »The Chief« und »Bunny«) ein, die während des Clips – in Kombination mit den »echten« Namen der Schauspieler (sprich: den Beastie Boys selbst)⁴⁵ – wie die Titel im Vorspann einer Fernsehserie über einfrierende Portrait-aufnahmen geblendet werden. Doch solche Namensgebungen erwecken nur den täuschenden Eindruck, dass hier wirkliche Charaktere vorgestellt werden, während es sich tatsächlich lediglich um oberflächliche Typisierungen handelt (der Polizist mit graumeliertem, dichtem Haar und Oberlippenbart ist z.B. natürlich »The Chief«),⁴⁶ die zusätzlich verwischen, weil die Beastie Boys nicht nur diese – zuweilen undercover agierenden – Polizeihelden, sondern auch deren verbrecherische Gegenspieler verkörpern, so dass (zumal angesichts der schlechten Kostümierungen) zuweilen nur anhand des gezeigten Flucht- und Verfolgungsverhaltens deutlich ist, wer »good cop« bzw. »bad guy« ist. Entsprechend äußerlich werden auch die nachgestellten Situationen und Szenarien gehandhabt: Passend zu der harten, von treibenden Rhythmen lebenden Musik wird so etwas wie ein »Best of the episode« oder »Teaser« nachgestellt, jene Bildsequenz zum Auftakt mancher Serien gerade der 70er Jahre, in denen dem Publikum in loser und durchaus nicht chronologischer, dafür umso rascherer Abfolge die Actionhöhepunkte der somit eingeleiteten Episode präsentiert werden, um ihn neugierig zu machen.⁴⁷ Da hierbei zuweilen auch aus dem Film eliminierte oder aus anderen Folgen stammende Szenen Eingang fanden, konnte ein solcher Vorspann durchaus auch von der tatsächlich erzählten Geschichte abweichende Handlungsstränge andeuten. Etwas Ähnliches zeigt nun auch das Video von Spike Jonze, wo die knappe Vorstellung der »Protagonisten« im Verbund mit einem rasant geschnittenen Reigen an actionreichen Szenen von Tarnungen, Verfolgungsjagden, Prügeleien und Verhaftungsszenen Ausschnitte aus einer Krimi-Serie zu präsentieren scheinen, die – wie die im typischen Stil der 70er Jahre gehaltenen und über eine Stadtsilhouette geblendeten riesigen Lettern es verkünden – eben »Sabotage« heißt.

Waren die schnellen Schnittfolgen schon zuvor an Struktur und Rhythmus der Musik ausgerichtet,⁴⁸ so wird auch das Erscheinen dieses Titels synchron zum gesungenen Text ausgerichtet, der jedoch tatsächlich wenig mit dem in den Bildern beschworenen kriminalistischen Umfeld zu tun hat:

Can't Stand It I Know You Planned It
 I'm Gonna Set It Straight, This Watergate
 I Can't Stand Rocking When I'm In Here
 Because Your Crystal Ball Ain't So Crystal Clear

So While You Sit Back and Wonder Why
I Got This Fucking Thorn In My Side
Oh My, It's A Mirage
I'm Tellin' Y'all It's Sabotage

So Listen Up ›Cause You Can't Say Nothin'
You'll Shut Me Down With A Push Of Your Button?
But Yo I'm Out And I'm Gone
I'll Tell You Now I Keep It On And On

›Cause What You See You Might Not Get
And We Can Bet So Don't You Get Souped Yet
You're Scheming On A Thing That's A Mirage
I'm Trying To Tell You Now It's Sabotage

Whyyy; Our Backs Are Now Against The Wall
Listen All Of Y'all It's A Sabotage
Listen All Of Y'all It's A Sabotage
Listen All Of Y'all It's A Sabotage
Listen All Of Y'all It's A Sabotage

I Can't Stand It, I Know You Planned It
But I'm Gonna Set It Straight This Watergate
But I Can't Stand Rockin' When I'm In This Place
Because I Feel Disgrace Because You're All In My Face
But Make No Mistakes And Switch Up My Channel
I'm Buddy Rich When I Fly Off The Handle
What Could It Be, It's A Mirage
You're Scheming On A Thing – That's Sabotage

Lässt man den Begriff des »Watergate« einmal außer acht, der hier jedoch eher als Metapher für das im Text angesprochene und verurteilte intrigantes Verhalten des angesprochenen Gegenübers benutzt wird, so findet man kaum etwas, das die Assoziation einer Krimiserie nahe legen würde; sicherlich ist gegen Ende vom abzureißenden »handle« (wohl einer Handgranate) die Rede, doch auch hier handelt es sich möglicherweise lediglich um eine ebenso bildliche Redeweise wie bei der Erwähnung der kristallinen Wahrsagerkugel in der ersten Strophe, mit der angedeutet werden soll, dass das des heimtückischen Verrats angeklagte Gegenüber bei seiner Planung den tatsächlichen Verlauf der Ereignisse wohl doch nicht so klar vorhersehen konnte wie erwartet. Um was es genau bei diesem Vertrauensbruch geht, wird dabei nicht näher erläutert, doch Begriffe wie »thorn in my side«, »I can't stand it« und »disgrace« deuten an, dass zwischen dem Saboteur und dem Hintergangenen ein engeres Vertrauensverhältnis bestand, das verraten und enttäuscht wurde.

Die dazu gezeigten Bilder des Clips verweigern sich jedoch einer etwaigen Illustration dieser Situation und setzen vielmehr auf Action, die zwar zum harten, aggressiven Sound der Musik passt, sich jedoch in letzter Instanz als wenig sinngebunden erweist. Dies zeigt sich nicht nur darin, dass keine kohärente Geschichte mit klar definierten Charakteren entwickelt wird, sondern sich hier auch die für Actionfilme typischen Erzählmittel, wie z.B. die um sich selbst drehende Kamera, rasche Zooms oder extreme Blickwinkel, rein um ihrer selbst Willen eingesetzt finden. Besonders deutlich wird dies u.a., wenn der von unten gefilmte Cochese zu Beginn während einer Verfolgungsjagd von rechts nach links über den Abgrund zwischen zwei Hausdächern hinwegsetzt – nur, um ihn 30 Sekunden später zu zeigen, wie er den gleichen Sprung, nun in die entgegengesetzte Richtung, unternimmt.

Wie wenig ernst das aufgegriffene Genre dabei genommen wird,⁴⁹ ist schon anhand der bereits angesprochenen, billigen Aufmachung der Darsteller ersichtlich, wird jedoch auch durch die teilweise wenig überzeugenden Stunts deutlich gemacht, so etwa, wenn eine deutlich als solche erkennbare Puppe aus einem fahrenden Auto geworfen bzw. von einer Brücke herabgestürzt wird (was dem Regisseur nichtsdestotrotz die Anfertigung einer zweiten, entschärften Fassung auferlegte, da einige Sender den Clip wegen dieser »Gewaltsszenen« nicht senden wollten – obgleich »Sabotage« nicht eine einzige Feuerwaffe zeigt, musste Jonze die inkriminierten Stellen durch harmlose Bilder wie den posierenden Kung-Fu-Kämpfer ersetzen).⁵⁰

Setzt man nun die Gattung von »Sabotage« – Videoclip – in Bezug zu dem dort erfolgenden Gattungsverweis – das parodierte Genre des Fernsehserien-Teasers – so erweist sich das Ganze als mehr denn eine simple Parodie auf Cop-Shows, führt das Video den Betrachter doch zugleich an die ästhetischen Wurzeln des Clips zurück; denn die Technik der rasant an- und gegeneinander montierten Bildsequenzen, der raschen Schnitte und Szenenwechsel, vorgeführt innerhalb eines kurzen Zeitraums, wie sie noch immer als so typisch für das Musikvideo empfunden wird,⁵¹ wurde tatsächlich auf breiter Basis erstmal im Rahmen solcher Serien-Teaser Mitte und Ende der 70er Jahre erprobt und eingesetzt: Jonzes Video ist somit (wie so oft bei ihm)⁵² ambivalent: einerseits eine liebevoll augenzwinkernde Hommage, andererseits aber zugleich auch eine ironische Abrechnung mit Genreklischees und entsprechend festgefahrenen Vorstellungen.

3. ROBBIE WILLIAMS: »SUPREME« (VAUGHAN ARNELL/2002)

Jonzes Clips beziehen sich, wie gesehen, auf Fernsehfilme der 70er Jahre, greifen dabei jedoch im Fall von »Buddy Holly« zugleich in die 50er Jahre zurück.

Eine ähnliche Verschränkung unterschiedlicher Zeitebenen lässt sich nun auch bei dem Clip beobachten, den Vaughan Arnell (siehe Kapitel 4, Abb. 15) im Jahre 2002 für Robbie Williams »Supreme« gedreht hat.

Als Szenario für das Video wählte man dabei die Welt des Autorennsports und entschied sich dafür, den Popstar in Gestalt des fiktiven »Gentleman Racer« »Bob Williams« in die Zeit der 60er Jahre zurückzusetzen, als charismatische Persönlichkeiten wie der Rennfahrer Jackie Stewart (dem eben das Epitheton »Gentleman Racer« verliehen wurde)³³ das Geschehen dominierten. »Gentlemen Racers« ist der Clip daher betitelt, der sich mit seinem für sechs Sekunden stummen und daher das laute, die Patina vergangener Zeiten andeutenden Knacken umso hörbarer machenden Vorspann als ein historisches Dokument ausgibt: »Formula Films copyright 1969« wird zur Bekräftigung als Entstehungsdatum genannt, wenn zugleich die Namen der beiden Kontrahenten, Bob Williams (oben) und Jackie Stewart (darunter), in einer Konstellation eingeblendet werden, die raffiniert die Möglichkeiten der »Split Screen« nutzt und damit andeutet, zu welch aussagekräftigen Montagen man diese Technik im Verlauf des Videos noch nutzen wird. Doch mit der Nennung der beiden Namen tut sich zugleich eine Schere hinsichtlich der Gattung des Films auf, gibt sich dieser doch einerseits als Dokumentation einer Rennsaison im Jahre 1969, in der Bob Williams dazu ansetzte, seinem Gegner Jackie Stewart die Weltmeisterschaft abzuringen (und sich nach seinem Scheitern aus dem Rennsport zurückzog, wie uns der augenzwinkernde Nachspann mitteilt, der, ebenso wie der Vorspann, stumm abläuft), während er andererseits durch die Einblendung von Darstellernamen als dem Bereich des Spielfilms zugehörig ausgewiesen wird, wo solche Nennungen üblicher sind.

Eine solche mutwillige und zugleich selbstreflexive Verquickung von Spiel- und Dokumentarfilm deutet dabei zugleich auf das Vorbild hin, an dem man sich hier konzeptionell orientiert hat, und das weit über die 60er Jahre hinausweist: Robert Zemeckis' »Forrest Gump« aus dem Jahre 1994 mit seiner Nutzung der dramaturgischen Möglichkeiten, die sich aus einer Durchmischung von fiktiver Biographie und realer Zeitgeschichte ergeben, und seiner zu diesem Zweck perfektionierten (auch Oscar-gekrönten) Technik der digitalisierten Bilder, die es ermöglichte, dass der Protagonist auf nachbearbeiteten Dokumentaraufnahmen mit historischen Persönlichkeiten wie Elvis Presley oder Richard Nixon interagieren konnte.

»Supreme« nutzt die seither noch verfeinerte Technologie des »Green Screen« nun ebenfalls ausgiebig, um seinen Protagonisten Bob Williams in ähnlicher Weise mit dem Jackie Stewart alter Dokumentaraufnahmen zusammenzubringen³⁴ – der Vorspann mit seinen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm schwankenden Einblendungen thematisiert mithin selbst schon implizit das Material,

aus dem das ganze Video gemacht ist: Spiel- und Dokumentaraufnahmen.

Doch Arnells Clip geht darüber – und damit auch über Zemeckis' »Forrest Gump« – hinaus, denn er begnügt sich nicht damit, Licht, Farbe, Kleidung und Frisuren der neu gedrehten Szenen so zu gestalten, dass diese sich nahtlos zu dem bereits existierenden, historischen Material fügen,⁵⁵ sondern er greift darüber hinaus eine ästhetische Formensprache auf, die dem Film der 60er Jahre und hier insbesondere der Gattung des Rennfahrerfilms verpflichtet ist. Denn die eingangs erwähnte »Split Screen«-Technik kam hier, insbesondere bei Filmen wie John Frankenheimers »Grand Prix« von 1966, an dem sich »Supreme« streckenweise eng orientiert,⁵⁶ zu besonderen Ehren. Gerade bei diesem Film, der nicht umsonst einen Oscar für den besten Schnitt gewann, wurde das Verfahren nicht nur – wie bisher – dazu genutzt, um parallele Ereignisse synchron auf die Leinwand zu bringen, sondern man schuf zudem eine eigene Bildsprache, derer sich Arnell auf das Geschickteste zu bedienen weiß. Wie schon im Vorspann, wo durch die schrittweise Einblendung der Titel »Gentlemen Racers«, »Jackie Stewart«, »Bob Williams« Spannung erzeugt, Konstellationen erklärt und zugleich eine gewisse Verblüffung erzielt wird, dient die Aufteilung des Bildes in (meistens) drei Felder dazu, um die Gegnerschaft der beiden Fahrer (links, übereinander) im Ambiente des Rennsports (recht die Zuschauer) zu illustrieren. Ebenso werden die einzelnen Etappen der Weltmeisterschaft (dokumentiert auch durch zwischengeblendete, die Siege Bob Williams' verkündende Zeitungsaufmacher) auf diese Weise geschickt ineinander übergeleitet.

Insbesondere aber in einem Moment des Videos wird das die Leinwand teilende Verfahren auf eindrucksvolle Weise genutzt, um im Zuschauer die Ahnung einer Katastrophe aufkommen zu lassen: Nachdem das Renn-Ass Bob Williams (»Ace« steht auf seinem Zylinderhut zu lesen) in einen Liebesskandal mit der Ehefrau eines Richters verwickelt war (»Scandal! Race ace arrested with Judge's wife« ruft das Titelblatt einer eingeblendeten Zeitung), erklingt in der Musik jene Streicherpassage, die »Supreme« als auf einem Sample von Gloria Gaynors »I will survive« (1979) basierend ausweist. Während die Geigen auf einen Dramatik signalisierenden Höhepunkt zusteuern, werden Bilder eines schweren Renn-Unfalls gezeigt, Flammen sind zu sehen, Feuerschein spielt auf dem entsetzten Gesicht der Geliebten Bob Williams',⁵⁷ und wie bei einer Anzeigetafel setzen sich auf den verschiedenen Bildfeldern der Split Screen nun im Rhythmus der Musik schnell wechselnde Portraits des Rennfahrers zusammen: Die bewegungslosen Standfotos scheinbar ein klarer Hinweis darauf, dass das auf einer Bahre davongetragene Renn-Ass den Unfall – wie seinerzeit Sänger und Schauspieler Yves Montand in der Rolle des Jean-Pierre Sarti aus Frankenheimers »Grand Prix« – wohl nicht überlebt hat und ihm hiermit eine Art visuelles Epitaph erstellt wird. Bestätigt

wird diese Ahnung durch die folgende Bildsequenz, die Williams' verwaisten Zylinder von zwei Aufnahmen des bedauernd dreinblickenden Jackie Stewart flankiert zeigen, der sodann – offenbar gerade in einer ernstesten Unterhaltung begriffen – die ganze Szene füllt. Erst im Gegenschnitt auf seinen Gesprächspartner, den eine Halskrause tragenden, gequält lächelnden Bob Williams, wird enthüllt, dass dieser – anscheinend nicht einmal schwer verletzt – überlebt hat: »Bob Williams Miracle Escape!« bestätigt dies ein sodann zwischengeblendeter Aufmacher.

Diese kurze, tatsächlich gerade einmal 45 Sekunden dauernde und doch ein Wechselbad an Emotionen umfassende Sequenz macht anschaulich, wie vertraut Arnell sich mit den Erzählstrategien des ebenfalls von den »personal lives of auto racers and their loves«⁸ handelnden »Grand Prix« vertraut gemacht hatte.

Mithin verschränken sich in »Supreme« – ähnlich wie in Jonzes »Buddy Holly« – gleich mehrere zeitliche Ebenen: Diejenige des Formel-1-Rennsports der 60er Jahre (Jackie Stewart, Frankenheimers »Grand Prix«), die 70er Jahre (mit dem Zitat aus Gaynors »I will survive« in der Musik), die 90er Jahre mit der Anleihe am Konzept von Zemeckis' »Forrest Gump« und schließlich das aktuelle Jahr, in dem Robbie Williams' Song erschien (eine Ebene, zu der der Nachspann mit seinem Verweis auf Bob Williams' spätere Laufbahn – »blues guitarist« – wieder zurückführt).

Die Musik weist jedoch – wie gesehen – nur in die 70er Jahre zurück, und auch der Text bezieht sich lediglich auf das Gloria-Gaynor-Zitat, wenn er einmal den Titel ihres Songs direkt variiert (»Will you survive/You must survive«), an anderer Stelle hingegen seine Gattung thematisiert (»Yeah turn down the love songs that you hear«).

Oh it seemed forever stopped today
All the lonely hearts in London
Caught a plane and flew away
And all the best women are married
All the handsome men are gay
You feel deprived

Yeah are you questioning your size?
Is there a tumour in your humour,
Are there bags under your eyes?
Do you leave dents where you sit,
Are you getting on a bit?
Will you survive
You must survive

When there's no love in town
This new century keeps bringing you down

All the places you have been
Trying to find a love supreme
A love supreme

Oh what are you really looking for?
Another partner in your life to
abuse and to adore?
Is it lovey dovey stuff,
Do you need a bit of rough?
Get on your knees

Yeah turn down the love songs that you hear
'Cause you can't avoid the sentiment
That echoes in your ear
Saying love will stop the pain
Saying love will kill the fear
Do you believe
You must believe
When there's no love in town
This new century keeps bringing you down
All the places you have been
Trying to find a love supreme
A love supreme

I spy with my little eye
Something beginning with (ah)
Got my back up
And now she's screaming
So I've got to turn the track up
Sit back and watch the royalties stack up
I know this girl she likes to switch teams
And I'm a fiend but I'm living for a love supreme

When there's no love in town
This new century keeps bringing you down
All the places you have been
Trying to find a love supreme
A love supreme

Come and live a love supreme
Don't let it get you down
Everybody lives for love

Möchte man die Formulierung von dem »girl«, das »likes to switch teams« nicht als Hinweis auf die im Video gezeigten gegnerischen Rennställe überstrapazieren, so kommt man zu dem Schluss, dass

zwischen dem sarkastisch die fruchtlose Suche nach der absoluten Liebe thematisierenden Text und den Bildern wenig Bezüge bestehen: Die Idee einer Präsentation von Robbie Williams im Kontext der goldenen Renn-Ära der 60er Jahre mag zwar durch den Umstand inspiriert sein, dass Teile des Songs auf einen älteren Hit zurückgehen, doch da dieser zehn Jahre jünger als das im Clip gezeigte Setting ist, kann er nur sehr allgemein als Grund der Rückorientierung gewertet werden.

Tatsächlich bestätigt Vaughan Arnell in einem Interview auch, dass die Gründe für die Wahl der 60er Jahre ganz woanders lagen: Nachdem man Robbie Williams mit dem Eiskunstlauf-Video zu »She's the one« (1999)⁵⁹ bereits in einen sportlichen Kontext gesetzt hatte, wollte man ihn nun im Rahmen des »golden age of sport« zeigen und dachte darüber nach, »who was a hero, who looked good, who was sexy« und kam so auf die 60er Jahre,⁶⁰ wo insbesondere (nachdem man zwischenzeitlich auch an Skiabfahrtlauf gedacht hatte) die Rennfahrer den Ruf hatten, im Anschluss an den Wettkampf dem »partying all night« zu fröhnen. Dazu passte auch, dass der ganze Look der Sportart – mit ihren schweren Rennautos, den Frauen, dem nach dem Sieg vergossenen Champagner sowie den lediglich die Augenpartien freilassenden Helmen – dazu angetan waren, ihre Protagonisten »sexy and valiant«⁶¹ erscheinen zu lassen: Ein Image, das bereits Ende der 60er Jahre erfolgreich auf den durch seine Filme ebenfalls je in verschiedenen Berufskontexten präsentierten Elvis Presley angewendet worden war⁶² und nun (gleichwohl mit einem kleinen Augenzwinkern)⁶³ für Robbie Williams fruchtbar gemacht werden sollte.⁶⁴

4. CRAIG DAVID: »SEVEN DAYS« (MAX AND DANIA = MAD/2000)

Greift Arnells Clip das Setting und den Einsatz der Split Screen in Frankenheimers »Grand Prix« auf, so gestaltet das im Juli 2000 von dem britischen Regisseurteam Max and Dania gedrehte Video zu Craig Davids »Seven days«⁶⁵ seinen Plot konkret nach dem Vorbild der Handlungsstruktur eines sieben Jahre zuvor entstandenen Spielfilms. Der Clip, dazu gedacht, den bislang stets im Kontext der Formation Artful Dodger auftretenden Sänger erstmals als Solokünstler zu präsentieren, weist dann auch in seiner Originalfassung⁶⁶ nicht zufällig geradezu den Charakter eines Kurzfilms auf, wenn der von Musik begleitete Teil durch rein erzählende und mit Originalgeräuschen arbeitende Klammern gerahmt wird, die als eine Art von Exposition und Epilog eingesetzt werden: So betritt David zum Auftakt des Clips einen Salon und führt mit dem ihm bedienenden Friseur eine kurze Unterhaltung, die als Hinleitung zu dem – sozusagen das eigentliche Musikvideo darstellenden – Part fungiert, antwortet er auf die Frage, wie es ihm gehe, doch mit dem Ausruf: »I had the

strangest week ever!«. Damit sind nicht nur die titelgebenden »Seven days« eingeführt, sondern nun erst öffnet sich auch jene Szenenfolge, die den so benannten Song begleitet. Doch selbst jetzt ist die Stufe des eigentlichen, dem Verlauf des Liedes folgenden Musikclips noch nicht erreicht. Zwar sind, wenn Craig David beim Aufwachen gezeigt wird, im Hintergrund die einleitenden Akkorde seines Titels zu hören, doch schon die laut darüber gelegten Originaltöne der einander überlagernden Stimmen aus Radiowecker und Fernseher machen deutlich, dass der Fokus noch mehr auf den Bildern als auf der Musik liegt. Tatsächlich wird die Musik dann auch gestoppt: Als ob ein unsichtbarer Plattenteller erst zu schnell rückwärts gedreht und dann angehalten werde, verzerren und verlangsamen sich die Klänge, bis zum vollständigen Verstummen; parallel dazu wird die Szene, in der Craig David aufsteht, um seinen Tag zu beginnen, abgeblendet. Und nun erst, als er draußen auf der Straße seinen Gang zu der Unterführung antritt (eine Sequenz, die im Verlauf des Videos insgesamt viermal zu sehen sein wird), startet der Song wirklich und wird auch (mit einer erneuten Unterbrechung) bis zum Ende durch gespielt.

Mit diesem Verfahren erreichen MAD (Abb. 3) zweierlei: Zum Einen wird dadurch deutlich gemacht, dass es sich bei den im Folgenden gezeigten Ereignissen um Vergangenes handelt, das David hier seinem Friseur berichtet; um dies in Erinnerung zu rufen, schneidet der Clip dann auch in der Folge immer wieder Szenen aus dem Salon zwischen diese Rückblenden ein.



Abb. 3: Max and Dania

Der Umstand, dass David dabei auch in den Salon-Szenen als Sänger erscheint, legt nahe, dass der vorgetragene Song zugleich seine Erzählung der »strangest week ever« darstellt – was auch mit dem Titel des Liedes, eben: »Seven days«, konform ginge.

Ferner wird der Betrachter gleich zu Beginn des Videos mit einer Szene vertraut gemacht, die er ebenfalls im Folgenden mehrere Male

zu sehen bekommen wird und die wichtige Indizien für das Verständnis der weiteren Handlung bereit hält. Denn so wenig relevant für die Erzählung die im Fernsehen gezeigten Bilder des Shuttle-Starts (in der jetzt nur noch gezeigten Version: die Rettung eines Babys durch einen Feuerwehrmann) und die aus dem Radio plärrende Moderatorenstimme⁶⁷ zunächst zu sein scheinen, so werden sie es doch sein, die David (und damit dem Zuschauer) erst die Ahnung, dann jedoch die Gewissheit geben, dass sich hier stets der gleiche Tag immer von neuem wiederholt.

Das beschleunigte Zurückspulen der Musik und die Ablende sind in diesem Zusammenhang wohl dahingehend zu verstehen, dass der gezeigte Tag in Craig Davids Leben – einem Film oder Videoband gleich – immer wieder zurückgedreht und von neuem gestartet wird. Dass die Zeit bereits von Anfang an aus den Fugen ist, kann darüber hinaus schon alleine daran ersehen werden, dass die Stimme aus dem Radiowecker den Song »Seven days« von Craig David ankündigt und dessen erste Takte auch tatsächlich zu hören sind – obgleich dieser, der Erzählstruktur des Videos zufolge, als ein die Ereignisse resümierendes Stück, eigentlich erst ganz am Ende stehen dürfte.

Die Idee, dass ein Mensch aus unerfindlichen Gründen in einer Art Zeitschleife gefangen ist, die ihn immer wieder – bei vollem Bewusstsein dieses Umstandes – den gleichen Tag von vorne erleben lässt, stammt unübersehbar aus Harold Ramis' Film »Groundhog Day« (1993)⁶⁸, dem das Video auch insofern visuelle wie akustische Reverenz erweist, als der etwas altmodische Radiowecker auf Davids Nachttisch und die daraus dringende, hektisch-penetrante Moderatorenstimme parallelen Details von »Groundhog Day« verpflichtet sind.

Wie später auch bei dem Video zu Sophie Ellis Baxtors »Get over you« aus dem Jahre 2002 (s.o.), orientieren sich MAD nun zwar an diesem Konzept, variieren es aber: Werden sie die in Michael Gottliebs Spielfilm »Mannequin« (1987) gezeigte Belebung einer Schaufensterpuppe als Metapher für die in Sophie Ellis Baxtors geschilderte Rebellion einer Frau gegen ihren selbstherrlichen Partner interpretieren, so deuten sie das Verweilen in der Zeitschleife im Falle Craig Davids positiv von einer Gefangenschaft zu einer Chance um; denn während Bill Murrays misanthropischer Charakter in dem Ramis-Film die Wiederholung desselben Tages zunächst als Fluch begreift und erst am Ende dahin findet, sie als einen Weg zur (ihn befreienden) Liebe zu nutzen, kommt David diese Repetition von Anfang an sehr entgegen, da er so die Möglichkeit erhält, die zu den unterschiedlichsten Stadien seines Werbens um eine schöne Frau begangenen Fehler ungeschehen zu machen und zu korrigieren. Das Video schildert mithin (ähnlich dem Film Ramis') fast eine Art Erziehung, der David durch die Wiederkehr des immer gleichen Tages unterzogen wird, und in deren Verlauf er vom etwas schlecht gelaunt durch seine

Umwelt laufenden Stoffel zum umsichtigen und freundlichen jungen Mann mutiert.

Dass es MAD damit jedoch nicht allzu ernst meinen, machen sie gegen Ende des Clips deutlich, wenn Craig David endlich mit der Angebeteten in der Bar sitzt – und ihr im Übereifer ein Glas Wein in den Ausschnitt stößt. Fürchtet der Zuschauer, dass er nun noch einmal die ganze Kette der vorausgegangenen Ereignisse gemeinsam mit dem Protagonisten des Clips durchleben muss, so lässt das Regisseurteam Craig David hier im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Film aussteigen: Nach Manier früherer amerikanischer Cartoons, die ebenfalls mit dem Bewusstsein ihrer Figuren spielten, sich in einem aus Einzelbildern konstituierten Ablauf zu befinden, hält der Sänger das Video entnervt an, klettert aus dem Standbild aus, dreht Handlung und Musik⁶⁹ bis zum Moment unmittelbar vor dem Missgeschick zurück und begibt sich dann erst wieder erleichtert in den Clip hinein. Hatte er also zuvor die stetige Wiederkehr desselben Tages zuvor als Chance wahrgenommen, so nimmt er nun, so unmittelbar vor dem Ziel, sein Schicksal selbst in die Hand, wobei er (u.a. auch durch einen kurzen Blickkontakt mit dem Betrachter vor dem Rückeinstieg in das Video sowie bei den abschließenden Liebesszenen) deutlich macht, dass er sich des filmischen Kontextes, in dem er sich befindet, durchaus im Klaren ist (eine Ebene, auf die Ramis' Film natürlich nicht rekurriert).

Belohnt wird eine solche Initiative damit, dass er nun endlich jenes im Songtext angesprochene »make love« mit der Angebeteten realisieren kann, das, an einem Mittwoch begonnen, sich bis Samstag hingezogen haben soll⁷⁰ – einen Bezug, den die längere Version des Videos auch dadurch deutlich macht, dass es nicht mit den Liebesszenen endet, sondern mit einem Blick auf Craig David, der im Friseursalon und ohne Musikbegleitung wie resümierend die Refrainzeilen »took her for a drink on Tuesday/we were making love by Wednesday/and on Thursday & Friday & Saturday/we chilled on Sunday« intoniert.

Wie gesehen, hatte sich der Clip zum Auftakt darum bemüht, Text und Bilder im Kopf des Betrachters eng miteinander zu verknüpfen, indem der Eindruck erweckt wurde, dass es sich sowohl bei den gesungenen Worten als auch den gezeigten Bildern um eine Wiedergabe dessen handelte, was Craig David in der »strangest week ever« erlebt hat.

Tatsächlich aber decken sich diese nur in einigen wenigen Momenten, denn der Text erzählt eigentlich eine ganz andere Geschichte:

On my way to see my friends
 who lived a couple blocks away from me (owh)
 As I walked through the subway
 it must have been about quarter past three

In front of me
stood a beautiful honey with a beautiful body
She asked me for the time
I said it'd cost her her name
a six digit number & a date with me tomorrow at nine

Did she decline? No
Didn't she mind? I don't think so
Was it for real? Damn sure
What was the deal? A pretty girl aged 24
So was she keen? She couldn't wait
Cinnamon queen? let me update
What did she say? She said she'd love to
rendezvous
She asked me what we were gonna do
said we'd start with a bottle of moët for two

Monday
took her for a drink on Tuesday
we were making love by Wednesday
and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday
I met this girl on Monday
took her for a drink on Tuesday
we were making love by Wednesday
and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday

Nine was the time
cos' I'll be getting mine
and she was looking fine
Smooth talker
she told me
She'd love to unfold me all night long
Ooh I loved the way she kicked it
from the front to back she flipped (back she flipped it, ooh the
way she
kicked it)
And I oh oh I yeah
hope that she'd care
cos' I'm a man who'll always be there

Ooh yeah
I'm not a man to play around baby
Ooh yeah
cos' a one night stand isn't really fair
From the first impression girl hmm you don't seem to be like that

Cos' there's no need to chat for there'll be plenty for that
 From the subway to my home
 endless ringing of my phone
 When you feeling all alone
 all you gotta do
 is just call me call me

Monday

took her for a drink on Tuesday
 we were making love by Wednesday
 and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday
 I met this girl on Monday
 took her for a drink on Tuesday
 we were making love by Wednesday
 and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday

(Break it down, uh break it down)

Since I met this special lady
 ooh yeah
 I can't get her of my mind
 She's one of a kind
 And I ain't about to deny it
 It's a special kind thing
 with you-oh.....

Monday

took her for a drink on Tuesday
 we were making love by Wednesday
 and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday
 I met this girl on Monday
 took her for a drink on Tuesday
 we were making love by Wednesday
 and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday

Der Text schildert mithin eine Begegnung, die zwar auch in eben jener im Video gezeigten Unterführung stattfindet und, wie dort, durch die Frage nach der Uhrzeit zu einem Rendez-vous führen wird – doch während es in dem Clip um die Hindernisse geht, die David überwinden muss, bis sein Date endlich gelingt, sind sich Mann und Frau in der Musik bereits zwei Tage später und bei der zweiten Strophe körperlich nahe gekommen (»I loved the way she kicked it/from the front to back she flipped«), und nun wird die Frage gestellt, was man voneinander zu erwarten habe und ob mehr im Spiel sei: »And I oh oh I yeah/hope that she'd care/cos' I'm a man who'll always be there«, »I'm not a man to play around baby/[...] cos' a one night stand isn't really fair«. Dass es nicht bei dem befürchteten One-night-stand bleibt,

macht dabei schon der die Tage – einem Abzählvers gleich – auflisende Refrain deutlich: »we were making love by Wednesday/and on Thursday & Friday & Saturday«.

Eben dieser wird nun auch zum Beschluss der längeren Version des Videos von dem im Friseursalon sitzenden Craig David gesungen, um zu zeigen, womit ihn die zu einem aufmerksamen Mitmenschen und umsichtigen Dating-Partner machende Zeitschleife am Schluss beschenkt hat – auch dies wieder ein Versuch, Text und Bild zu einer Kongruenz zu bringen, gegen die sie sich bei genauerem Hinsehen eigentlich sperren.

Dass MAD der Effizienz ihrer dabei verfolgten Strategie (zu der auch die Großaufnahme der Armbanduhr gehört, die eben jene im Text erwähnte Uhrzeit »it must have been about quarter past three« zeigt) tatsächlich nicht so recht trauen, zeigt der Umstand, dass sie in der längeren Originalversion des Videos den Ablauf der Musik sogar einmal unterbrechen, um einen Dialog zwischen Craig David und seinem Friseur einzufügen, in dem das in den Bildern ohnehin Gezeigte umständlich noch einmal erklärt wird: »I was in the car, looked at the gauge – it was empty!«. Dies macht in dramaturgischer Hinsicht wenig Sinn (im Gegenteil: es schwächt sogar die spätere Szene, wenn David das ganze Video anhält), ist jedoch wohl nur durch den Wunsch zu erklären, Text und Bildern eine scheinbare Übereinstimmung zu verleihen (tatsächlich aber ereignet sich das Versäumnis des leeren Tanks zu einem Zeitpunkt, als David die Frau den Lyrics zufolge schon mehrfach getroffen hat und sie nun nicht mehr vergessen kann).

Wie in Arnells Clip zu »Supreme« geht es auch in dem Video zu »Seven days« zuletzt darum, Craig David ein bestimmtes Image zu verpassen: Während es bei Robbie Williams jedoch diesbezügliche Vorläufer-Videos gab, denen gegenüber der neue Clip als Komplementärkontrast fungieren konnte, indem er zuvor bereits eingeführte Charakteraspekte (»sexy«, »valiant«) bestätigen sowie durch neue, z.T. auch ironisch gefärbte Facetten ergänzen konnte, ging es bei »Seven days« darum, einen erstmals als Solisten auftretenden Sänger zu inszenieren. Interessanterweise hielt man es dabei für notwendig, ihn als einen netten, jungen Mann darzustellen, der jedoch dazu zunächst einmal durch einen (auch schon dem Protagonisten in »Groundhog Day« auferlegten) Läuterungsprozess gehen musste – so, als habe der tatsächlich in der Fachpresse stets für seine Freundlichkeit gelobte Craig David ursprünglich auch eine mürrische und ungeschickte Seite an sich gehabt. Dass es sich hierbei jedoch möglicherweise schlichtweg um eine mit Kontrasten arbeitende Strategie handelt, deutet das ebenfalls von MAD zu dem als nächstes veröffentlichten Song »Rendezvous« gedrehte Video an,⁷¹ wo der Interpret durch einen Spiegel in zwei gegensätzliche Hälften aufgespalten wird: Einem in elegantem weißen Anzug auftretenden, wohlhabenden, doch herzlos berechnenden und wahllos um jede Frau werbenden, eitlen Craig David

wird sein schwarz, leger gekleidetes, bescheidenes und aufrichtiges Alter Ego gegenübergestellt, das sein negatives Spiegelbild schließlich auch konfrontiert, als dieses sich an die eigene Freundin heranmacht – und zuletzt sogar im wahrsten Sinne aus dem Video herauskomplimentiert, steigt das elegante Pendant doch gegen Ende des Clips (in einer an den Schlussgag von »Seven days« erinnernden Sequenz) aus dem laufenden Film heraus, um achselzuckend davonzugehen.

Anders als Robbie Williams, der immer wieder auch als selbstbewusster Frauenheld dargestellt wird, spielte man gerade bei »Seven days« (in dem es, dem Liedtext zufolge, eben auch und gerade um Sex geht) derartige erotische Aspekte stark herunter: Zwar darf Craig David seine Anbetete am Schluss entkleiden, doch tut er dies – zumal mit Blick auf den ihm offenbar gegenwärtigen Zuschauer – z.T. mit geradezu verlegener Miene, so dass er zuletzt eher rührend, »cute«, als draufgängerisch wirkt: eine Haltung, die in späteren Videos nicht nur bezüglich Craig David selbst bestätigt, sondern z.B. (wieder unter Rekurs auf einen Film) auch auf seine weiblichen Fans projiziert wird. So nimmt das von Little X gedrehte Video zu »What's your flava«⁷² – in Einklang mit dem scheinbar nur von Eissorten handelnden Songtext – bewusst deutliche Anleihen bei Motiven, Ausstattung und Kostümen von Mel Stuarts Film »Willy Wonka and the chocolate factory« aus dem Jahre 1971,⁷³ wo eine ausgewählte Gruppe von fünf Kindern anhand in Schokoriegeln versteckter, goldener Glückslose eine Führung durch die sonst hermetisch abgeschirmte Fabrik des genialen Süßwaren-Herstellers Willy Wonka gewinnt; nur ein Junge allerdings erweist sich dieser Ehre als würdig, während die anderen für ihr Fehlverhalten z.T. grausam bestraft werden. Eben dieses moralisierende Handlungsschema wird nun auf Davids weibliche Fans übertragen, von denen vier eine Tour durch Davids »Music Factory« gewinnen;⁷⁴ doch alleine der bescheiden und zurückhaltend auftretenden jungen Frau ist es vergönnt, mit ihrem Star die abschließende (hier zugleich einen sexuellen Höhepunkt symbolisierende) raketentartig über das befahrene Turmgebäude hinausführende Aufzugreise zu unternehmen,⁷⁵ während die aggressiv und fordernd auftretenden Kontrahentinnen sich durch ihr ehrgeiziges und habgieriges Verhalten vorher selbst aus dem Rennen bringen.⁷⁶ Fast überflüssig zu erwähnen, dass der in »What's your flava« interpretierte Text mit seinen Vergleichen zwischen dem in einem Club getroffenen »fly girl« und einem dahin schmelzenden und köstlich zu leckenden Eis freilich einen ganz anderen, (ähnlich wie in »Seven days«) sehr viel anzüglicheren Ton anschlägt: Präsentieren die gesungenen Worte einen ausgesprochen aktiven, die eigene Begierde in plastische Bilder kleidenden Macho (»Girls I'm feeling'em, can't stop licking'em/That's why they got me dribbling«), so fährt das Video auch hier solche sexuellen Bezüge stark zurück, um Craig David als zwar begehrenswerten, doch dabei vor allem nett und geradezu schüchtern auftretenden Star zu inszenieren.

**5. DER SONDERFALL »GERI HALLIWELL VS. J.LO« –
 GERI HALLIWELL: »IT'S RAINING MEN«
 (JAKE-SEBASTIAN WYNNE, JAMES CANTY/2001) –
 JENNIFER LOPEZ: »I'M GLAD« (DAVID LACHAPPELLE/2003)**

Wie gesehen, schließen Videoclips immer wieder auch an Fernsehserien und Filme an, um sie als Brücke zu ihrem Publikum einzusetzen, wobei dieser Träger selbst in unterschiedlichen Intensitäten Relevanz erhält: Von dem Umstand, dass ein Video nun einmal von Bildern lebt und es daher bequemer sein kann, auf bereits fertige und eventuell auch bewährte Strukturen zurückzugreifen (ganz gleich, ob diese nun vom Zuschauer als eben solche erkannt werden oder nicht) bis hin zu einer (möglicherweise sogar kritischen) Auseinandersetzung mit den somit zitierten oder angespielten Modellen, die idealer Weise erkannt und verstanden werden soll.

Besonders interessant ist es nun, zu beobachten, was geschieht wenn Videos ihnen grundsätzlich verwandte Film-Typen aufgreifen; bereits bei der kurzen Erwähnung von »Top Gun« (vgl. Kapitel 5) und dessen Rezeption in Clips wie »Travel to Romantis« und »There must be an angel« deutete sich diesbezüglich ein Prozess an, der anhand des vorliegenden Falls besonders plastisch demonstriert werden kann. Es geht hierbei darum, dass (zu Werbezwecken produzierte) Videos auf die Motivik und den Look eines Films zurückgreifen, der von einem ehemaligen Werberegisseur gedreht wurde und daher – wie ihm oft vorgehalten wurde – sichtlich der schönen, doch oberflächlichen, Ästhetik der Werbewelt verhaftet blieb: »How to turn a rock video into a feature film – with glitzy images, high energy, an arresting music score [...] and the stupidest story this side of Busby Berkeley«,⁷⁷ umreißt ein Filmführer Adrian Lynes 1983 gedrehten Film »Flashdance«.

»How to turn a feature film into a pop video« ließe sich nun bezüglich zweier Clips sagen, die sich auf je verschiedene Weise und in unterschiedlicher Intensität an »Flashdance« orientieren – und im Falle des 2001 zu Geri Halliwells »It's raining men« gedrehten Videos⁷⁸ ließe sich sogar sagen: »How to turn two feature films into a pop video«, schiebt der Clip doch die Szenarien von Lynes »Flashdance« und Alan Parkers drei Jahre zuvor gedrehtem Film »Fame« (1980) ineinander. Rein oberflächlich betrachtet fungiert hierbei der Schauplatz des ersten Drittels des Videos – der Vortanzsaal einer »School for the Arts« – als Scharnier zwischen den beiden Filmen, inszeniert der Beginn des von Jake-Sebastian Wynne und James Canty / »Jake & Jim« (Abb. 4)⁷⁹ gedrehten Clips doch die berühmte »Audition«-Szene aus »Flashdance« nach, um dann, beim Erklingen des Refrains, durch das Hereinstürmen der anderen Tänzer in das Szenario und einzelne nachempfundene Momente aus »Fame« einzuschwenken. Doch auf einer zweiten Ebene kann die Motivation, die beiden Filme

hier ineinander zu blenden, auch in der Figur Irene Caras gesehen werden, die für »Flashdance« ebenso wie für »Fame« das Titellied sang, bei letzterem zusätzlich auch als Schauspielerin auftrat.



Abb. 4: Jake-Sebastian Wynne und James Canty / »Jake & Jim«

Eben eine solche Personalunion von Sängerin und Schauspielerin führt nun zu dem zweiten, hier zu erwähnenden Clip, der zugleich unter die (hier in Kapitel 10 zu besprechende) Kategorie der sich auf andere Videos beziehenden Videos fällt – denn die in Jennifer Lopez' »I'm glad«-Video entwickelte Idee, den Star in der Rolle der Alex (Jennifer Beals) aus »Flashdance« zu zeigen, verdankt sich ohne Zweifel Geri Halliwells zwei Jahre zuvor entstandenem Clip.⁸⁰ Doch es geht, wie angedeutet, nicht nur darum, die Sängerkollegin zu übertreffen, sondern das von David LaChapelle (Abb. 5) gedrehte Video erweist sich als geradezu verbissener Versuch, sowohl die Irene Cara (die in »Flashdance« nur zu hören war) als auch Jennifer Beals zu überbieten (die in dem Film zwar die Hauptrolle spielt, sich für einige anspruchsvollere Tanzsequenzen jedoch insgesamt gleich dreimal hatte doubeln lassen müssen⁸¹ – Jennifer Lopez hingegen tanzt ihre Choreographie selbst).



Abb. 5: David LaChapelle

Wie spielerisch Jake & Jim demgegenüber bei der Gestaltung ihres Videos verfahren, lässt sich schon an der gezeigten Ineinanderblendung zweier unterschiedlicher Vorlagen ersehen. Doch auch in



Abb. 6: Geri Halliwell:
»It's raining men«, Still

den Details verfahren beide eher augenzwinkernd – man erkennt zwar stets das gemeinte Vorbild, doch es wird sich nicht um dessen sklavische Imitation bemüht, ganz gleich, ob es sich nun um den Vortanzsaal (Abb. 6) handelt (der mit seinen kahlen, weißen Wänden tatsächlich wenig Ähnlichkeit zu dem Raum aus »Flashdance« hat: Abb. 7), den am Flügel sitzenden Pianisten (der eben nicht die gleiche, sondern »nur« ähnliche Kleidung und Frisur wie »Bruno« in der »Lunch Jam Session« aus »Fame« trägt), den allgegenwärtigen Hund (bei dem es sich um Halliwells eigenes Haustier handelt) oder aber um deutliche Verweise, dass die grundsätzlich nach dem »Fame«-Modell auf der Straße getanzte Choreographie eben nicht in New York stattfindet, sondern in London (vgl. die Bushaltestelle links, die englische Telefonzelle sowie die lediglich in New Yorker Taxi-Look umgespritzte, typisch Londoner Cab auf der rechten Seite).



Abb. 7: »Flashdance« Still

Stattdessen wird immer wieder mit Humor gearbeitet, der sich dem Zuschauer mal aufdrängt (etwa, wenn der Juror der Kandidatin einräumt, »at her own time« neu zum Tanzen anzusetzen oder sie ihn während ihrer Darbietung küsst), mal jedoch auch etwas verhaltener daherkommt (so etwa der Umstand, dass sie zeitweise ein T-Shirt mit der Aufschrift »Famous« in der Typographie von »Fame« trägt).

Ganz anders das Video von Jennifer Lopez. Wie »It's raining men« eröffnet es den Clip zwar mit der (im Film »Flashdance« eigentlich erst ganz am Schluss stehenden) und zunächst ohne Musik verlaufenden Dance-Audition-Szene, doch schon in den ersten Momenten dieser Sequenz werden die Unterschiede zwischen beiden Clips deutlich: Bietet der Halliwell-Clip jeweils gerade das eben Nötigste auf, um im Zuschauer die Erinnerung an den Film zu aktivieren, so rekonstruiert das Lopez-Video Schauplatz (Abb. 8), Kostüme (Abb. 9), Beleuchtung und sogar einzelne Schnittfolgen geradezu detailversessen nach.⁸²



Abb. 8: Jennifer Lopez:
»I'm glad«, Still



Abb. 9: »Flashdance«,
Filmplakat / Jennifer Lopez:
»I'm glad«, Still

Doch der Wunsch nach Überbietung begnügt sich nicht damit, den Clip der Vorgängerin hinsichtlich einer Werktreue gegenüber

dem filmischen Vorbild hinter sich zu lassen. Denn dass es letztendlich nicht wirklich um eine Würdigung desselben, als vielmehr darum geht, sich noch über dieses hinauszuschwingen, macht bereits der Verlauf der Dance-Audition deutlich, in der einige – vom Film gerade abweichende – Momente auf Geri Halliwells Video zurückgehen, hier aber noch weiter gesteigert werden. Hatten Jake & Jim z.B. den Fehler, den die zunächst sehr nervöse Alex zu Beginn ihrer Darbietung im Film macht und der sie zwingt, noch einmal neu anzusetzen, insofern abgemildert, als es hier eine hängende Plattennadel ist, die Geri Halliwell aus dem Takt bringt, so eliminiert der Clip von Jennifer Lopez diese Situation ganz: Die Tänzerin ist von Anfang an stark, selbstsicher und perfekt in ihrer makellosen Darbietung. Dazu passt auch, dass ein weiteres, in »It's raining men« angelegtes Element hier aufgegriffen und noch weiter intensiviert wird, denn bereits Halliwell hatte sich bei ihrer Interaktion mit den Juroren als sehr viel offensiver gezeigt als Alex im Film, wenn sie z.B. auf deren Tisch steigt und den Vorsitzenden küsst. Eben dies wird nun auch von Jennifer Lopez vorgeführt, jedoch eher ins Aggressiv-Provokative gewendet, wenn sie zunächst deren Notizen vom Tisch wischt, um sich Platz darauf zu verschaffen, und dort dann vor den Augen der Juroren einen aufreizenden Tanz vollführt, der in einem komplizierten Sprung zurück auf den Boden zunächst sein scheinbares Ende findet, kurz darauf jedoch fortgesetzt und dabei in seinen verlockenden Posen noch gesteigert wird. Anders als bei Halliwell, wo dieser Moment auch zum Auftakt des Videos zu sehen ist, bildet die (nun auch sehr viel längere) Sequenz bei Lopez den krönenden Abschluss sowohl ihrer Darbietung als auch des ganzen Videos – denn nachdem sie sich auf diese Weise des Beifalls der Jury versichert hat, packt sie kurzerhand ihre Sachen und verlässt den Raum, ohne an einer Beurteilung interessiert zu sein.

Damit ist ein weiterer Aspekt von »I'm glad« angesprochen, denn obgleich das Video sich die größte Mühe gibt, Setting, Kostüme und Licht des Originalfilms nachzugestalten, suggeriert es doch keineswegs die gleiche Handlung; zwar sollen die die Protagonistin betreffenden Grundvoraussetzungen – »macho welder by day, sexy dancer by night«³ – offenbar als mit dem Film identisch angenommen werden, doch werden die daraus nachgestellten Szenen so ausgewählt bzw. so umgestaltet, dass sie sämtlich auf die Protagonistin zugeschnitten sind. Besonders deutlich wird dies z.B., wenn sie alleine zwei Breakdancern zuschaut (eine Szene, bei der sie im Film eigentlich zunächst von einer Freundin, später von einer ganzen Gruppe von Passanten begleitet wird) oder aber in Mawby's Bar auftritt, wo zwar kurz rechts ein für ihren Vorgesetzten stehender junger Mann gezeigt wird, doch da dieser im weiteren Verlauf des Clips gar nicht mehr erscheint, geschieht dies eher der Vollständigkeit halber bzw. um zwischen zwei Momenten ihrer Tanzdarbietung schneiden zu können.

Tatsächlich scheint der Clip von einer Frau zu erzählen, die erfolgreich alleine durch das Leben geht (ohne die Alex im Film ideell begleitende Ex-Ballerina, ihren Boss und ihre Freundin Jeanie) und sich der Jury der Ballettschule eigentlich nur stellt, um diese und sich selbst ihrer Überlegenheit zu vergewissern.

Diese, die »Flashdance«-Geschichte ein wenig auf einen Ego-Trip hin kondensierende Haltung steht dabei im auffälligen Gegensatz zum Text des Songs, der eigentlich als Liebeserklärung an einen geliebten Mann gehalten ist:

Baby when I think about
The day that we first met (the day that we first met)
Wasn't looking for what I found
But I found you and I'm bound to
Find happiness in being around you

I'm glad when I'm making love to you
I'm glad for the way you make me feel
I love it 'cause you seem to blow my mind..EVERYTIME
I'm glad when you walk you hold my hand
I'm happy that you know how to be a man
I'm glad that you came into my life
I'm so fucked (glad)

I dig the way that you get down (you get down thugged out!)
And you still know how to hold me (and you still know how to hold me)
Perfect blend, masculine (cant get enuff now)
I think I'm in love, DAMN finally

I'm glad when I'm making love to you
I'm glad for the way you make me feel
I love it 'cause you seem to blow my mind..EVERYTIME
I'm glad when you walk you hold my hand
I'm happy that you know how to be a man
I'm glad that you came into my life
I'm so glad

I'm glad that you turned out to be
that certain someone special who makes this life worth living
I'm glad you're here, just loving me
So say that you won't leave
'Cause since the day you came I've been glad
I'm glad when I'm making love to you
I'm glad for the way you make me feel
I love it 'cause you seem to blow my mind..EVERYTIME
I'm glad when you walk you hold my hand

I'm happy that you know how to be a man
 I'm glad that you came into my life
 I'm so glad

Doch nicht nur der Text verhält sich in auffälliger Spannung zu den gezeigten Bildern: Auch die Musik mit ihrem synkopierten langsamen Rhythmus will zuweilen gar nicht zu den dynamischen Choreographien passen. Und dies, obgleich das Video sich auch auf dieser Ebene immer wieder als Verbesserung des Films anbieten möchte. So ist der Moment, wenn während der ersten Aufführung in Mawby's Bar das Wasser auf den Körper der Tänzerin herabstürzt (im Film nur zweimal, im Video gleich dreimal), in »I'm glad« passend zu den Beckenschlägen der Musik geschnitten, und auch die dem vorangehende Szene mit dem rollenden Kleiderständer ist hier auf einen Überraschungseffekt hin inszeniert, erscheint es doch so, als trage Lopez ihre Kleider hier noch und schiebe diese gleichsam seitlich von sich weg, während im Film sofort deutlich wird, dass Alex lediglich hinter und neben dem Utensil steht.

Doch trotz aller, gegenüber dem Original körperbetonter geschnittener Kostüme, komplizierterer, von Jennifer Lopez selbst und noch dazu (wieder unter Abweichung vom Film) in Stiletto-Schuhen vollführter Choreographie-Figuren (vgl. z.B. die Flugschraube vom Tisch der Juroren) sowie erhöhter Mengen an schimmerndem Babyöl:⁸⁴ Der Versuch einer Konzentration und Steigerung des Films »Flashdance« zu einem Showcase für Jennifer Lopez gerät eigentümlich bemüht und überanstrengt – obgleich er hier rein äußerlich betrachtet motivierter erscheinen könnte als die Hommage Geri Halliwells an »Fame« und »Flashdance«. Denn das als Auftragsarbeit⁸⁵ für den Soundtrack von Sharon Maguires Film »Bridget Jones's diary« (2001) eingespielte Cover des Weather Girl-Klassikers »It's raining men« weist – zumindestens auf textlicher Ebene – keinerlei Bezüge zu den beiden Filmen auf:

The humidity's rising
 The barometer's getting low
 According to all sources
 The street's the place to go

Cause tonight for the first time
 Just about half past ten
 For the first time in history
 It's gonna start raining men
 It's raining men
 Hallelujah
 It's raining men
 Hey hey hey

It's raining men
Hallelujah
It's raining men
Hey hey hey

The humidity's rising
The barometer's getting low
According to all sources
The street's the place to go

Cause tonight for the first time
Just about half past ten
For the first time in history
It's gonna start raining men

It's raining men
Hallelujah
It's raining men
Hey hey hey

I'm gonna go out
I'm gonna get myself (yeh)
Absolutely soaking wet

It's raining men
Hallelujah
It's raining men
Every specimen

Tall, blonde, dark and lean
Rough and tough and strong and mean

God bless mother nature
She's a single woman too
She took over heaven
And she did what she had to do

She taught every angel
To rearrange the sky
So that each and every woman
Could find the perfect guy
It's raining men

Don't get yourself wet girl
I know you want to

I feel stormy weather moving in
 About to begin
 Hear the thunder
 Don't you lose your head
 Rip off the roof and stay in bed
 (rip off the roof and stay)

It's raining men
 Hallelujah
 It's raining men
 Hey hey hey

It's raining men
 Hallelujah
 It's raining men
 Hey hey hey

It's raining men
 Hallelujah
 It's raining men
 Hey hey hey

It's raining men
 Hallelujah
 It's raining men
 Hey hey hey

It's raining men
 It's raining men
 It's raining men
 It's raining men⁸⁶

Einzig der Umstand, dass »Fame« und »Flashdance« – ebenso wie das 1982 erstmals veröffentlichte »It's raining men« – aus den frühen 80er Jahren stammen, stiftet hier einen gewissen Bezug,⁸⁷ den Geri Halliwell sodann auf ihrem Album noch dadurch vertiefte, dass sie in dem gleichfalls auf ihrem Album »Scream if you wanna go faster« enthaltenen Lied »Heaven and hell (being Geri Halliwell)« die Textzeile »I wanna live forever« aus dem Song »Fame« einbaute.

Jennifer Lopez hingegen könnte geltend machen, dass in »Flashdance« ihre eigene Laufbahn von der kleinen Tänzerin zum Star angedeutet werde, und man kann das Video zu »I'm glad« in diesem Licht geradezu als einen Aneignungsversuch verstehen,⁸⁸ mit dem ihre Biographie vor der Folie der Geschichte der »Flashdance«-Tänzerin Alex gelesen, ja: sogar mit dieser zu einem einzigen, perfekten Image verschmolzen werden soll – was z.B.

auch erklären würde, warum sämtliche, der Lopez-Vita fremden Nebenfiguren auf dem Weg vom filmischen Vorbild ins Video getilgt wurden.

Dessen Strategien der Verbesserung und Überbietung einiger Szenen des Films wären vor diesem Hintergrund dann als der für eine solche Bemächtigung notwendige Tribut zu interpretieren, mit dem sich die Sängerin und Tänzerin überhaupt erst die Legitimation zur Vereinnahmung eines solchen Klassikers erwirbt.

Wirft man nun einen abschließenden Blick auf die dabei von ihr getroffene Wahl des Regisseurs, so scheint sie sich für das Vorhaben einer solchen Strategie der »Aneignung durch Überbietung« den richtigen Kandidaten geholt zu haben, hat sich David LaChapelle bei seinen Fotografien, Werbefilmen und Videoclips doch stets als ein Künstler erwiesen, der oft und gerne von bekannten Vorbildern ausgeht (vgl. z.B. seine auf Motiven von Henri Rousseaus Gemälde »Der Traum« basierende Aufnahme Naomi Campbells: Abb. 10 + Abb. 11),⁸⁹ diese jedoch in Ausdruck und Farbe derart belebt und übersteigert, dass er überraschende und zuweilen geradezu wilde Bildwelten erzielt.



Abb. 10: Henri Rousseau:
»Der Traum« (Museum of
Modern Art, New York)



Abb. 11: David LaChapelle:
»Naomi Campbell: Cat
House«

Im Fall von »I'm glad« scheint es der visuellen Fantasie LaChapelles jedoch nicht gut bekommen zu sein, dass sie für die Produktion des den Lopez-Song bewerbenden Clips an die zähmende Leine eines Spielfilms gelegt wurde, der sich streckenweise selbst wie ein Werbefilm ausnimmt und der zusätzlich auch noch überboten werden sollte, denn hier bewirkt die Steigerung lediglich, dass das Video in seinen besten Momenten »slick«, während der schwächeren Passagen jedoch zu spekulativ und simpel, in seiner Bemühtheit sogar stellenweise fast unfreiwillig komisch wirkt.⁹⁰

ANMERKUNGEN

1 | Vgl. dazu auch das in Kapitel 8 Gesagte.

2 | Auf thematischer Ebene konnte man dies erst jüngst wieder mit dem von Adam Smith im Dezember 2004 veröffentlichten Video zu »Galvanize« von den Chemical Brothers feat. Q-Tip beobachten (von dem zu Beginn 2005 veröffentlichten Album »Push the button«). Der Clip mit seiner Schilderung der nächtlichen Abenteuer dreier als Clowns geschminkter Jugendlicher verweist auf die so genannte »Krumping«-Szene aus Los Angeles, deren Anhänger choreographisch ritualisierte Tanzgefechte in Kriegsbemalung zu HipHop-Musik auszutragen. Der Regisseur und Fotograf David LaChapelle (zu ihm s.u.) hatte diese Kultur 2002 bei den Dreharbeiten zum »Dirrry«-Video Christina Aguileras kennen gelernt und, neugierig geworden, 2003 einen (im Folgejahr vorgestellten und auch preisgekrönten) Dokumentarfilm mit dem Titel »Rize« gedreht (zunächst firmierte er unter dem Namen »Clowns in the Hood«). Allerdings trat die Formation Insane Clown Posse (in der Presse immer wieder auch wegen ihres Makeups augenzwinkernd als »die Antwort des HipHop auf Kiss«) schon lange zuvor auch in ihren Videos mit derartig geschminkten Gesichtern auf, so dass LaChapelles Film eine Kultur vorführt, die wohl auch durch diese Clips inspiriert worden war. Mit

Smiths Arbeit kehrt das Phänomen nun wieder – allerdings inzwischen verwandelt und dynamisiert – in den Bereich des Videoclips zurück, um nun die Acid House, HipHop and Rock miteinander verschmelzenden Klänge der Chemical Brothers optisch sinnfällig zu begleiten.

3 | Als Single aus dem 2001 erschienenen Album »Survivor« ausgekoppelt.

4 | So hat Joseph Kahn mit dem im Oktober 2004 veröffentlichten Clip zu »Always« der Gruppe Blink-182 ein Verfahren entwickelt, mit dem die Ästhetik der Split Screen mit Hilfe der Digitaltechnik zu neuer Komplexität gesteigert wird: Anstatt nebeneinander her laufende Handlungen zu zeigen, werden nun drei Szenen parallel übereinander gestapelt, die zwar Ereignisse aus drei unterschiedlichen Tageszeiten (Nacht, Dämmerung, Tag) mit drei jeweils unterschiedlichen Protagonisten (den Bandmitgliedern) zeigen, jedoch so gehalten sind, dass sie sich immer wieder zu einem einzigen, stimmigen Bild fügen (ähnlich den Klappbildern für Kinder, bei denen aus den Körperteilen von Figuren eine einzige Gestalt gebildet werden kann). Zu dem dabei angewendeten technischen Verfahren vgl. <http://www.hollywoodindustry.com/articles/viewarticle.jsp?id=28841> sowie http://www.musicvideowire.com/dynamic/article_view.asp?AID=10899. Wie beliebt selbst das traditionellere das Verfahren der Split Screen noch immer ist, zeigt schließlich auch noch der im Oktober 2004 erstaufgeführte, von Volker Hannwacker gedrehte Clip zu dem Song »Break the line« der Guano Apes, wo das Bildfeld ebenfalls zwei- und dreigeteilt wird, um sodann durch übergreifende Bewegungsmomente wieder Bezüge zwischen den einzelnen Bereichen zu stiften.

5 | Vgl. dazu und zur dort verwendeten Technik des »Frozen Moment« auch Kapitel 8.

6 | Vgl. dazu ausführlich Kapitel 3.

7 | Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 10.

8 | Die direkte Parallele zwischen »Pleasantville« und »Nellyville« besteht darüber hinaus in dem Umstand, dass der Text des so betitelten Songs eine (zwar leicht ironisch gefärbte, doch) durch und durch positive Utopie schildert: »Welcome to Nellyville, where all newborns get a half-a-mill/Sons, get the tan DeVille, soon as they can reach the wheel/And daughters, get diamonds the size of their age – help me out now/One year get one carat, two years get two carats/Three years get three carats, and so on into marriage/Nobody livin average, everybody jang-a-lang/Nobody livin savage, e'rybody got change [...]«. In der Folge werden auf diese Weise auch durch ihre entsprechenden Gegenentwürfe soziale Probleme wie bewaffnete Auseinandersetzungen, Spielsucht, Drogenkonsum und verfrühte Schwangerschaften angesprochen. Ohne dass »Pleasantville« nun ein Plädoyer für derartige Missstände wäre, wird dort hingegen auf die Notwendigkeit menschlicher Abgründe verwiesen, ohne die alle Individuen lediglich eindimensionale, auf ihre Rollen festgelegte Typen wären.

9 | In ausgeweiteter Form findet sich dieses Konzept in dem »The Iron Mask«-Video von Bille Woodruff zu Dru Hills »These are the times« (1999) umgesetzt, wo die Geschichte der drei Musketiere und des von ihnen befreiten Gefangenen mit der eisernen Maske im Kontext eines ausschließlich von Afro-Amerikanern bevölkerten 17. Jahrhunderts erzählt wird.

10 | Vgl. z.B. die Clips von Norbert Heitker zu Dani Königs »DISCO 3000« (1998) sowie zu »Unrockbar« von den Ärzten (2003). Auch in dem Clip zum Song »Troy« der Fantastischen Vier (Zoran Bihac, 2004) taucht ein Verweis auf diesen Klassiker auf, der hier zusammen mit Motiven aus so unterschiedlichen Filmen wie u.a. »Vom Winde verweht«, »West Side Story«, »Szenen einer Ehe« oder »Rambo« herangezogen wird, um die über verschiedene Zeiten und Moden hindurch bestehende Verbundenheit sowohl der Interpreten untereinander (konterkariert in der Schlägerei gegen Ende des Clips) als auch ihren Fans gegenüber zu artikulieren (die im übrigen ironisch als der offenbar die Gruppe zusammenhaltende Kitt präsentiert werden).

11 | Durch die von der Firma Kroma bewerkstelligte Einfügung von Schallplatten, Mikrofonen, Ghettablastern etc. wurde Material aus dem 1978 von den Gebrütern Shaw gedrehten Kung-Fu-

Film »Two champions of death« (Shaolin yu Wu Dang) zur Darstellung eines musikalischen Duells uminterpretiert – vgl. dazu auch http://www.jiayo.com/features/chem_bros/ sowie http://musicvideowire.com/dynamic/article_view.asp?AID=10531%20. Gleichfalls einem Film aus den 70er Jahren – Toshiya Fujitas Film »Lady Snowblood« von 1973 – folgt Tarantinos Film in Dramaturgie wie Ästhetik auf das Engste.

12 | Zu deren weiteren Arbeiten vgl. hier im vorliegenden Kapitel unter 4. Craig David.

13 | Hinter den Momenten, in denen sie andere Schaufensterpuppen zum Leben erweckt, steht hingegen eine Choreographie wie z.B. diejenige zu dem Song »All over the world« des Electric Light Orchestras in Robert Greenwalds Film »Xanadu« von 1980.

14 | Von deren 2004 erschienenem Album »Finally woken«.

15 | Schon in seinem im Dezember 2003 vorgelegten Video zu »Fortune faded« von den Red Hot Chili Peppers hatte Briet von diesen Leuchtphänomenen ausgiebigen Gebrauch gemacht.

16 | Vgl. z.B. deren Album »Bach's Greatest Hits« aus dem Jahr 1963.

17 | 2002 von Steven Soderbergh neu verfilmt.

18 | Vgl. dazu <http://www.nigeldick.com/bio.htm>.

19 | Dies möglicherweise auch durch den Umstand begründet, dass McFadden mit »Real to me« musikalisch wie textlich deutlich mit seiner Vergangenheit in der Boygroup »Westlife« brechen möchte.

20 | Nicht umsonst weist auch die Titelsequenz den Clip eher als Kurzfilm aus: Erst (stumm und vor dunklem Hintergrund) wird der Name des Hauptstars, Mylène Farmer, genannt, sodann folgt der Titel, »California«, über den ersten Bildern sodann darauf der Name des Regisseurs, beschlossen von einem »with Giancarlo Esposito«, dem Co-Star, der u.a. auch in Ferraras 1990 gedrehtem Spielfilm »King of New York« mitspielte.

21 | Aus ihrem 1995 veröffentlichten Album »Anamorphosée« – einem Begriff, der im Refrain des Liedtextes auch immer wieder fällt: »c'est sexy le ciel de Californie/sous ma peau j'ai L.A. en overdose/so sexy le spleen d'un road movie/dans l'rétro ma vie qui s'anamorphose« – es geht mithin um die Anverwandlung des bisherigen Lebens im Rückblick an die bezüglich des amerikanischen Lebens gehegten Traumvorstellungen.

22 | Vgl. z.B. Filme wie »Nine lives of a wet pussy« (1976), einen sich um die sexuelle Erfahrungen einer jungen New Yorkerin drehenden Episodenfilm, »Ms. 45« (1981), einem Film über die zweifache Vergewaltigung und den Racheakt einer jungen, stummen Frau, die sodann die Mündung der titelgebenden Waffe zu ihrem Sprachrohr macht, oder »Bad Lieutenant« (1992), der von einem korrupten und moralisch verkommenen Polizeibeamten erzählt, der durch die Untersuchungen, die er um die Vergewaltigung einer Nonne anstellen muss, mit der eigenen Verworfenheit konfrontiert wird. Zu Ferraras Filmen generell vgl. Kiefer/Stiglegger (2000).

23 | Vgl. dazu hier Kapitel 8.

24 | Vgl. dazu auch Stevens (2004), der Farmers Rolle allerdings als Ehefrau eines von Esposito gespielten Stars interpretiert.

25 | »[...] c'est Marlboro qui me sourit [...]«.

26 | Demgegenüber sieht Stiglegger (2000), S. 90 hier »Gier und Verschwendung eine unheilige Allianz« eingehen. In Clip und Song scheint es jedoch weniger um diesen beiden Begriffe, als vielmehr um menschliche Sehnsüchte und die trügerischen Verheißungen von deren Erfüllung zu gehen, hinter denen tatsächlich kommerzielle Interessen stehen, die im Video jeweils von einem herrschenden Verwalter (der Manager/der Zuhälter) dirigiert werden, der es versteht, seine Kontrolle durch körperliche wie emotionale Macht zu sichern – bis die Frau durch die Entdeckung ihres Spiegelbildes erwacht und aufbegehrt.

27 | Vgl. dazu treffend Stiglegger (2000), S. 90: »[...] vielmehr sind Starruhm und Prostitution nur zwei Seiten der gleichen Medaille«.

28 | Stiglegger (2000), S. 91 zufolge »imaginiert« der Star auf der Party den gewaltsamen Tod ihres Prostituierten-Ebenbildes nur; allerdings würde dann auch die sich an den Mord anschließende bzw. sogar dadurch provozierte Rache ebenfalls nur in ihrer Fantasie spielen, denn Abtransport der Leiche und Aufeinandertreffen von Frau und Zuhälter ereignen sich im selben Moment, wodurch angedeutet wird, dass beides gleich real ist. Zugleich deutet Ferrara damit auch die kalt-schnäuzige Austauschbarkeit der Frauen für den Zuhälter an: Kaum ist die eine tot, nimmt er sich die andere.

29 | In einem leider undatierten, doch wohl aus dem 1996 stammenden Interview gibt Nispel tatsächlich »Blade Runner« als einen seiner Lieblingsfilme an – vgl. dazu http://www.wildpark.com/konserve/musik/20_nispel/c_nispel_mu.html.

30 | Vgl. dazu auch Kapitel II.

31 | Vgl. dazu z.B. die Analysen von Nachtigäller (1995) sowie Mercer (1999).

32 | Breakthrough Video; Best Alternative Music Video; Best Director (Spike Jonze); Best Editor (Eric Zumbrunnen).

33 | Darunter: Alternative/Modern Rock Clip of the Year.

34 | Dies wird gerade anhand dieser Sequenz sehr schön deutlich, denn an die der Originalserie entnommene Großaufnahme von Howard und einem Nachbarn schließt sich eine Szene an, in der Weezer in der Totalen gezeigt wird, während rechts im Vordergrund zwei junge Männer sitzen, die wohl eben den mit einem roten T-Shirt bekleideten Howard und den neben ihm Sitzenden darstellen sollen: Zwar stimmen die Haarfarben, aber das Muster von dessen kariertem Hemd unterscheidet sich deutlich von demjenigen aus der Originalserie und der Howard-Ersatz hat auch plötzlich seinen Arm auf die Rückenlehne gelegt – angesichts der Akribie, mit der man ansonsten Al's Diner nachgebaut hat, erscheint es als wenig wahrscheinlich, dass dies ein Versehen ist; dem Zuschauer sollen so wahrscheinlich nur immer wieder Hinweise auf die hier stattfindende Montage gegeben werden.

35 | Auf der Spike Jonze gewidmeten DVD aus der Serie »Directors Label« berichtet River Cuomo, der Autor des Weezer-Songs, dass er diese Pause nicht mochte, da er sie als zu weitreichenden Eingriff in die Musik empfand – angeblich soll er eine alternative Fassung des Clips verlangt haben, in der die »Werbepause« eliminiert ist. Ob eine solche Version jedoch jemals veröffentlicht wurde, ist fraglich, da von ihr jede Spur fehlt.

36 | Der Song stammt von dem 1991 erschienenen Album »Nevermind«. Von dem Video sollen drei verschiedene Fassungen existieren: vgl. dazu <http://www.livenirvana.com/official/index.html> > Videos > In Bloom (Geffen). Uns ist bislang nur die hier beschriebene Fassung bekannt; in den beiden anderen sollen die Bandmitglieder entweder (Version 2) nur Röcke oder aber nur Anzüge (Version 3: »Pop-icon-version«) tragen. Zu Kerslake vgl. überblicksweise Reiss/Feineman (2000), 0:01:57.

37 | Insofern erweist sich diese Clip-Version zu »In bloom« auch als die interessantere gegenüber derjenigen, welche zuvor – im April 1990 (zugleich dem Monat der ersten Aufnahme von »In bloom« mit Chad Channing am Schlagzeug) – von Steve Brown gedreht und als so genannte »Sub Pop Version« bekannt wurde (benannt nach der Plattenfirma, bei der die Gruppe seinerzeit noch unter Vertrag war). In ihr werden Nirvana (neben Performance-Sequenzen) bei einem Gang durch die Stadt gezeigt, wobei Kurt Cobain immer wieder in einer ihn entstellenden Maskerade auftritt; die Szenen sind einmal als Schwarzweiß-, dann wieder als Farb-Aufnahmen gehalten. 1991 nahmen Nirvana den Song nochmals zusammen mit Schlagzeuger Dave Grohl auf, ein Jahr später drehte

Kerslake dann den neuen, aufgrund der Kostümierung der Gruppe als »Dresses version« bekannten Clip (vgl. dazu auch Anm. 36). Zu diesem vgl. auch http://en.wikipedia.org/wiki/In_Bloom.

38 | In jüngerer Zeit haben Outkast mit dem von Bryan Barber gedrehten und William Green produzierten Clip zu »Hey ya« ein ähnliches Konzept – allerdings ohne jeglichen kritischen Anspruch – umgesetzt: Bandmitglied Andre 3000 wird dabei bei einem Auftritt in einer 60er Jahre-Fernsehshow gezeigt, bei dem er (nach dem bereits bei Remy Shands »Take a message«-Clip [Regie: Kedar Massenburg, 2002] erprobten Modell) sämtliche Performance-Parts gleichzeitig selbst besetzt. Da es hier jedoch (wie bei Shand auch) primär um den Hinweis darauf geht, dass »Hey ya« (obgleich offiziell ein Song der Formation Outkast) eigentlich eher ein Soloprojekt von Andre 3000 ist, gerät das Video zu einem harmlosen und selbstverliebten Show-off der angewendeten Spezialeffekte.

39 | Damit griff das Video zugleich die Verwüstungsorgien und die Auftritte Kurt Cobains in einem Ballkleid auf, mit denen die Band 1991 in diversen Shows (»Tonight with Jonathan Ross«, »Saturday Night Live«, »Top of the Pops«, »MTV Headbangers Ball«) für Aufsehen gesorgt und sich über die dort üblichen Gepflogenheiten lustig gemacht hatte (»I'm dressed for the ball« soll Cobain z.B. zur Begründung seiner Kleiderwahl in der Rock- und Metalsendung »MTV Headbangers Ball« gesagt haben). Vgl. dazu den Artikel von Stephen Thomas Erlewine z.B. bei [http://music.yahoo.com/ar-259699-bio-Nirvana-sowie-\(zu-Cobains-Ausspruch\)](http://music.yahoo.com/ar-259699-bio-Nirvana-sowie-(zu-Cobains-Ausspruch)) http://www.rollingstone.com/news/story/_/id/5934598.

40 | In einem Artikel berichtet David Daley, dass dem Autor von »Buddy Holly«, River Cuomo, das Jonze-Video auch zu harmlos erschienen sei und er künftig »ernstere« Clips anstrebe (vgl. <http://blueguy71.tripod.com/aparticle.htm>). Hinter Cuomos Unzufriedenheit mit dem Video steht jedoch möglicherweise auch die Besorgnis, nicht der Song an sich, sondern der Clip könnte hinter dem Erfolg von »Buddy Holly« stehen – nicht zufällig blieb Cuomo der MTV-Preisverleihung fern und kommentiert die Auszeichnung auf der Jonze-DVD mit dem sarkastischen Satz »Awards are for losers«.

41 | Ben Woodhouse, »cop shows (police drama)«, in: Pearson/ Simpson (2001), S. 106.

42 | Vgl. dazu z.B. <http://www.museum.tv/archives/etv/M/htmlM/martinquinn/martinquinn.htm>.

43 | Der Song stammt von dem 1994 veröffentlichten Album »Ill Communication« und wurde Anfang August als Single ausgekoppelt.

44 | Tatsächlich hatte Jonze zunächst auch als Fotograf und Redakteur von Zeitschriften wie »Dirt« oder dem »Grand Royal Magazine« der Beastie Boys gearbeitet, ehe er aufgrund seiner Fotos von der Produktionsfirma Satellite (siehe dazu mehr in Kapitel 8) für Videos verpflichtet wurde; die Vertreterin von Satellite, Danielle Cagaanan, soll zu ihm bei seiner Einstellung gesagt haben: »[...] I really want you to get the energy, personality and point of view that's in your photos, into videos – that's why I want to work with you.« Im DVD-Booklet kommentiert Jonze dies lapidar: »I said okay, but I didn't understand what she was saying.«

45 | Keines der Mitglieder der Beastie Boys wird dabei mit seinem tatsächlichen Namen genannt. Die Formation der Beastie Boys besteht heute aus sieben Mitgliedern: Michael Diamond (Drums, Gesang), Adam Horowitz (Gitarre, Gesang) und Adam Yauch (Gesang, Bass) bilden dabei die Hauptbesetzung (sie treten am Schluss des Clips auch als die Straße entlanglaufendes Trio auf: v.l.n.r. Michael Diamond/Nathan Wind, Adam Horowitz/Alasandro Alegre, Adam Yauch/Vic Cofari); Mix Master Mike (Turntables), Mark »Keyboard Money« Mark Nishita (Keyboards), Alfredo Ortiz (Percussion – im Clip: Fred Kelly) und Amery »AWOL« Smith (Drums) arbeiten jedoch im Rahmen des Projektes mit ihnen zusammen. Adam Horowitz führt auch die Namen »MCA«, »Nathaniel Horn-

blower« und »Sir Stewart Wallace« – als Letzterer wird er auch in den eingelebten Titeln von »Sabotage« geführt; sein anderes Alter Ego, Nathaniel Hornblower, rangiert als Onkel von Adam Yauch, der z.B. für die Erstürmung der New Yorker Radio City Music Hall bei den MTV Video Music Awards am 9. September 1994 verantwortlich gemacht wird, mit der er – in angeblich angetrunkenem Zustand – gegen die Verleihung des »Best Direction in a Video Award« an den Regisseur des Videos zu dem R.E.M.-Song »Everybody hurts«, Jake Scott, protestierte – vgl. dazu

<http://www.beastieboys.com/beasties.php?Year=1994>. Horovitz/Hornblower unterbrach Michael Stipes Dankesrede und nannte den Sieg Scotts über Jonze »an outrage«. Tatsächlich war das Video zu »Sabotage« ebenfalls für fünf MTV-Awards nominiert (Video of the Year, Best Group Video, Breakthrough Video, Best Direction und Viewer's Choice), erhielt dann jedoch »nur« den Ehrenpreis eines MTV-Video Vanguard Award. Inzwischen hat das Video jedoch auch noch den »Hall of Fame Video Award 2004« der Music Video Production Association (MVPA) erhalten – vgl. dazu

http://www.mvpa.com/mvpa_awards_winners/mvpa_awards_2004.htm. Der ebenfalls in den Titeln von »Sabotage« erwähnte »Nathan Wind« hat inzwischen als Name ein Eigenleben begonnen und ist u.a. als Detektiv-Figur in einem 2000 auf den Markt gebrachten Playstation2-Spiel (»Time Splitters«) zu Ehren gekommen. Fred Kelly wiederum scheint nach einer berühmten amerikanischen Elektronikfirma benannt; zugleich wurde dieser Name aber auch von Gene Kellys Bruder getragen, einem Fernsehponier, der die ersten Serien drehte und produzierte. Bei den übrigen Namen (»Vic Colfari«, »Alasandro Alegré«) handelt es sich ebenfalls um zugelegte Alter Ego-Namen, wobei sich »Alegré« möglicherweise auf den italienischen Schauspieler Gian Maria Volonté rückbezieht, der in seinen Filmen öfters harte Polizisten darstellte und – wie der Darsteller des »Chief« – im Alter über eine (allerdings echte) imposante graumelierte Haarpracht verfügte. »Bobby« »The Rookie« schließlich spielt auf die amerikanische Krimiserie »The Rookies« an, die zwischen 1972 und 1976 ausgestrahlt wurde.

46 | In dem Video zu »Ch-Check it out« (2004, Adam Horovitz aka Nathaniel Hornblower; der Song stammt von dem Album »To The 5 Boroughs«) greifen die Beastie Boys einige dieser Charaktere wenigstens rein optisch wieder auf. Der Clip adaptiert zwar die Montage- und Zitatechnik von Jones' »Sabotage«; im Unterschied dazu präsentiert sich das »Ch-Check it out«-Video jedoch nicht als kohärenter Vorspann zu einer fiktiven Serie, sondern als eine heterogene Folge von z.T. lediglich durch den Text (»All you Trekkies and TV addicts/don't mean to dis don't mean to bring static./All you Klingons in the fuckin' house/grab your backstreet friend and get loud«) und gezeigte Aggression miteinander verbundenen Szenen, in denen u.a. die Protagonisten aus »Star Trek«, Captain Kirk, Mr. Spock und Dr. McCoy (anhand der Waffen deutlich als aus der Episode »Amok Time« stammend zu erkennen) zusammen mit (ebenfalls durch die Lyrics motivierten) Zauberern, Ärzten und Passanten auftreten. Wie hier die Beastie Boys, verfahren bereits Daft Punk vier Jahre zuvor, als sie für den von ihnen selbst gedrehten Clip zu »Fresh« (von dem 2000 veröffentlichten Album »Daft«) die Figur des Hundewesens »Charles« wieder aktivierten, den Spike Jonze 1997 für das Video zu ihrem Stück »Da Funk« kreierte hatte – vgl. dazu ausführlicher Kapitel 8 und 10.

47 | Auf der Ebene des Filmtrailers hat Marc Webb 2004 dies zum Konzept seines Clips zum Song »I am not okay (I promise)« der Band My Chemical Romance gemacht: Das ganze Video kommt als typische Vorschau eines (gleichwohl: inexistenten) Warner-Films daher (My Chemical Romance ist bei Warner Music unter Vertrag), dessen Handlung wiederum offenbar z.T. Parallelen zu dem Film aufweist, der durch Jeff Gordons 2000 gedrehten Clip zu »Teenage dirtbag« von Wheatus suggeriert wird (das Motiv der einander beistehenden Freunde stammt hingegen aus dem 1998 gedrehten Film »Rushmore« von Wes Anderson). Dies passt insofern zu dem im Sommer 2004 (in

Deutschland: Ende Januar 2005) veröffentlichten Album »Three cheers for sweet revenge«, aus dem der Song stammt, als das dort beigelegte Booklet wie ein Filmplakat aussieht und »The Story of A Man, A Woman And The Corpses of A Thousand Evil Men« ankündigt. Chemical Romance-Sänger Gerard Way und seine Bandkollegen bezeichnen sich selbst auch als eingeschworene Filmfreaks, was u.a. schon daran ersichtlich ist, dass ein Song des Albums, »Hang 'em high«, den Titel des gleichnamigen, 1968 mit Clint Eastwood gedrehten Western von Ted Post aufgreift. Zu Jeff Gordons Videoclip für Wheatus vgl. Kapitel 7.

48 | Vgl. diesbezüglich z.B. auch den von dramatischen Rhythmen und hektischen Schnittfolgen bestimmten Vorspann zu »The streets of San Francisco«.

49 | Insofern erledigt sich auch der wiederholt formulierte, pingelige Vorwurf, dass es den in dem Clip zu sehenden Volkswagen EuroVan in den 70er Jahren noch nicht gegeben habe, von selbst.

50 | Zu einer Gegenüberstellung zwischen Original- und Zensurfassung siehe <http://www.schnittberichte.com/index.php?ID=1137>.

51 | Vgl. dazu das zu Beginn von Kapitel 8 Gesagte.

52 | Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 8.

53 | Vgl. dazu <http://www.grandprix.com/gpe/drv-stejac.html>.

54 | Freilich handelt es sich dabei nicht ausschließlich um solche Green-Screen-Aufnahmen: Bei einigen Sequenzen genügte es (ähnlich wie bei Jonzes »Buddy Holly«), Szenen mit Robbie Williams nachzudrehen, die einen direkten Bezug zu bereits existierenden Aufnahmen von Jackie Stewart aufweisen und sich dann zu direkten Interaktionen schneiden ließen. Zum Teil stammen die Aufnahmen mit Jackie Stewart wohl auch aus dem 1972 von Frank Simon gedrehten Film »Afternoon of a Champion«, in dem neben Jackie und seiner Frau Helen Stewart auch der Regisseur Roman Polanski mitspielt.

55 | Dies gelingt freilich nicht immer perfekt: Bei der Szene der Preisverleihung oder den Vorbereitungen zum Start z.B. ist deutlich zu sehen, dass Robbie Williams anders beleuchtet ist als die ihn Umstehenden und er eigentümlich bezugslos zu ihnen bleibt. Andererseits hat man die allergrößte Sorgfalt darauf verwendet, die originalen Werbelogos aus den Dokumentaraufnahmen auszuradieren und durch die neuen, auf Bob Williams zugeschnittenen Namen und Signets zu ersetzen: So wird aus »GoodYear« »Bob's Year«, aus »Goldstone« »Robstone«, und man fügte das eigens erfundene grüne »Williams Pistons«-Zeichen in das historische Material ein (vgl. z.B. der Schirm des Mannes in rotem Frack und Zylinder). Vgl. dazu http://www.clear.ltd.uk/clippings/tony_cgi.htm.

56 | In dem von der Firma 3dd-entertainment produzierten Dokumentarfilm »ROBBIE WILLIAMS: Gentleman Racer – The Making of ›Supreme«« (2000) erwähnt Regisseur Vaughan Arnell diesen Film zusammen mit den Filmen »Le Mans« (1971) und »The Thomas Crown Affair« (1968) als visuelle Modelle für den Einsatz der Split Screen bei »Supreme«. Gleich die oben besprochene Gegenüberstellung der Kontrahenten z.B. folgt direkt einer ähnlichen Montage in Frankenheimers Film, wo die »Split Screen« zwar seltener als in Arnells Video, dafür jedoch zuweilen auch eingesetzt wird, um die nebeneinander gestellten Bilder zu ornamentalen Mustern zu ordnen.

57 | In »ROBBIE WILLIAMS: Gentleman Racer – The Making of ›Supreme«« (2000) weist Arnell eigens auf die Problematik hin, derer man sich bei der Montage dieser Sequenz bewusst war, da man aus Pietätsgründen keine Aufnahmen eines echten Unfalls verwenden wollte: Man löste die Aufgabe durch eine geschickte Kombination von eine laufende Menge sowie das Ausrücken eines Löschzuges zeigenden Dokumentaraufnahmen mit eigens gedrehten Szenen eines brennenden Wagens und der entsetzten Reaktionen aus »Bob Williams'« Umfeld.

58 | Maltin (2003), S. 554.

59 | Der Clip zu der im November 1999 erschienenen und aus dem Album »The ego has landed« ausgekoppelten Single (einem Cover des Stücks der Gruppe World Party) wurde von dem Regieteam Dom Hawley & Nic Goffey gedreht.

60 | Grundsätzlich scheint Arnell aber auch ein Faible für die 60er Jahre zu haben: Einen für England gedrehten Werbespot zu »Lucozade sports drink« siedelte er z.B. ebenfalls in den 60er Jahren an – vgl. dazu http://www.findarticles.com/cf_dls/moDUO/12_40/54454297/p1/article.jhtml.

61 | Alle Zitate nach dem Interview mit Arnell in »ROBBIE WILLIAMS: Gentleman Racer – The Making of ›Supreme«« (2000).

62 | Vgl. dessen ebenfalls durch »Grand prix« geprägten Film »Speedway«, 1968 von Norman Taurog inszeniert, der mithin das in Frankenheimers Film auf Yves Montand angewendete Modell nun für den Rock'n'Roll-Star fruchtbar zu machen versuchte. Zu diesem Phänomen vgl. generell Tauber (2004).

63 | So weist er sich durch seine Pfeife als englischer Gentleman aus, verpasst sein eigenes finales Entscheidungsrennen, weil er von seinem Manager versehentlich im Wohnwagen eingeschlossen wird und betätigt sich dem Nachspann zufolge später als Erfinder rauchfreien Pfeifentabaks.

64 | Zumal dieser <http://www.abendblatt.de/daten/2004/05/08/292801.html> zufolge auch Fan des englischen Formel 1-Fahrers Jenson Button sein soll, so dass sich ihm so die Möglichkeit bot, im Rahmen des Clips wenigstens vorübergehend in dessen Fußstapfen zu treten.

65 | Die Single wurde Ende Juli 2000 als Auskopplung aus dem im August 2000 auf den Markt gebrachten Album »Born to do it« veröffentlicht; zuvor war bereits Anfang April die Single »Fill me in« erschienen.

66 | Diese ist mit 05:27 Minuten um fast eine Minute länger als die üblicherweise gezeigte Fassung und ist auch auf Davids alter Homepage <http://www.craigdavid.co.uk/site/video.php#> zu sehen (der dort ursprünglich in Fernsehen und Zeitung gemeldete Shuttle-Start wurde mittlerweile – möglicherweise wegen des Columbia-Unfalls im Januar 2003 – gegen Berichte von der Rettung eines Babys aus dem Feuer ersetzt).

67 | Für die neue Version wurde nochmals eigens eine neue Stimme mit einem leicht abweichenden Text aufgenommen.

68 | In den 90er Jahren steht der Kurzfilm »12.01 PM« (Jonathan Heap, 1990) am Beginn einer dieses dramaturgische Konzept nutzenden Reihe von Filmen; »Groundhog Day« zog dann einen ganzen Schwarm an (z.T. sehr viel schwächeren) Filmen nach sich, die ebenfalls daraus Kapital zu schlagen versuchten – vgl. z.B. »12.01« (Jack Sholder, 1993) oder »Christmas every day« (Larry Pearce, 1996). Eigentümlicherweise wurde als Inspiration des Videos zu »Seven days« auch »Sliding doors« von Peter Howitt (1998) genannt – vgl. z.B. http://uk.news.launch.yahoo.com/dyna/article.html?a=dotmusic_news/21039.html&e=l_news_dm – obwohl es hier um etwas ganz anderes geht, schildert der Film doch nach dem (von Krzysztof Kieslowski bereits 1981 mit »Blind chance« angewendeten) »Was wäre wenn«-Verfahren die parallelen Schicksale einer Frau, die sich aus dem Umstand ergeben, dass sie einmal eine U-Bahn nach Hause nimmt, sie ein anderes Mal aber verpasst.

69 | Das dabei entstehende Klangphänomen erinnert sehr an das Zurückspulen der Musik zu Beginn des Clips. Interessanterweise wird gerade diese Szene in den Versionen des Videos unterschiedlich gehandhabt: Verstummt mit dem Anhalten des Videos konsequenterweise in einigen Versionen auch die Musik, so läuft sie in einigen Fassungen – wie auf der Stelle tretend – im Hintergrund leise weiter.

70 | Tatsächlich trägt das Paar in den abschließenden Liebesszenen auch unterschiedliche Kleidung, so dass angedeutet wird, dass sich die gezeigten Szenen – obgleich scheinbar immer den gleichen Vorgang zeigend – an unterschiedlichen Tagen zugetragen haben.

71 | Die Single wurde im März 2001 als letzte Auskopplung aus »Born to do it« veröffentlicht; das Video besitzt in seiner Originalfassung auch wieder eine musiklose Einleitung, in der David im erregten Gespräch mit Freunden gezeigt wird, wobei die beiden Facetten seiner sich sodann aufspaltenden Persönlichkeit – mürrisch und freundlich – schon je kurz vorgeführt werden. Vgl. <http://www.craigdavid.co.uk/site/video.php#>.

72 | Die Single erschien im September 2002 als erster Song aus dem Album »Slicker than your average«, das im November 2002 veröffentlicht wurde.

73 | Der Film basiert auf Roald Dahls 1964 erschienenem Buch »Charlie and the Chocolate Factory« (2005 von Tim Burton unter eben diesem Titel neu verfilmt). Einer auf den berühmten Song »The Candyman« hinleitenden Dialogzeile aus Stuarts Film verdankte bereits Davids erstes Album »Born to do it« seinen Titel (»Do you ask a fish how it swims? [...] Or a bird how it flies? [...] They do it because they were born to do it. Just like Willy Wonka was born to be a candyman«). In einem Interview hat David zusätzlich erklärt, dass eine seiner literarischen Lieblingsfiguren die beständig Kaugummi kauende Violet Beauregarde aus Dahls Buch ist – vgl. dazu Theobald (2005), S. 37.

74 | Wie bei dem Video »Seven days« leitet ein Radiomoderator in die Handlung ein und erklärt hier ausführlich die Rahmenbedingungen. Versteckt werden die Lose hier angeblich in Davids CD »Slicker than your average«, die jedoch das Coverfoto von seinem ersten Album »Born to do it« trägt. Während die sich am Schluss als moralisch integer erweisende Frau lediglich eine CD kauft und von dem Gewinn offenbar überrascht wird, kaufen ihre Kontrahentinnen solange CDs, bis sie endlich ein Los finden. David tritt hier zu Beginn auch vom Kostüm her als »Willy Wonka« auf.

75 | Das Motiv stammt ebenfalls aus Dahls literarischer Vorlage bzw. Stuarts Verfilmung und hat dort natürlich keinerlei erotische Konnotationen, die im Video erst durch die während der Fahrt ausgetauschten Zärtlichkeiten hinzukommen.

76 | Die Stationen der Führung durch die »Music Factory« führt dabei sowohl die typischen Arbeitsstätten eines Popstars – Tonstudio und Videodreh – als auch dessen Privatsphäre (Schlafzimmer) vor. Eben diese unterschiedlichen Etappen dienen dann zugleich als Bewährungsproben, denen die ersten drei Frauen nicht gewachsen sind: Eine will ihn beim Videodreh verdrängen und selbst zum Star werden, weshalb sie – wie der fernsehstüchtige Mike Teavea in Dahls Geschichte – aufgelöst und versendet wird; die nächste schwebt mit David in einem riesigen Käfig und hascht jedoch nur nach den umher wirbelnden Geldscheinen; die dritte schließlich wird von einem Klappbett in einen Wandschrank eingesperrt, als sie roh über den Star herfallen will.

77 | Maltin (2003), S. 469. Shore (1984), S. 50 zufolge gab Lyne zu, »Flashdance's look and style – image, montage, and visual energy substituting for plot and character – from MTV« übernommen zu haben. Mit den Clips von Geri Halliwell und Jennifer Lopez kehrt diese Ästhetik – auf je unterschiedliche Weise (s.o.) und mit zeitlichem Abstand – wieder in die Musikvideos zurück.

78 | Die Single erschien Ende April 2001 und stammt aus dem im Mai 2001 veröffentlichten Album »Scream if you wanna go faster« sowie vom Soundtrack zu »Bridget Jones' diary«.

79 | Zu ihren Arbeiten vgl. http://www.filmcentre.co.uk/s_crew_frame.asp?str3=Jake+and+Jim&submit5=All-crew sowie <http://www.hsiproductions.com/>.

80 | Der Clip zu »I'm glad« entstand im Februar 2003. Die Single erschien im Juni 2003 als dritte Auskopplung aus dem im November 2002 erschienenen Album »This is me...then«.

81 | In den klassischeren Sequenzen übernahm die Tänzerin Marine Jahan; bei den akrobatischen Sprüngen übernahm Sharon Shapiro, einzelne Breakdance-Figuren übernahm sogar der in einer Pertücke spielende Richard »Cray Legs« Colon von der Rock Steady Crew – vgl. dazu u.a. <http://theoscarsite.com/pictures1983/flashdance.htm>.

82 | Lediglich in der Anordnung der Bilder an den Wänden können hie und da minimale Abweichungen beobachtet werden (siehe Abb. 7 u. 8). Nicht umsonst hat Paramount Pictures der Firma Sony in ihrer Eigenschaft als Besitzerin von Epic, der Plattenfirma von Jennifer Lopez, eine Anzeige wegen Verletzung des Copyrights ins Haus geschickt – vgl. dazu einen Bericht vom 8. Mai 2003, der u.a. in der Online-Ausgabe des »Guardian« enthalten ist:

<http://film.guardian.co.uk/news/story/0,12589,951748,00.html>

sowie <http://uk.news.yahoo.com/031114/242/edy17.html>.

83 | Maltin (2003), S. 469.

84 | Vgl. z.B. eine Aussage Jennifer Lopez' in einem Interview, das auf ihrer 2003 auf DVD erschienenen Musikvideo-Werkschau »The Reel Me« zu finden ist: »Mit innovativ glänzender Haut haben wir Maßstäbe gesetzt [...] Babyöl half da Wunder!«, hier zitiert nach Der Spiegel 51/2003 – 15. Dezember 2003, S. 161.

85 | Geri Halliwell berichtet, dass sie von dem Filmproduzenten Eric Felner gebeten worden sei, die Single für den Film aufzunehmen (vgl. dazu <http://www.gerihalliwell.de/> sowie <http://web.infinito.it/utenti/8/80sfanclub/forum.htm>) – damit hatte man zugleich eine Sängerin gewählt, die alleine schon vom äußeren Erscheinungsbild den absoluten Gegenpart zu den Weather Girls darstellte.

86 | Bei dem von Halliwell interpretierten Text fällt auf, dass dieser gegenüber der von den Weather Girls vorgetragenen Version weitestgehend des dort noch in stärkerem Maße verwendeten religiösen Vokabulars entkleidet wurde: Zwar wird auch in der neuen Fassung »Hallelujah« gejubelt, aber auf den ursprünglich häufigeren Gebrauch des Wortes »Amen« wird nun ganz verzichtet, wohl, weil er im Kontext einer wenig an Gospelgesänge erinnernden Geri Halliwell als etwas unpassend erschien.

87 | Ein – den Machern des Videos möglicherweise nicht einmal bewusster – Bezug zwischen »Fame« und »It's raining men« wird immerhin durch die Person des im November 2003 verstorbenen Schauspielers und Tänzers Gene Anthony Ray gestiftet, der sowohl in dem Spielfilm (dort als »Leroy«) als auch in dem Video der Weather Girls auftrat. Wir danken Brigitte Ugi (Frankfurt am Main) für diesen freundlichen Hinweis.

88 | Nicht zufällig hat Maureen Marder, auf deren Lebensgeschichte »Flashdance« beruht, im November 2003 Klage gegen Jennifer Lopez und Sony Music eingereicht, da sie das Video zu »I'm glad« als unauthorisierte Darstellung ihres Lebens betrachtet (vgl. auch hier: Anm. 82).

89 | Zu LaChapelles Arbeiten vgl. <http://www.davidlachapelle.com/>.

90 | Die Auszeichnung »Director of the Year« erhielt LaChapelle 2004 jedenfalls nicht allein für »I'm glad«, sondern vielmehr im Verbund mit seinen weiteren Arbeiten für Christina Aguilera (»The voice within«) und No Doubt (»It's My Life«) – vgl.

http://www.mvpa.com/mvpa_awards_winners/mvpa_awards_2004.htm.

7. »When you call on me«:

Schauspieler und Celebrities im Videoclip

Die im vorangegangenen Kapitel angesprochenen Bezüge zwischen Clips und Filmen weisen freilich noch weitere Aspekte auf, werden Musikvideos doch auch immer wieder von Filmstars bevölkert, wobei solche Auftritte durch eine ganze Reihe unterschiedlicher Gründe motiviert sein können: Sei es, dass sich ein solches Erscheinen einfach dem Umstand verdankt, dass zwischen die den Interpreten eines Songs präsentierenden Passagen Szenen aus einem Film geschnitten werden, zu dessen Soundtrack das Musikstück gehört (vgl. hier z.B.: Kapitel 6: »It's raining men« von Geri Halliwell, das sowohl das Lied als auch den Film »Bridget Jones's diary« bewirbt), sei es, dass Musiker und Filmdarsteller identisch sind (vgl. z.B. Aaliyahs »Try again« aus dem Film »Romeo must die«¹). Doch es gibt darüber hinaus auch eine ganze Reihe von Videos, in denen Schauspieler und Celebrities auftreten, weil die Clips zum einen von deren Bekanntheitsgrad und ihrem jeweiligen Image profitieren sollen, zum anderen aber auch, weil eventuell zwischen dem Regisseur bzw. dem Musiker und dem Filmstar eine arbeitstechnische oder auch private Beziehung besteht.

So traten bereits 1988 in dem von Drew Takahashi zu Bobby McFerrins »Don't worry be happy« gedrehten Video die Schauspieler Robin Williams (seinerzeit gerade für seine Rolle als unbezähmbarer Discjockey in »Good morning, Vietnam« gefeiert) und Bill Irwin (bekannt u.a. als Mr. Noodle aus der »Sesamstraße«) auf, um als Komiker die Aufforderung »be happy!« in McFerrins bitter-sarkastischem Text zu repräsentieren (was sich auch insofern gut fügte, als McFerrin und Williams befreundet sind).²

Ihrem üblichen Image entgegengesetzt gezeigt wurde im August 2003 demgegenüber das (u.a. aus der Calvin-Klein-Werbung bekannte) Model Kate Moss in dem Clip Sofia Coppolas zu der Dusty-Springfield-Coverversion von »I just don't know what to do with myself« der White Stripes, wo sie – in Abweichung von dem sonst zuvor stets mit ihr assoziierten Heroin-Look – als aufreizender Maypole-Dancer erscheint.

Die Szenen mit Ben Affleck in Francis Lawrences Jennifer-Lopez-Video zu »Jenny from the block« (November 2002) verdanken sich schließlich dem Umstand, dass die Sängerin zu dieser Zeit mit dem Schauspieler liiert war und die dort gezeigten (wie Dokumentaraufnahmen gearbeiteten) Sequenzen – in Bestätigung des Songtitels – die Bodenständigkeit beider Stars belegen soll, indem sie in ihrer Beziehung z.T. auch ganz alltägliche Dinge tun.³

Im Folgenden werden hier fünf Clips näher besprochen, von denen zwei jener Kategorie angehören, in der Musikvideos nicht nur für den dort gezeigten Interpreten, sondern zugleich für einen Film werben – allerdings stellen die beiden hierfür ausgewählten Clips jeweils einen Sonderfall dar.

Bei zwei weiteren Videos steht hingegen das Image der dort auftretenden Filmschauspieler im Zentrum, das im einen Fall bestätigt und zur Verdeutlichung der intendierten Aussage des Clips herangezogen, im anderen Fall jedoch konterkariert wird.

Das Video David Byrnes zu dem Talking Heads-Song »Wild, wild life« stellt schließlich insofern eine zu besprechende Ausnahme dar, als es (im Unterschied zu sonst für Filme werbenden Clips) unabhängig von dem damit assoziierten, ebenfalls von Byrne gedrehten Film »True stories« eigentlich gar nicht ganz verstanden werden kann: Spielfilm und Video werden hier so eng miteinander verknüpft, dass sie jeweils als einander ergänzende Fortsetzung des einen im Medium des anderen konzipiert sind.

1. CÉLINE DION: »I'M ALIVE« (DAVID MEYERS/2002)

Anders als bei den im Musikgeschäft sonst für Filme üblichen Werbestrategien produzierte man im Falle von »Stuart Little 2« (gedreht 2002 von Rob Minkoff) nicht einfach einen Videoclip, in dem Céline Dion als Interpretin des Titelsongs im Kontext von Filmausschnitten zu sehen war, sondern man verfolgte stattdessen eine Taktik, die Sängerin und Film geschickt über einen längeren Zeitraum bewarb.

So veröffentlichte man im Juni 2002 zunächst ein von David Meyers (siehe Kapitel 3, Abb. 1) gedrehtes Video, das mit dem Film anscheinend überhaupt nichts zu tun zu haben schien: Erzählt wurde von den spektakulären Flugmanövern, die einem kleinen Jungen mit seinem ferngelenkten Modellflugzeug gelingen, das er auf einem waghalsigen Kurs durch die stark frequentierten Wege eines Parks und die Straßen der Stadt lenkt. Hierzu wurden die Performance-Auftritte Céline Dions zunächst indirekt in Beziehung gesetzt, indem man sie im Kontext eines riesigen Motoren- und Maschinendekors zeigte, wodurch nahe gelegt wurde, dass sie sich – offenbar stark miniaturisiert – im Innern des Spielzeugflugzeugs befindet. Erst am

Ende des Clips, als der Junge es auf dem Dach eines Hochhauses landen lässt, treffen er und die Sängerin anlässlich eines dort veranstalteten Festes aufeinander.

Motiviert wurden die Zurschaustellung der rasanten Flugkunststücke des Jungen und Dions Anwesenheit im Inneren des Modellfliegers dabei anscheinend alleine durch den Text des dann im August 2002 als Single veröffentlichten Liedes, in dem das Fliegen immer wieder als Metapher für die beflügelnde Kraft der Liebe thematisiert (»I can touch the sky« »a woman on clouds above« »I couldn't get much higher/My spirit takes flight«) und insbesondere die Zeile »I get wings to fly« stets wiederholt wird:

Mmmmm ... Mmmmm ...

I get wings to fly

Oh, oh ... I'm alive ... Yeah

When you call on me

When I hear you breathe

I get wings to fly

I feel that I'm alive

When you look at me

I can touch the sky

I know that I'm alive

When you bless the day

I just drift away

All my worries die

I'm glad that I'm alive

You've set my heart on fire

Filled me with love

Made me a woman on clouds above

I couldn't get much higher

My spirit takes flight

'Cause I am alive

When you call on me

(When you call on me)

When I hear you breathe

(When I hear you breathe)

I get wings to fly

I feel that I'm alive

(I am alive)

When you reach for me
(When you reach for me)
Raising spirits high
God knows that...

That I'll be the one
Standing by through good and through trying times
And it's only begun
I can't wait for the rest of my life

When you call on me
(When you call on me)
When you reach for me
(When you reach for me)
I get wings to fly
I feel that...

When you bless the day
(When you bless, you bless the day)
I just drift away
(I just drift away)
All my worries die
I know that I'm alive

I get wings to fly
God knows that I'm alive

Nichtsdestotrotz überrascht das Ausmaß an dem Jungen und seinem Flugzeug gewidmeten Szenen, die zudem mit ihren draufgängerischen Flugfiguren etwas über das Ziel hinauszuschießen scheinen, die befreiende Belebung der Liebe zu visualisieren (ganz abgesehen davon, dass man sich fragt, wieso diese Aufgabe hier gerade einem Kind zugewiesen wird).

Nachdem das Video eine Weile gelaufen war und man damit rechnen konnte, dass die Zuschauer es inzwischen recht gut kennen würden, ersetzte man es jedoch dann durch eine Version, in welcher der Junge als Lenker des Flugzeugs durch den Mäuserich Stuart Little ersetzt wurde, der das (nun auch weniger schnittig und eher altmodisch gestaltete) Flugzeug als Pilot selbst lenkte. Motiviert wurden die (im Übrigen ansonsten identischen) Szenen der rasanten und waghalsigen Manöver nun durch den Umstand, dass Stuart und der von ihm gerettete Vogel Margalo von einem Falken bedroht und verfolgt werden, den sie schließlich nur unter Einsatz der riskantesten Manöver abschütteln können – dies im Übrigen eine Sequenz aus dem Film, der mithin nicht nur in Gestalt der Figuren, sondern auch mit einzelnen Ausschnitten seinen Weg in das Video gefunden hatte.

Meyers, der auch als Regisseur solcher Film- wie Plattenindustrie bedienender Videos bereits auf eine gewisse Erfahrung zurückblicken konnte,⁴ verwebte mithin geschickt die beiden zu bewerbenden Produkte Single und Film, indem er erstere zunächst mit einem scheinbar autonomen Clip versorgte, der seine Motive rein aus dem gesungenen Text heraus zu beziehen schien, gleichwohl einen kleinen Rest an Erklärungsbedarf zurückließ. Nachdem diese Bilder dann als in den Köpfen des Publikums präsent vorausgesetzt werden konnten, versicherte man sich dessen erneuter Aufmerksamkeit, indem man es nun dadurch verblüffte, dass sich ein scheinbar bekanntes Video (beide Versionen beginnen in der gleichen Weise, zeigen die gleichen Performance-Auftritte Dions, und auch die Schauplätze und Dramaturgien der Flugmanöver sind identisch) tatsächlich als dessen neue Fassung entpuppt, die nicht nur mit bislang nicht gesehenen (auf den demnächst startenden Film verweisenden) Szenen aufwartet, sondern zugleich auch eine Erklärung dafür liefert, was es mit den in der ersten Variante gezeigten, scheinbar nur zum Spaß vollführten Flugmanövern letztendlich wirklich auf sich hatte, da sie nun in einem erzählerischen Kontext präsentiert werden: Der erste Clip, zunächst einmal den Zweck verfolgend, für Dions Song zu werben, erfüllte mithin zugleich eine Art von Platzhalter-Funktion, indem er bereits im Blick auf die Zukunft jenes Interesse der Zuschauer an sich band, das sodann auf die nun auch als Werbetrailer für den Film fungierende Fassung übertragen werden sollte. Um dies zu gewährleisten, duften beide Versionen jedoch nicht zu unterschiedlich voneinander sein, weshalb man auf die Gattung des später zu promotenden Films – »good entertainment for kids«⁵ – schon durch die Szenen mit dem Kind einstimme; und wie sehr man darauf baute, dass sich die Zuschauer an die erste Version erinnern und diese in Beziehung zur der neuen Fassung setzen würden, erhellt aus dem Umstand, dass man sogar die Schlusszene auf dem Hausdach, wo Dion den Jungen in den Arm nimmt, unverändert mit in die zweite Version übernahm, obwohl sie im Gefüge der neuen Clipvariante wenig Sinn machte, da er hier zuvor überhaupt nicht zu sehen war.⁶

All dies sicherte schließlich auch dem Lied »I'm alive« eine längere Werbephase, da dem Publikum nun ja z.T. ganz neue Bilder zur bereits bekannten Musik geliefert wurden, so dass sich das Video länger in den entsprechenden Rotations- und Chart-Programmen halten konnte.⁷

2. WHEATUS: »TEENAGE DIRTBAG« (JEFF GORDON/2000)

Dass man das Publikum mit solchen, Kino und Musik verknüpfenden und dabei anscheinend einen ungefähren Eindruck von dem beworbenen Film vermittelnden Verfahren jedoch nicht überfordern darf, zeigt das Schicksal, das Amy Heckerlings Film »Loser« erlitt.

Die Regisseurin, mit Teenager-Komödien wie »Fast times at Ridgmont High« (1982) und insbesondere »Clueless« (1995) zu Erfolg und einer gewissen Reputation gekommen, ließ ihren Ende Juli 2000 in die Kinos geschickten Film »Loser« mit einem Video bewerben, das der Regisseur Jeff Gordon⁸ (Abb. 1) mit der Gruppe Wheatus in Szene gesetzt hatte.



Abb. 1: Jeff Gordon

Deren eingängiger Song »Teenage dirtbag«⁹ wurde zwar zu einem Hit – die subversiv ironische Haltung des Clips stiftete bezüglich »Loser« jedoch offenbar einige Verwirrung.

Dabei scheint das Video nach dem für solche Werbeträger gängigen Verfahren gearbeitet zu sein: Die Band performt ihr Stück während der ersten zwei Drittel des Clips in der Turnhalle jenes College, das die beiden Protagonisten des Films, Paul Tannek (Jason Biggs) und Dora Diamond (Mena Suvari), besuchen, die in um die Songdarbietung gruppierten Szenen aus »Loser« zu sehen sind; gegen Ende des Videos münden Performance und Filmausschnitte dann ineinander, da es sich bei der zum Abschlussball spielenden Gruppe um eben Wheatus handelt, die auch das Happy End des zueinander findenden Paares musikalisch begleitet. Die Überwindung der dazu notwendigen Hürden ist dabei offenbar Hauptbestandteil der im Film erzählten Handlung, wird Paul doch zunächst als eben jener titelgebender »Loser« bzw. »Teenage dirtbag« dargestellt, der – zum Gespött seiner Mitstudenten – z.B. in einer lachhaften Pelzmütze durch das College läuft. Kein Wunder, dass die von ihm angebetete Dora ihn zunächst ignoriert und sich stattdessen auf eine Liaison mit einem smarten und offenbar wohlhabenden Kommilitonen einlässt, der Paul jedoch schlecht behandelt: Nicht nur, dass er dessen Fahrrad niederfährt und ihn rücksichtslos zu Boden rempelt, sondern er und seine Clique verspotten Paul auch noch und bewerfen ihn, während er beim Essen unter einer die Aufschrift »Loser« zei-

genden Anzeigetafel sitzt, mit Gegenständen. Erst da erkennt Dora die wahre Qualität des duldsamen Paul und nähert sich ihm auf dem Abschlussball – nun in absoluter Synchronie zu dem Liedtext – mit zwei Eintrittskarten zu einem »Iron-Maiden«-Konzert und bittet ihn, mit ihr dort hin zu gehen, denn – so formuliert sie (wieder im Einklang mit dem Song) – auch sie sei »just a teenage dirtbag baby/Like you«.

Das Video scheint demzufolge in absoluter Übereinstimmung mit dem Film entstanden zu sein – ja: Eben die Szene der Überreichung der Konzertkarten hätte demgemäß zweimal gedreht werden zu müssen – einmal für den Film, mit einem normalen, gesprochenen Dialog, und dann noch einmal für den Clip, wo Dora die Worte der Refrainmelodie folgend singt:

Her name is Noelle
 I have a dream about her
 She rings my bell
 I've got gym class in half an hour
 Oh how she rocks
 In keds and tube socks
 But she doesn't know who I am
 And she doesn't give a damn about me

Cause I'm a teenage dirtbag baby
 Yeah I'm a teenage dirtbag baby
 Listen to Iron Maiden, baby
 With me

Her boyfriend's a dick¹⁰
 He brings a gun¹¹ to school
 And he'd simply kick
 My ass if he knew the truth
 He lives on my block
 And he drives an IROC
 Well he doesn't know who I am
 And he doesn't give a damn about me

Cause I'm just a teenage dirtbag baby
 Yeah I'm just a teenage dirtbag baby
 Listen to Iron Maiden baby
 With me

Oh yeah dirtbag
 No she doesn't know what she's missing
 Oh yeah dirtbag
 No she doesn't know what she's missing

Man, I feel like mold
It's prom night and I am lonely
Lo and behold
She's walking over to me
This must be fake
My lip starts to shake
How does she know who I am
And why does she give a damn about...

»I got 2 tickets to Iron Maiden, baby
Come with me Friday
Don't say maybe
I'm just a teenage dirtbag baby
Like you«

Oh yeah dirtbag
No she doesn't know what she's missing
Oh yeah dirtbag
No she doesn't know what she's missing

Liest man diesen Text nun bei der Betrachtung des Videos im Hinblick auf dessen Nähe zum beworbenen Film, so bemerkt man erste Unstimmigkeiten: Warum heißt die Protagonistin im Song Noelle, im Film aber Dora Diamond? Wieso schwärmen sie und Paul im Film für die Band Everclear, dem Lied zufolge jedoch für Iron Maiden? Und wieso ist der Schauplatz des Videos sichtlich die von Paul in seiner Jugend besuchte Jackson High School¹², während die aktuelle Filmhandlung auf einem New Yorker College spielt?

Schließlich rückt in einer Szene zu Beginn im Hintergrund ein an die Wand geheftetes Transparent in den Blick (Abb. 2), auf dem der Name des Clip-Regisseurs, Jeff Gordon, deutlich zu lesen ist,¹³ was darauf hindeutet, dass diese Sequenz – obgleich es sich um einen Filmausschnitt zu handeln scheint – eigens für das Video gedreht wurde.



Abb. 2: Wheatus: »Teenage dirtbag«, Still

Tatsächlich hält »Loser« für all diejenigen, die mit den Bildern des Clips im Kopf ins Kino gehen, eine Überraschung parat, denn dort

bekommt er tatsächlich nicht jene platte High-School-Komödie zu sehen, welche die im Video zusammen geschnittenen Szenen nahe legen; der Film erzählt eine – demgegenüber – relativ komplexe Geschichte, die mit unerfreulichen Themen wie der ökonomischen Ungerechtigkeit gegenüber Studierenden aus sozial schwächeren Familien (Paul muss nebenher in einer Tierarztpraxis arbeiten, um nicht nur studieren, sondern auch seine Familie finanziell über Wasser zu halten), Verführung zu Drogen (Dora bekommt von Pauls verantwortungslosen Zimmergenossen ein Rauschmittel in ihren Drink geschüttet) und sozialer Verwahrlosung (Doras Mutter weiß nicht, was für ein Leben ihre Tochter wirklich führt) aufwartet. Nicht, dass »Loser« deshalb gleich ein Meisterwerk wäre: Er scheitert vielmehr gerade daran, dass er sich recht ambitioniert solch im Kontext eines Unterhaltungsfilms heikler Themen annimmt, sie zuletzt jedoch gar nicht bewältigen kann, so dass die oberflächliche Behandlung solcher Probleme im Kontext einer Komödie zuletzt geradezu frivol leichtfertig gerät. Dennoch: Setzt man die im Video angedeuteten Elemente zu einer Handlungsskizze zusammen, so nimmt sich der Film demgegenüber geradezu differenziert aus, was sich schon z.B. an Doras jeweiligen Liebesverhältnissen zeigt: Ist sie im Clip mit einem smarten High-School-Beau liiert, so hat sie im Film eine zweifelhafte Affäre mit ihrem Literatur-Professor, der sie sich jedoch lediglich als williges Sexobjekt hält.

Bedingt sind solche Unterschiede durch den Umstand, dass das Video in seiner Erzählung dem von Wheatus interpretierten Songtext folgt und die dort vorgegebenen Details – Doras Freund fährt einen Sportwagen,¹⁴ sie beachtet den Protagonisten zunächst nicht etc. – zu einzelnen Situationen ausgestaltet, deren Abfolge schließlich in der fast wörtlich die entsprechende Liedpassage nachbuchstabierenden Schlusssequenz gipfelt, wo sowohl der Schauplatz – »prom night« – als auch die sich dort zutragende Annäherung Noelles mit der Einladung zum Iron Maiden-Konzert direkt bebildert werden.

Das Problem des Clips ist dabei, dass er eigentlich erst dann als das verstanden werden kann, was er wohl sein möchte – eine Parodie typischer High-School-Teenie-Komödien mit ihren banalen Problemen und ihren schnellen Happy Ends – wenn man Heckerlings tatsächlichen Film im Kontrast dazu gesehen hat; doch genau dies taten nur wenige; denn während ein Teil des Publikums die durch das Video suggerierte, banale Handlung als offenbar zu uninteressant empfanden, um den Weg ins Kino anzutreten, mochten sich all jene als getäuscht empfinden, die sich von eben diesem Komödieschema angesprochen gefühlt hatten und sich davon nun unterhalten lassen wollten, stattdessen aber eine unausgegrenzte Tragikomödie vorgesetzt bekamen – zusammen mit überwiegend enttäuscht abwinkenden Rezensionen bescherte »Loser« dies einen Flop an der Kinokasse.

3. MICHAEL JACKSON: »BLACK OR WHITE« (JOHN LANDIS/1991)

Eine Komplexität ganz eigener Art beim Einsatz der Gastauftritte von Schauspielern und Celebrities entwickelt das von John Landis (Abb. 3) zu Michael Jacksons Song »Black or white«¹⁵ im November 1991 fertig gestellte Video.



Abb. 3: John Landis

Da Landis primär als Filmregisseur zu Anerkennung gekommen ist, überrascht es nicht, dass der Clip (wie schon zuvor seine Arbeit zu »Thriller«) mit einer Gesamtlänge von über 11 Minuten filmische Ausmaße annimmt und mit Macaulay Culkin (ein Jahr zuvor durch Chris Columbus' Film »Home alone« in der Rolle des renitenten Kevin berühmt geworden) und George Wendt (insbesondere bekannt als Hilary Norman »Norm« Peterson aus der Fernsehserie »Cheers«)¹⁶ zwei Schauspieler vorweist, die dem musikalischen Teil vorgeschaltete, Eingangssequenz gestalten.

Doch über deren Wiedererkennungswert hinaus (auf den sich z.B. der Auftritt Eddie Murphys in John Singletons Jackson-Video von 1992 zu »Remember the time« beschränkt) wird beiden dabei eine ganz konkrete Funktion zugewiesen, die im Falle des Jungdarstellers sogar gleich doppelt codiert wird, fällt ihm doch gleich auf zwei Ebenen die Aufgabe zu, das eigentliche Thema des Videos – Rassen, Rollen und die Überwindung der daraus resultierenden Grenzen – umzusetzen.

So weist schon die den Clip eröffnende, mit 1:50 Minuten fast schon die Hälfte eines üblichen Musikvideos einnehmenden Erzählung gleich mehrfach auf eine solche Auflösung von Rassen- und Rollengrenzen hin, wenn Macaulay Culkin nicht nur – in Verkehrung der familiären Machtverhältnisse – seinen cholerischen Vater im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Haus jagt, sondern dies tut, um das von ihm verehrte Idol – eben Michael Jackson – zu rächen, dessen Konterfei der Vater bei seinem schäumenden Abgang aus dem Zimmer des Jungen zerschmettert hat:¹⁷ Nicht umsonst wischt sich das

Kind dann auch, in Imitation einer typischen Michael-Jackson-Geste, mit seiner behandschuhten Hand die Lippen ab, bevor er den Vater mit einem dröhnenden Gitarrenakkord durchs Hausdach schießt.

Dass er dabei nur die rechte Hand mit einem schwarzen Handschuh bedeckt, während Jackson das ganze Video hindurch (natürlich auch nur rechts) einen weißen Handschuh trägt, darf wohl ebenfalls auf die im Clip propagierte Auflösung von Rassen- und Rollengrenzen gelesen werden, wie sie sich sodann auch in dem Umstand niederschlägt, dass der von Bill Bottrell geschriebene und von Rapper L.T.B. performte Part Macaulay Culkin in den Mund gelegt wird, der mit Jackson und einzelnen Mitgliedern der Jugend-Formation ABC (Another Bad Creation) als eine Art Kinder-Gang vor einem Hauseingang in typischem Ghetto-Ambiente auftritt. Ein weißer Junge, der sein erwachsenes, schwarzes Idol verehrt und imitiert und sich dabei mit Männerstimme in der traditionellerweise den Afro-Amerikanern zugewiesenen Gattung des Rap übt:¹⁸ Deutlicher kann man die Botschaft der dabei interpretierten Worte »I'm not going to spend/My life being a color« kaum vortragen.

Doch vergegenwärtigt man sich den genauen Wortlaut des Songtextes, so fällt auf, dass die Bilder der dort getätigten Aussage eine weitere Ebene hinzufügen:

I Took My Baby
On A Saturday Bang
Boy Is That Girl With You
Yes We're One And The Same

Now I Believe In Miracles
And A Miracle
Has Happened Tonight

But, If
You're Thinkin'
About My Baby
It Don't Matter If You're
Black Or White

They Print My Message
In The Saturday Sun
I Had To Tell Them
I Ain't Second To None

And I Told About Equality
An It's True
Either You're Wrong
Or You're Right

But, If
You're Thinkin'
About My Baby
It Don't Matter If You're
Black Or White

I Am Tired Of This Devil
I Am Tired Of This Stuff
I Am Tired Of This Business
Sew When The
Going Gets Rough
I Ain't Scared Of
Your Brother
I Ain't Scared Of No Sheets
I Ain't Scare Of Nobody
Girl When The
Goin' Gets Mean

(L. T. B. Rap Performance)

Protection
For Gangs, Clubs
And Nations
Causing Grief In
Human Relations
It's A Turf War
On A Global Scale
I'd Rather Hear Both Sides
Of The Tale
See, It's Not About Races
Just Places
Faces
Where Your Blood
Comes From
Is Where Your Space Is
I've Seen The Bright
Get Duller
I'm Not Going To Spend
My Life Being A Color

(Michael)

Don't Tell Me You Agree With Me
When I Saw You Kicking Dirt In My Eye

But, If
You're Thinkin' About My Baby
It Don't Matter If You're Black Or White

I Said If
 You're Thinkin' Of
 Being My Baby
 It Don't Matter If You're Black Or White

I Said If
 You're Thinkin' Of
 Being My Brother
 It Don't Matter If You're
 Black Or White

Ooh, Ooh
 Yea, Yea, Yea Now
 Ooh, Ooh
 Yea, Yea, Yea Now

It's Black, It's White
 It's Tough For You
 To Get By
 It's Black, It's White, Whoop

It's Black, It's White
 It's Tough For You
 To Get By
 It's Black, It's White, Whoop

Sicherlich handelt ein Großteil des Videos mit seiner Kulturgrenzen überwindenden und zu einem harmonischen Tanz vereinigenden Choreographie sowie der abschließenden (nach dem Vorbild des »Cry«-Videos von Godley & Creme aus dem Jahre 1991¹⁹ gearbeiteten) Morphing-Sequenz von der grundsätzlichen Gleichheit und Vereinbarkeit der verschiedenen Rassen. Doch es sind erst die Bilder, die dem Video zugleich auch die Botschaft von den zu überwindenden Rollengrenzen hinzufügen: Ganz gleich, ob es hierbei nun um mit Rassenklischees verbundene Typisierungen (der schwarze Rapper aus dem Ghetto; der Schwarze als Wilder etc.) oder aber um auch diesbezüglich übergreifende Muster wie familiäre Machtverhältnisse geht, die in dem Clip zu »Black or white« wiederholt thematisiert werden – so sind es in dem der Rap-Szene vorangehenden Bild eben auch nicht Erwachsene, die als Riesen auf der Erdoberfläche thronen und durch ihr Spiel mit der Schneekugel die Reihe der transkulturellen Choreographien beschließen, sondern eben ein weißes und ein schwarzes Kind; darüber hinaus aber wird die Eröffnungssequenz mit Macaulay Culkin und George Wendt zum Ende des Videos hin durch eine Szenenfolge symmetrisch zu einer thematischen Klammer ergänzt, die zugleich die Comichaftigkeit der dort geschilderten

Handlung (der Sohn bläst seinen Vater mit seinem Spiel auf der elektrischen Gitarre durch das Hausdach und bis nach Afrika) verstehen hilft.

Denn mit dem das Ausklingen der Musik begleitenden Schnitt von der Großaufnahme des letzten Morphing-Modells in die Totale des Filmstudios endet der Clip noch lange nicht: Dies ist lediglich die von den meisten Fernsehsendern gesendete, verstümmelte Version, bei der ein Schlussteil von ca. 4:42 Minuten geschnitten wurde, weil er – wie der Anfang – fast ganz ohne Musik auskommt, ferner den Clip angeblich zu lange geraten lässt und schließlich (und das dürfte wohl auch geradezu der Hauptgrund für die verkappte Zensur sein)²⁰ jene Aggressivität transportiert, die auch den Text prägt, in den ersten 6 Minuten des Videos jedoch weitestgehend zurückgehalten wird. Denn die selten gesendeten Szenen zeigen einen schwarzen Panther (mithin das Wappentier der schwarzen Emanzipationsbewegung »Black Panther«) wie er das Filmstudio verlässt, sich in Michael Jackson verwandelt, der fauchend einen wilden und von obszönen Gesten durchsetzten Tanz durch eine nächtliche Strasse beginnt, wobei er Schaufenster- und Autoscheiben zerstört,²¹ um sich anschließend wieder in das Raubtier zu verwandeln.

Sodann fährt die Kamera zurück und zeigt nun, dass wir den ganzen Clip sozusagen durch die Mattscheibe eines Fernsehers verfolgt haben, der im Cartoon-Wohnzimmer der (übrigens gelbhäutigen, doch für die weiße amerikanische Durchschnittsfamilie stehenden) Simpsons (also »America's most dysfunctional family«)²² steht. Bart tanzt davor zur daraus nun wieder erklingenden Musik von »Black or white« (Abb. 4), wird jedoch von dem hinzutretenden Homer – in Parallele zu George Wendts Verhalten in der Einleitungssequenz – barsch aufgefordert: »Bart, turn off that noise«,²³ worauf dieser mit einem respektlosen »Chill out, dumb boy« reagiert.



Abb. 4: Michael Jackson:
»Black or white«, Still

Sein Vater nimmt ihm daraufhin zornig die Fernbedienung ab und schaltet den Fernseher aus, wobei die Erzählung wieder mit dem Betrachterstandpunkt spielt. Denn hatten sich die Szenen des Video-clips ja soeben als eine Veranstaltung erwiesen, die der Zuschauer über das Fernsehgerät der Simpsons verfolgt hatte, so befindet er sich nun plötzlich offenbar im Gerät selbst und blickt durch die Mattscheibe hindurch auf die beiden Simpsons, deren Umrisse durch das sich beim Abschalten einstellende weiße Rauschen zunehmend verschwimmen. Damit endet das Video in der Originalgestalt, doch nach den wütenden Protesten gegen die dort gezeigte, scheinbar sinnlose Gewalt,²⁴ entschloss man sich auch, dem Clip nun noch eine letzte Szene anzufügen, bei der sich aus dem Dunkel des Bildschirms noch einmal das Konterfei des auf der nächtlichen Straße stehenden Michael Jackson formt, der mit der Bildunterschrift »Prejudice is ignorance« seine zuvor vermittelte Botschaft noch einmal in eine griffige Formulierung bringt.²⁵

Wie schon die meisten Szenen des Clips zuvor geht es hierbei natürlich vor allem um die Warnung vor auf Rassenklischees basierenden Vorurteilen, doch es fällt auf, dass bei der Wahl dieses Slogans nicht auf eine Formulierung wie »Racism is ignorance« zurückgegriffen, sondern stattdessen der Fokus dahingehend erweitert wurde, dass sich die generell hinter jedem Vorurteil stehenden Untugenden von Unwissenheit und Dummheit angeklagt finden – und damit auch ein Verhalten, bei dem Kinder aus Voreingenommenheit als nicht ernstzunehmende, hörige Wesen aufgefasst und dementsprechend respektlos behandelt werden.²⁶ Und dass die Cartoonsequenz mit den beiden Simpsons-Charakteren auch insofern symmetrisch zu der Eingangsequenz gearbeitet ist, als auch hier die Auflösung von Rassen- und Rollengrenzen miteinander verschränkt wird, erhellt aus dem Umstand, dass sich der von seinem Vater in der gleichen Weise wie Culkin angeschnauzte Bart durch sein schwarzes Michael-Jackson-T-Shirt ebenfalls als dessen Fan ausweist.

So sehr sind die beiden das Video eröffnenden und beschließenden Klammern als Pendants gearbeitet, dass erst das Erscheinen der Simpsons einige Details der Szenen zwischen George Wendt und Macaulay Culkin erklärt: Denn deren Charaktere erscheinen geradezu als in Realfilm übertragene Varianten von Homer und Bart, weist die von Culkin an seinem Vater vollzogene Rache für seinen rücksichtslosen Auftritt im Kinderzimmer doch deutlich die übersteigerten Züge eines Cartoons auf, während umgekehrt der zwischen Homer und Bart geschilderte Streit um das Fernsehprogramm für die Serie vergleichsweise zahm und geradezu wie an der Alltagswirklichkeit abgeglichen wirkt.²⁷

Doch selbst der berühmte, das Video eröffnende Sturzflug, bei dem die Kamera durch ein Wolkenmeer hindurch zu einer Fahrt dicht über die Stadt hinweg abtaucht, um dann durch deren Straßen auf das Haus zuzueilen, erweist sich zuletzt als nichts anderes als eine Übersetzung der ersten Szenen aus der rituellen Titelsequenz der Simpsons in Realfilm:²⁸ Hier wie dort begrüßen zunächst sich teilende Wolkenbänke den Zuschauer, durch die hindurch sodann ein Panorama der Stadt sichtbar wird – bei den Simpsons tagsüber, in dem Video hingegen bei Nacht.²⁹ Und ähnlich wie Landis' Kamera durch die Straßen rast, um schließlich durch das Fenster in das Zimmer des Jungen hinein zu blicken, gleitet der Blick bei den Simpsons erst durch die Straßen von Springfield, um schließlich durch das Fenster in das Klassenzimmer von Barts Schule zu führen, wo dieser mit der Ausführung einer Strafarbeit befasst ist: Ein liebevoll gearbeiteter Clin d'oeil für alle diejenigen, die – wie Michael Jackson selbst – Fans der Serie sind (der Popstar hatte vor der Entstehung von »Black or white« im September 1991 daran mitgearbeitet, als er – angeblich aus rechtlichen Gründen – unter dem Namen »John Jay Smith« in der Folge »Stark raving dad« der Figur des weißen Jackson-Imitators Leon Kompowsky seine Stimme geliehen hatte).³⁰

Macaulay Culkin und George Wendt, Homer und Bart Simpson: Beide Paare stehen einander wie Zerrspiegel zu Beginn und Ende des Videoclips gegenüber und repräsentieren in ihrer Konfrontation von borniertem Erwachsenen und rebellischem Sohn zugleich die beiden Extreme von Frustration und Hoffnung, die Jackson in seinem Song formuliert. Und, wie um seinen Vater von seiner Beschränktheit zu kurieren, schickt Culkin seinen Filmvater per Lärmrakete zu den »Wilden« nach Afrika, während Bart durch die Wahl des Fernsehprogramms bewirkt, dass auch seinem Vater der Blick in eine andere Realität eröffnet wird – beiden, Wendt wie Homer, erscheint dabei Michael Jackson, der einmal zu den Klängen seines Songs gemeinsam mit den »Eingeborenen« einen ausgelassenen Tanz hinlegt,³¹ ein anderes Mal hingegen mit ernster Miene seine eindeutige Botschaft formuliert – beides sind letztendlich nur die zwei Seiten derselben Medaille.

Darüber hinaus umreißt der Clip zugleich selbst durch eben diese Figurenzusammenstellung ein Idealbild des intendierten Zuschauers: Denn eine Besetzung, die den einer Sit-Com »für Erwachsene« (»Cheers«) entstammenden George Wendt mit einem Kinderstar wie Macaulay Culkin und den für Kinder wie Erwachsene gleichermaßen attraktiven »Simpsons« mit Michael Jackson mischt, wendet sich weder ausschließlich an Kinder noch an deren Eltern, sondern rechnet geradezu mit einem Generationen übergreifenden Publikum,³² das an der ihm jeweils verständlichen Ebene abgeholt wird und vielleicht – dies vielleicht eine weitere, zwischen den Bildern des Clips artikuliert Hoffnung – einander die eventuell unverständlichen Elemente des Videos erklärt.

4. FATBOY SLIM: »WEAPON OF CHOICE« (SPIKE JONZE/2000)

Hatten Mena Suvari und Jason Biggs die Züge ihrer Filmcharaktere, George Wendt und Macaulay Culkin den üblicherweise von ihnen verkörperten Typus und Homer und Bart Simpson ihre Rollen gleich komplett mit in die entsprechenden Videos mitgebracht, so folgt der von Spike Jonze (siehe Kapitel 6, Abb. 1) im März 2000 gedrehte Clip zu Fatboy Slims »Weapon of choice« gerade der entgegen gesetzten Strategie, denn sein einziger Darsteller Christopher Walken wird hier bei seinem Tanz durch ein ansonsten menschenleeres Hotel in Los Angeles gerade konträr zu seinem gängigen Image gezeigt. Nicht, dass Walken über keinerlei choreographische Erfahrung verfügte – ganz im Gegenteil: Wie er selbst berichtet, hatte er ursprünglich sogar Tänzer und nicht Schauspieler werden wollen, verließ jedoch die von ihm besuchte New Yorker Hofstra University nach einem Jahr, als er 1963 in dem off-Broadway Musical »Best Foot Forward« auftreten konnte; nach und nach qualifizierte er sich dann als Darsteller nervöser, psychisch instabiler Charaktere, die entweder bedrohliche Schur-

ken sind wie der von ihm in dem 007-Film »A view to a kill« John Glens (1985) verkörperte Max Zorin, oder aber als tragische Opfer unter schrecklichen inneren Qualen leiden wie der von ihm gespielte Nick in Michael Ciminos »The Deer Hunter« (1978). »I am the malevolent WASP«, beschrieb sich Walken aufgrund dieses zunehmend mit ihm identifizierten Rollenfach einmal in einem Interview selbst;³³ doch trotz alledem vergaß er seine ursprüngliche Tanzleidenschaft nie und absolvierte nicht nur in Herbert Ross' »Pennies from heaven« (1981) eine atemberaubende Choreographie, sondern ist inzwischen auch dafür bekannt, dass es ihm gelingt, in jede seiner Rollen eine kleine Tanznummer einzubauen, sei diese nun vom Drehbuch vorgesehen oder nicht.

An eben diese, nur Insidern bekannte Begabung³⁴ knüpft Spike Jonze nun mit seinem Video zu »Weapon of choice« an, indem er die für Walken üblicherweise herrschenden Bedingungen zugleich gerade umkehrt: Dieser erhält nicht etwa nur die Gelegenheit, im Rahmen seiner Rolle als einsam, müde und abgeschlagen in einer Hotellobby sitzender Handelsreisender eine kleine Tanznummer darzubieten – vielmehr ist der ganze Clip nichts anderes als eine einzige furiose, etwas mehr als dreiminütige One-man-Revue, in deren Rahmen Walkens anonymer Charakter sich die Hallen, Flure, Räume und Tische eines menschenleeren Hotels ertanz und schließlich sogar – getragen vom Furor der Musik – erliegt (vgl. auch die Cover-Abbildung unten rechts).³⁵

Hintergrund der Entstehung des Videos war zum einen, dass die Plattenfirma zu der eigentlichen Single, Fatboy Slims »Star 69«, aufgrund der vielen, im Text enthaltenen Fluchworte kein Video gedreht sehen wollte, und stattdessen diesbezüglich den Titel auf der B-Seite, eben »Weapon of choice«, bevorzugte.³⁶ Zum anderen hat es sich der unter dem Namen Fatboy Slim firmierende Musiker Norman Cook zum Prinzip gemacht, in den Videos zu seinen Songs selber kaum zu erscheinen (tatsächlich ist er in »Weapon of choice« nur in Form eines an der Wand hängenden Portraits zu sehen: Abb. 5),³⁷ so dass für Jonze von vorneherein nur ein auf Performance-Szenen verzichtendes Konzept in Frage kommen konnte.

In gewisser Weise löste er die damit gestellte Aufgabe dann aber doch unter Einbezug einer Performance, nur dass diese nun nicht mehr in der Darbietung des Songs durch den Musiker, sondern in einer durch eben dessen Musik provozierten Choreographie besteht.

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, die Resultate anderer Regisseure bei ihrer Auseinandersetzung mit den Stücken Fatboy Slims zu vergleichen, denn obgleich jeder von ihnen anders verfährt, haben die daraus hervorgehenden Videos alle etwas gemeinsam: Sie thematisieren primär die geradezu unwiderstehliche, hypnotische Kraft, die von den treibenden Rhythmen seiner Musik auf die Umgebung ausgeht und diese in Bewegung versetzt.



Abb. 5: Fatboy Slim:
»Weapon of choice«, Still

So ist es in dem vom Produktionskollektiv Firma Hammer & Tongs 1999 zu »Right here, right now« gedrehten Clip gleich die Evolution des Menschen selbst, die scheinbar unter dem Eindruck der vorwärtsdrängenden Harmonien und hämmernden Percussion durch den Ablauf der Geschichte getrieben wird. Joseph Vogl hat ganz richtig darauf hingewiesen, dass hierbei verschiedene, üblicherweise mit dem Fortschritt assoziierte Bewegungskonzepte aufgegriffen und zur Inszenierung der Zeitreise eingesetzt werden:³⁸ Bestimmt die nach der Einblendung »350 billion years ago« gezeigten, frühesten Lebensformen noch das Prinzip der um sich selbst kreisenden Rotation, so ist mit der Entstehung der Qualle eine erste Ausrichtung zu beobachten, die dann – nach einer sich anschließenden, kurzen Phase des Innehaltens und der »Desorientierung« – von dem nach rechts gewendeten Kugelfisch konsequent fortgesetzt wird. Fortbewegung und Fortentwicklung sind nun in eins gesetzt und verlaufen in der gewohnten Leserichtung.

Strukturiert wird die rasante Evolution dabei weniger durch die recht monoton rückwärts laufende Zahlenkolonne rechts unten im Bild, die den zeitlichen Abstand zum Jetzt-Zustand misst, sondern durch die Musik Fatboy Slims, die zugleich die einzelnen Stationen der Artenentstehung dirigiert: So steuert die sowohl durch Tonhöhe wie Klangstärke bewirkte Steigerung des (noch ohne Percussion erklingenden) Eingangsmotivs auf jenen Moment hin, in dem eine scheinbar bis zur Atemlosigkeit erregte Frauenstimme die Worte des Songtitels »Right here, right now« ruft – synchron hierzu wird in den Bildern jener dramatische Augenblick gezeigt, in dem das Fischwesen den entscheidenden Sprung vom Wasser- zum Landtier vollzieht. Und mit dem Einsetzen der Percussion wird es sodann auf seine Wanderung durch die umgebende Zeitlandschaft angetrieben, in der es die weiteren Evolutionsbewegungen – Aufstieg und wieder Sprung – leistet.

Zugleich wird hierbei deutlich, dass die rechts unten im Bild dahinflimmernde Zählung die sich vollziehende Entwicklung zwar vielleicht nicht strukturiert, ihr jedoch eben das einzuhaltende Zeitmass vorgibt und sie somit zur Eile antreibt: Die über ihr agierenden Wesen wirken somit wie die Akteure einer Show, die sich zunehmend des Umstands bewusst sind, dass sie sich sputen müssen, um pünktlich zu sein; die Urformen des Lebens konnten sich demgegenüber noch relativ gemächlich und – wie gesehen – zeitweise sogar ungerichtet bewegen, doch Affe und Urmensch erscheinen wie von dem hektischen Bestreben angetrieben, nur ja rechtzeitig zum Rendez-vous mit ihrer unten rechts abgezählten Geschichte zu erscheinen. Erst, als sich der Zeitstrahl der »o« und der Mensch sich seiner Gegenwart nähert, kommt die Dynamik zum Erliegen – dies jedoch auch, weil die Krone der Schöpfung als überfettetes und faules Zivilisationsprodukt (der Mann trägt ein T-Shirt mit der Aufschrift »I am No. 1. So

why try harder«) atemlos und verschwitzt auf einer Bank niedersinkt; gespiegelt wird der damit erreichte Stillstand auch in der Musik, die auf dem echoartig verklingenden Wort »here« gefriert.

Fast noch deutlicher, da das Packende und Treibende der Musik nun sogar direkt als Movens der Handlung in die Mitte stellend, hat sich das Regisseurteam TRAKTOR³⁹ im Jahre 2001 dem Stück »Ya Mama« von Fatboy Slim genähert.⁴⁰

»Push the tempo«: Mit diesen befehlenden Worten ist die Musik hier unterlegt, und die Gestalten in dem Clip haben gar keine Wahl, als der Aufforderung angesichts der energetischen Klänge und Rhythmen zu folgen⁴¹ – mit allerdings verheerenden Folgen für ihre Umwelt, geraten ihre Körper doch so vollständig außer Kontrolle, dass sie alles in unmittelbarer Reichweite ihrer wirbelnden, schlagenden und schwingenden Glieder kurz und klein schlagen:⁴² Ganz gleich, ob es sich dabei nun um die liebevoll bemalten Nippesfiguren des Protagonisten, die eigene Wohnungseinrichtung, die Auslagen eines ganzen Marktplatzes oder aber das Büro des Polizeichefs handelt,⁴³ in dessen Gefängnis die Hauptfigur am Ende des auf einer Karibikinsel spielenden Videos landet.⁴⁴

Diese Reihe an Fatboy Slim-Videos ließe sich weiter fortsetzen, aber es dürfte bereits deutlich geworden sein, in welches Gefolge sich Jonzes Clip zu »Weapon of choice« einreihet. Mit Christopher Walken ist der Part des von der (hier aus einem Transistorradio kommenden) Musik Gepackten und Getriebenen insofern ideal besetzt, als der Schauspieler gemeinhin eher eiskalte bzw. ernste oder unangenehme Charakter verkörpert, folglich (wie gesehen: zu Unrecht) kaum mit Musik und Tanz in Verbindung gebracht wird, weshalb sein plötzlich ausbrechendes Tanzfieber in dem Video die bezwingende, unwiderstehliche Wirkung der Musik umso schlagender illustriert.

Obgleich »Weapon of choice« (im Unterschied zu lediglich einzelnen Satzsetzen wie »Right here, right now« oder »Push the tempo« artikulierenden Songs) ein vergleichsweise textreiches Stück ist, enthob Jonze diese Lösung zugleich der Dringlichkeit, seinem Video die von Bootsy Collins⁴⁵ verfassten, kryptischen und z.T. auf Frank Herberts Roman »Dune« verweisenden Worte⁴⁶ zugrunde zu legen:

Don't be shocked by the tone of my voice
 Check out my new weapon, weapon of choice
 Don't be shocked by the tone of my voice
 Check out my new weapon, weapon of choice, yeah

Ah, listen to the sound of my voice
 You can check it on out, it's the weapon of choice, yeah

You can blow wit' this
 Or you can blow wit' that

You can blow wit' this
Or you can blow wit' that
You can blow wit' this
Or you can blow wit' that
Or you can blow wit' us

You can blow wit' this
Or you can blow wit' that
You can blow wit' this
Or you can blow wit' that
You can blow wit'...

Walk without rhythm, it won't attract the worm
Walk without rhythm, and it won't attract the worm
Walk without rhythm, and it won't attract the worm
if you walk without rhythm, eh, you'll never learn

You can blow wit' this
Or you can blow wit' that
You can blow wit' this
Or you can blow wit' that
You can blow wit' this
Or you can blow wit' that
Or you can blow wit' us

You can blow wit' this
Or you can blow wit' that
You can blow wit' this
Or you can blow wit' that
Or you can blow wit'

Organically grown
Through the hemisphere I roam
To make love to the angels of life, yeah
and my girl
I guess you just don't understand
It's gone beyond being a man
As I drift off into the night
I'm in flight

Das mit dem Video eingegangene »Joint venture« zwischen dem hier gegen sein landläufiges Image antanzenden Schauspieler und dem für treibende Rhythmen bekannten Musiker erwies sich zuletzt als ausgesprochen erfolgreich: Nicht nur, dass der Clip im Jahre 2001 insgesamt sechs MTV Music Awards gewann; er bescherte sowohl Christopher Walken als auch Fatboy Slim eine für sie selbst überra-

schende Berühmtheit, denn wo immer zwar zuvor der Musiker, nicht jedoch der Darsteller ein Begriff gewesen war, genoss Walken nun immense Popularität, die er umgekehrt wiederum auch für Fatboy Slim bei all jenen sicherte, die zwar bislang den Schauspieler, nicht jedoch den Musiker gekannt hatten.

DER SONDERFALL:

SCHAUSPIELER, CLIP- UND FILMREGISSEUR IN PERSONALUNION –
TALKING HEADS: »WILD, WILD LIFE« (DAVID BYRNE/1986)

Während Jeff Gordon bei der Konzeption und Realisierung seines Clips zu »Teenage dirtbag« die übliche Praxis für Filme bewerbende Musikvideos rein äußerlich scheinbar befolgte, sie jedoch tatsächlich unterlief, war David Byrne (Abb. 6) 14 Jahre zuvor bei der Gestaltung seines Clips zu dem Song »Wild, wild life« diesbezüglich anscheinend sehr viel weniger komplex verfahren, rekuriert das Video doch auf den ersten Blick weitestgehend auf Material aus seinem zugleich entstandenen Film »True stories«.



Abb. 6: David Byrne

Dort wird der Song – trotz der auf der Bühne agierenden Musiker – offenbar als Playback eingespielt, denn der Moderator der gezeigten Veranstaltung, Crazy Cajun, fordert das Publikum dazu auf, auf die Bühne zu kommen und die Lippen synchron zu dem (von Byrne ausgeführten) Gesang zu bewegen. Dies gibt im Film Anlass zu einer Parade von Zuschauern, die dem Aufruf, z.T. als Stars verkleidet, Folge leisten. Den Auftakt bildet dabei eine Frau, die in ihrem gelben, mit einem roten Gürtel gebundenen Overall ganz offensichtlich als Mitglied der Gruppe Devo auftritt (tatsächlich wird sie von einem Mitglied der Talking Heads, der Bassistin Tina Weymouth, darge-

stellt). Auf sie folgen u.a. »Billy Idol«, »Freddy Mercury« (dargestellt von Byrne selbst), »Shirley Temple«, »Meat Loaf«, »Holly Johnson«, »Prince« sowie einige Teilnehmer, die sich unverkleidet vor das Mikrofon stellen. Eben diese Abfolge von zum Song der Talking Heads mimenden Zuschauern scheint Byrne nun direkt in den von ihm ebenfalls verantworteten Clip übernommen zu haben. Allerdings ist es die Mischung aus nachgestellten Berühmtheiten und als sie selbst auftretende Mitspieler, die nun sowohl die Parallele als jedoch auch einen wesentlichen Unterschied zu »True stories« ausmacht; denn obgleich viele Szenen hierfür aus dem Material des Films gewonnen wurden, fanden doch auch einige neue Aufnahmen ihren Weg in das Video. Dabei lässt sich beobachten, dass eben der Anteil an unverkleidet Auftretenden zugunsten neu eingeführter, imitierter Stars zurückgefahren wurde. Anstatt eines Schulmädchens schüttelt nun »Carla Bley« ihre (sogleich als Perücke ausgewiesene) blonde Mähne; der Interpret von »Kung Fu Fighting«, Carl Douglas, wird nachgeahmt und verdrängt so eine unverkleidete Frau; auch »Mink de Ville« findet erst im Video und auf Kosten einer unkostümierten Mitspielerin Eingang in die Abfolge, während »Johnny Cash« zwar in Film wie Clip erscheint, in letzterem jedoch länger zu sehen ist und damit den Part eines im Film zu sehenden, neutralen Mitwirkenden ersetzt. Zuweilen jedoch werden nachgestellte Stars auch durch andere ausgetauscht: Tritt in »True stories« z.B. zu Beginn eine kleine »Shirley Temple« auf die Bühne, so weicht sie im Video zugunsten von »Tina Turner« (dargestellt wieder von Tina Weymouth). Angesichts dieses fast ununterbrochenen Aufmarsches von (zusätzlich fast stets aus dem Musikgeschäft stammenden) »Berühmtheiten« fällt im Clip umso mehr auf, dass John Goodman und David Byrne sich offenbar als sie selbst bzw. ihre Filmcharaktere präsentieren. Goodman spielt im Film einen gutmütigen, einsamen und sich verzweifelt nach einer Ehefrau sehenden Mann, der von sich selbst (aufgrund seiner Statur) stets als »Louis the Bear« spricht. Insofern passen die ihm zugewiesenen Liedzeilen »I wrestle, with your conscience/You wrestle, with your partner« auch zu seiner Figur, da er sich nach eben einem solchen Partner sehnt und von daher Unverständnis für jemanden aufbringen muss, der ein solches Zusammensein nicht zu würdigen und zu genießen versteht und sich stattdessen in Auseinandersetzungen verliert. Byrne hingegen stellt in »True stories« sozusagen den Moderator für die Zuschauer des Films dar: Einen etwas zu texanisch gekleideten Mann, der (wie die Kinobesucher) eben erst am für ihn neuen Schauplatz des Films, der texanischen Stadt Virgil, angekommen ist, um gemeinsam mit Publikum die Besonderheiten dieses Ortes zu erkunden, und der seine Beobachtungen und Überlegungen stets in Wort und Bild mitteilt. Da er allerdings als zwar neugieriger, doch wenig extrovertierter Charakter vorgestellt wird, erscheint es wenig nahe liegend, ihn in dem Darsteller zu sehen, der sich im

Clip auf der Bühne produziert, so dass es sich bei diesem wohl um David Byrne selbst (in seiner Eigenschaft als Kopf der Gruppe Talking Heads) handeln soll.⁴⁷ Dies bezeichnet einen weiteren Unterschied zum Film, denn dort tritt Byrne nie als er selbst in Erscheinung, sondern stets in Kleidung und Verhalten seiner Rolle, des eher passiv und beobachtend verbleibenden Erzählers.

Desgleichen komplexer gestaltet ist die Rolle der auf die Bühne kommenden Imitatoren der Stars; denn während deren Auftritte im Film erzählerisch eingebunden sind (es handelt sich um eine Art Talentwettbewerb, der zusätzlich im Rahmen einer ganzen Serie von Shows und Paraden stattfindet, die anlässlich der 150-Jahr-Feier des Staates Texas organisiert werden) und es mithin klar ist, dass die Bewohner der Stadt hier auf die Bühne kommen, entfällt diese Ebene im Video, wo der Zuschauer keine Auskunft darüber erhält, um wen es sich bei den Auftretenden handelt. Dass Byrne die daraus resultierende Konsequenz – der Fokus richtet sich mehr auf die Identifizierung der imitierten Stars – mitbedacht hat, zeigt sich daran, dass er den Anteil der unverkleidet Auftretenden stark zurückgefahren und auf Goodman und sich selbst konzentriert hat. Während Goodman als Filmschauspieler auch schon vor »True stories« in Erscheinung getreten war, konnte Byrne darauf rechnen, dass die Zuschauer des Clips ihn als Sänger der Talking Heads ebenso wieder erkennen würden. Indem er selbst in dieser Eigenschaft auftritt, gerät das Video noch vielschichtiger, denn nun steht der tatsächliche Urheber des Gesangs selbst inmitten der Abfolge lediglich mimender Darsteller auf der Bühne und täuscht seine Tätigkeit offenbar ebenfalls nur vor. Damit liefert Byrne einen unaufdringlichen, doch deutlichen Kommentar zu den Gegebenheiten des Clips ab, bei dem die dargestellten Interpreten ja in der Regel (sofern es sich nicht um den bloßen Mitschnitt einer Live-Performance handelt)⁴⁸ die Lippen synchron zur Musik bewegen. Indem der Gesangspart im Video zu »Wild, wild life« nun einer ganzen Phalanx unterschiedlichster und zusätzlich als verschiedene Musik-Stars kostümierter Mimen übertragen wird, führt Byrne diese Praxis ad absurdum und setzt dem noch die Krone auf, indem er sich selbst in die Reihe der Darsteller aufnimmt.

Dass Byrne solche und andere Implikationen des Musikvideos sehr genau reflektiert hat, zeigt die Parodie eines Clips, der im Rahmen der weiteren Handlung von »True stories« einmal über den Fernsehschirm einer nie ihr Bett verlassenden, doch ihre Umwelt scharf kommentierenden Frau flimmert. Zu den Klängen des Talking Head-Songs »Love for sale« wird eine Abfolge schnell zueinander geschnittener Aufnahmen gezeigt, welche die Bandmitglieder sozusagen als Ware zeigen: In Adaption der Liedzeile »I'll be a video for you« finden sich so inmitten typischer Aufnahmen appetitlich präsentierter Süßigkeiten Sequenzen eingefügt, in denen die Musiker die beworbenen Objekte ersetzen und dadurch in höchst befremdliche Situationen ge-

raten. Keksen gleich werden sie mit Schokolade übergossen, in Süßgetränke getaucht, mit bunter Aluminiumfolie überzogen, dann vom Konsumenten aus der Verpackung geholt und schließlich genüsslich geköpft und verspeist. Wie sehr Werbung und Musikvideo dabei durcheinander geraten, wird dadurch deutlich, dass der Clip nahtlos in einen tatsächlich existierenden 80er Jahre-Spot für Pralinen übergeht – dies zugleich eine Vorwegnahme seiner späteren, realen Rezeptionsbedingungen, denn die von David Byrne und Melvin Sokolsky gedrehte Bilderfolge wurde später als eigenes Musikvideo veröffentlicht und (inmitten des Werbealltags der Musiksender) ausgestrahlt.

Wie später in dem von Bart Borghesi gedrehten Clip zu dem Song der Formation The Androids, »Do it with Madonna«, aus dem Jahr 2002⁴⁹ lässt Byrne in dem Video zu »Wild, wild life« auch daher eine Serie von (bereits hier betont schlechten) Musiker-Imitationen auftreten, um so den Star als eine Ware zu kennzeichnen, die weniger an den individuellen Zügen des dahinter stehenden Menschen, als vielmehr an seinen äußeren Erkennungsmerkmalen (wie Frisur, Kleidung oder Gebaren) erkannt wird. Damit führt der Regisseur zugleich eindrucksvoll vor, wie unterschiedlich die gleichen Szenen je nach Kontext eingesetzt werden können: Fungiert die Parade imitierten Stars im Film als erzählerisches Element, das etwas über die zwar verschrobeneren, doch eher biedereren Bewohner der vorgeführten Stadt aussagt und sie zudem als Figuren präsentiert, die nur bei ihrer Bühnenvorstellung für einen kurzen Moment Anteil am »wild, wild life« haben dürfen, so können die gleichen Aufnahmen im Rahmen des Musikvideos dazu eingesetzt werden, um einen ironischen Kommentar zu Fernsehwerbung und Clipwelt abzugeben. Zu diesem Zweck hat Byrne sie – wie gesehen – lediglich mit einigen wenigen neu gedrehten Szenen kombiniert und zudem gegenüber dem Film formal anders kontextualisiert. Dort sind die Auftritte der Mimen nämlich so geschnitten, dass sie eine Kontinuität in Zeit und Raum ergeben: Man sieht sie auf die Bühne kommen und wieder abtreten, wodurch der Eindruck einer echten Abfolge entsteht. Der Clip zu »Wild, wild life« lebt hingegen von durch Schnitte erzielten, abrupten Wechseln; zudem werden hier – stärker als im Film, wo dies nur gelegentlich eingesetzt wird – auch immer wieder Nahaufnahmen der als Bühnenhintergrund fungierenden Monitore zwischengeschaltet, über die zueinander disparate Bilder laufen, welche einzelne Momente des Liedtextes in z.T. ironischer Weise illustrieren und konterkarieren (heißt es z.B. im Text »I ride a/Hot potata«, so sieht man Aufnahmen eines umherrasenden Sportwagens; diesen werden später Bilder eines Autos gegenübergestellt, das verunglückt und einen Abhang hinunterstürzt, begleitet von den Worten »Like sittin' on pins and needles/Things fall apart, it's scientific«).

Das Video »Wild, wild life« erweist sich insofern als durchaus autonom von dem filmischen Kontext, aus dem der Song und einige

der für den Clip verwendeten Bilder stammen; obgleich es an keiner Stelle direkt als Werbetrailer für den Film auftritt, liefert es auf unaufdringliche Weise Kommentare zu »True stories« ab und macht sogar auf einzelne Gestaltungsprinzipien desselben aufmerksam: Der Filmkritiker Robert Ebert hat im Rahmen einer Rezension von Byrnes Film auf den Umstand hingewiesen, dass dieser u.a. von dem Motiv darin auftretender Zwillinge durchzogen wird.⁵⁰ Im Film selbst wird nur an einer Stelle indirekt darauf aufmerksam gemacht, wenn man den Erzähler und Louis the Bear durch ein Einkaufszentrum schlendern sieht und sie einem Zwillingenpaar begegnen. »Twins?« fragt der Erzähler, und Louis kommentiert: »Yeah! [...] I knew their mum at High School. She's a twin too.« Tatsächlich jedoch lässt Byrne im Rahmen von »True stories« rund 50 Zwillingenpaare auftreten, die der unvorbereitete Zuschauer jedoch in den meisten Fällen, wie Ebert unterstreicht, kaum wahrnehmen wird: »A hundred twins are not going to make or break a movie, and the average audience is not going to notice more than a fraction of them. Consider the state of mind of the person who decided the film should have 50 sets of twins.«⁵¹

Eben hierbei kann jedoch der Clip zu »Wild, wild life« behilflich sein, denn dort wird auf das Zwillingenmotiv deutlich hingewiesen: Wie im Film auch sieht man unter dem Showpublikum an einer Stelle zwei Mädchen sitzen, bei denen es sich offenbar um Zwillinge handelt, doch nur das Video betont diese Doppelung, indem es gleich zweimal die Aufnahmen zweier nebeneinander sitzender Männer zwischenschneidet, die in Farbe wie Muster auffallend ähnliche Anzüge tragen: Wer den Clip aufmerksam verfolgt hat, wird der allgegenwärtigen Zwillinge im Film schneller gewahr werden; umgekehrt kann derjenige, der »True stories« kennt, die einzelnen Personen auf der Bühne und im Publikum identifizieren und wird zudem – wie im Falle von Jeff Gordons »Teenage dirtbag«-Video – in der Lage sein, die Unterschiede zwischen Video und Film zu bemerken.⁵²

ANMERKUNGEN

1 | Gedreht 2000 von Andrzej Bartkowiak.

2 | In einem Gespräch am 22.4.1997 im Live Odeon Auditorium-Chat der Firma AOL gab McFerrin auf die Frage »How did you get Robin Williams to be in your ›Don't Worry Be Happy‹ video? Did you go to him or did he come to you?« die Antwort: »Actually, Robin and I are friends, so I can't remember if he asked me to be in it or not. It's been such a long time. I guess it was a mutual agreement.« Vgl. dazu http://www.sonyclassical.com/news/mcferrin_chat.htm.

3 | Nach ihrer Trennung von dem Schauspieler kündigte die Sängerin an, dass alle diese Privatheit und Intimität mit Affleck vorstellenden Szenen für die Veröffentlichung des Videos auf DVD wieder herausgeschnitten würden – vgl. dazu <http://www.imdb.com/name/nm0000255/news>; zudem versuchte sie, die weitere Ausstrahlung der alten Version des Videos zu stoppen: http://www.cchronicle.com/back_new/2004_fall/2004-10-18/jackass.php.

4 | Vgl. u.a. seine Clips zu »What if« von Creed (1999, Soundtrack zu dem Horrorfilm »Scream 3«), »What would Brian Boitano do?« von D.V.D.A. (1999, Soundtrack zu »South Park: Bigger, longer & uncut«) sowie dann, unmittelbar nach »Stuart Little 2«, »Boys« von Britney Spears (2002, Soundtrack zu »Austin Powers – Goldmember«). Vgl. zu diesen Angaben <http://www.bogodir.com/Director/David+Meyers/> sowie <http://www.mvdbase.com/tech.php?last=Meyers&first=David>.

5 | Maltin (2003), S. 1344.

6 | Nicht zuletzt deshalb entschied man sich auch dafür, diese Ebene des Videos noch einmal zusätzlich dadurch zu rahmen, dass sie am Schluss des Clips als Bestandteil eines Films ausgegeben wird, den Stuart und Margalo in einem selbstgemachten Miniatur-Autokino anschauen; die zweite Version von »I'm alive« unterscheidet sich daher gegenüber der ersten auch insofern, als dort lediglich zwei Sphären – die Flugmanöver des Jungen und das Innenleben des Flugzeugs – aus- und ineinander geschoben wurden, während die zweite Fassung eine komplexere Schachtelstruktur entwickelt, bei der zwar Momente von Spielfilm und Clip immer wieder aufeinander bezogen werden (wenn sich Stuart Little und Margalo umarmen, wird sodann die Szene mit der den Jungen in den Arm nehmenden Sängerin gegengeschnitten), am Ende jedoch nicht deutlich ist, ob z.B. Stuart und Margalo den ganzen Clip im Autokino verfolgt haben oder lediglich die Szene zwischen der Sängerin und dem Jungen.

7 | Eine ähnliche Strategie verfolgten z.B. auch beiden Varianten des von Vaughan Arnell im November 2002 fertig gestellten Clips zu Robbie Williams' »Feel«: Wurde zunächst nur die originale Schwarzweiß-Fassung gesendet, so lief später dann auch die als Exklusivmaterial auf der entsprechenden Single mitgelieferte Farbversion. Bei den ab Ende Juni 2003 veröffentlichten Fassungen des von James Tonkin gedrehten Clips zu Robbie Williams' Song »Something beautiful« verfuhr man ähnlich: Die erste Version lief den Ausgang der fiktiven Look-alike-Casting- Show »Manufactured Miracles« offen und forderte den Zuschauer sogar zur Beteiligung an der Abstimmung auf, die zweite gab dann 14 Tage später den »Sieger« bekannt – zu dem Clip vgl. ausführlicher Kapitel II.

8 | Er drehte mit der Gruppe anschließend auch das Video zu dem im Januar (England) bzw. Februar (Deutschland) 2001 veröffentlichten Nachfolgesong »Wannabe gangster«.

9 | Ausgekoppelt im September 2000 aus dem bereits im August (USA) 2000 bzw. Februar 2001 (Deutschland) veröffentlichten Album »Wheatus«.

10 | In der Videoverision wurde der Ausdruck eliminiert – von dem Album, auf dem »Teenage dirtbag« enthalten war, gab es auch je eigene, so genannte »clean«- und »explicit«-Versionen.

11 | In der Videoverision ebenfalls ausgeblendet.

12 | Vgl. die Szene, wo Paul davon spricht, dass er vor dem College auf der Jackson High School gewesen sei.

13 | Freundlicher Hinweis von Julia Buxbaum (Frankfurt am Main); die vollständige, zusätzlich mit einer Krone versehene Inschrift ist schwer zu lesen, doch Regisseur Jeff Gordon war so freundlich, uns den ungefähren Wortlaut (»Jeff Gordon is your...Promo King«) und den Hintergrund derselben mitzuteilen (mail vom 4.4.2005): Ihm zufolge kursierte am zweiten Drehtag des Clips die Meinung, er greife für die Herstellung seines Videos auf Material aus dem Spielfilm zurück, das er lediglich nachbearbeite – um dies augenzwinkernd und zugleich handfest zu widerlegen, hänge das Art Department seiner Produktionsfirma besagtes Transparent auf.

14 | Der im Song erwähnte und im Video gezeigte IROC zierte auch das Cover der deutschen »Teenage dirtbag«-Single.

15 | Das Album »Dangerous«, auf dem »Black or white« veröffentlicht wurde, erschien, ebenso wie die Single, im November 1991.

16 | Aufgrund der physiognomischen Ähnlichkeit wird er oft mit dem Schauspieler John Goodman (vgl. hier das »Wild, wild life«-Video David Byrnes) verwechselt, von dem dann immer wieder irrtümlich behauptet wird, er spiele in dem Clip zu »Black or white« mit.

17 | Die von dem Vater als »garbage« verschriene Musik, zu der Culklin Luftgitarre spielt, stammt hingegen von dem Guns N' Roses-Gitarristen Slash, mit dem Michael Jackson auch bei dem auf »Dangerous« enthaltenen Song »Give in to me« zusammengearbeitet hatte.

18 | Bereits acht Jahre zuvor bei dem ebenfalls von Landis inszenierten Clip zu »Thriller« (1983) hatte man einen solchen Rassen und Klassen überschreitenden Rap erprobt, indem man dem Horrordarsteller Vincent Price (mit seinen damals 72 Jahren eindeutig auch noch einer ganz anderen Generation zugehörig) den entsprechenden Part gegeben hatte.

19 | Vgl. dazu u.a. Vernallis (2004), S. 107f.

20 | Vgl. dazu auch <http://scoop1.pl.predl.info/index.php?ID=1011>.

21 | Angesichts der darin gezeigten obszönen Gesten, insbesondere jedoch aufgrund der vorgeführten, scheinbar grund- und sinnlosen Zerstörungssorgie wurde diese Originalfassung zur Zielscheibe empörter Proteste, weshalb sie bald nach seiner Veröffentlichung durch eine überarbeitete Version ersetzt wurde, in der sich die Begründung für Jacksons Wutausbruch vergröbernd nachgeliefert findet: Er läuft nun gegen auf die Fensterscheiben gesprühte, rassistische Parolen und Nazi-Sprüche (z.B. ein Ku-Klux-Klan-Graffiti mit den Worten »KKK rules«) Amok. Mit dieser Legitimation wird das Video jedoch keinesfalls – wie von Ulrich Wenzel 1999 behauptet – willkürlich und zur bloßen Beschäftigung des Publikums auf eine mildere, da legitimierende Lesart hin gekämmt; vielmehr wird die ursprünglich schon an sich deutliche Botschaft hier gleichsam »zum Mitschreiben« verdeutlicht und dadurch etwas verflacht, keineswegs jedoch verfälscht. In der Originalgestalt arbeiten die im Text artikulierten Wut, der zuvor gezeigte Ku-Klux-Klan-Aufmarsch, der einer Szene aus Spike Lees »Do the right thing« (1989) entlehnte Tonnenwurf sowie der schwarzen Panther als eine Serie von klaren Anspielungen zusammen, die auf einen zornigen Protest gegen (auch alltäglich gehandhabten) Rassismus hinweisen. Da das Publikum die entsprechenden Verweise in dieser Form jedoch nicht einsehen wollte, übersetzte man diese Zeichen in die plakative Sprache extremer, rassistischer Graffiti, die nun unmittelbar verstanden und als Auslöser eines Protestes akzeptiert werden konnten, womit die Aussage des Videos zwar erhalten blieb, ihm jedoch der Fangzahn des Vorwurfs gegen einen sehr viel subtiler und weniger offensichtlich gehandhabten Rassismus ausgebrochen wurde. Dieser artikuliert sich auch in der häufig missverstandenen Textzeile »I'm not going to spend my life being a color«. Damit will Jackson keineswegs sagen, dass er dieses Stadium der Reduktion auf seine Hautfarbe bereits überwunden hat, denn eben der Vorwurf, dass ihm dies noch immer widerfährt, steht ja hinter Text und Bildern des Videos; formuliert werden so vielmehr Verdross und die Hoffnung darauf, dass solche Erfahrungen eines Tages der Vergangenheit angehören werden. Zum Vorwurf der mit dieser Version getätigten »Milderung« vgl. Wenzel (1999), S. 49 u. 65.

22 | Vgl. dazu hier auch in Kapitel 5.

23 | Vom Wohnzimmer aus ruft Wendt sogar fast genau den gleichen Satz: »Turn that noise off!«.

24 | Vgl. Anm. 21.

25 | Auch sie – vgl. Anm. 21 – nicht (wie oft behauptet) eine nachträgliche Umfälschung des (demzufolge ursprünglich als botschaftslos anzunehmenden?) Videos, sondern die vergrößerte »Sloganisierung« seiner in Text und Bild angedeuteten Absicht.

26 | Nicht zufällig hat sich (der inzwischen wegen Kindesmissbrauch angeklagte) Michael Jackson stets (u.a. auch durch Stiftungen) als für eine würdigere und liebevollere Behandlung von Kindern Engagierter präsentiert.

27 | Üblicherweise packt Homer bei derartigen Gelegenheiten seinen Sohn nämlich am Hals und würgt ihn.

28 | Dies wurde von Wenzel (s.o., Anm. 21) nicht erkannt, weshalb er S. 68 fälschlicherweise behauptet, bei Bart handele es sich um die Verwandlung Macaulay Culkins in eine Cartoon-Figur (»Er ist nun Teil des imaginären Cartoon-Universums.«): Tatsächlich ist – gerade umgekehrt – der Kinderstar nichts anderes eine Übersetzung des jungen Simpson in Realfilm, was eben auch die cartoonhaften Elemente der Eingangssequenz erklärt, die sich in Wenzels Interpretation nicht fügen. Sogar Culkins Ausspruch »Eat this!«, wenn er seinen Vater durch's Hausdach jagt, ist nichts anderes als eine Adaption von Bart Simpsons Lieblingspruch »Eat my shorts!«.

29 | Burnett/Deivert (1995), S. 23 vergleichen diese Sequenz (ohne das »Simpsons«-Modell erkannt zu haben) mit der Eröffnungssequenz aus Leni Riefenstahls »Triumph des Willens«. Ohnehin tendiert diese Diskussion des Clips der beiden Autoren (basierend auf dem Protokoll cineastischer Assoziationen von Probanden) zuweilen dazu, den Clip in extremer Weise als einen Flickenteppich zu begreifen. Tatsächlich handelt es sich bei vielen Szenen weniger um direkte Übernahmen als vielmehr Stereotype der Filmdramaturgie, auf deren Verinnerlichung durch den Zuschauer rekurriert werden kann, um bestimmte Stimmungen und Erwartungen bei ihm zu wecken.

30 | Vgl. dazu Groening/Richmond/Coffman (1997), S. 62; zuvor schon hatte Jackson (unter dem Namen »Bryan Loren«) dem Schöpfer der Simpsons, Matt Groening zufolge, den Song »Do the Bartman« für die Serie geschrieben, der, mit einem fünfminütigen, immer wieder auf Michael Jackson anspielenden Video versehen, in Amerika zum ersten Mal am 6.12.1990 im Anschluss an die Folge »Bart the Daredevil« mit der eigenen Episodennummer »7F75« gesendet wurde – vgl. dazu <http://www.snpp.com/episodes/7F75.html> sowie <http://www.snpp.com/other/interviews/groening06.html>. Wie die Jackson-Videos von John Landis hat auch dieser Clip ohne den eigentlichen Song verlaufende, ausgedehnte Einleitungs- und Schlussequenzen. Das Stück wurde 1991 dann auch auf dem Album »The Simpsons sing the Blues« zusammen mit Liedern aus TV-Folgen veröffentlicht – vgl. dazu auch Kapitel 10. Nicht zufällig schließlich hatte das Video zu »Black or white« seine Premiere im November 1991 direkt im Anschluss an eine »Simpsons«-Folge – vgl. dazu Burnett/Deivert 1995, S. 19.

31 | Erstaunlicherweise behauptet Wenzel (s.o., Anm. 21), S. 69, der Popstar erscheine in diesen Choreographien »wie neben dem Geschehen« und bilde »einen Fremdkörper in der Logik des multikulturellen Assoziationsraums«, während er tatsächlich (alleine schon choreographisch) stets das Zentrum der entsprechenden Sequenzen darstellt, soll er doch die von dem Video postulierte transkulturelle Identität personifizieren.

32 | In der Einleitung zu dem Buch »VIVA MTV!« postulieren Neumann-Braun/Schmidt (1999), S. 17: »Popmusik lebt durch den Mythos von Abgrenzung und Dissidenz. Musikvermittelnde Subkulturen grenzen sich von den Vertretern der Erwachsenengeneration ab (Generationenkonflikt) [...]«. Eben diese »Vertreter der Erwachsenengeneration« sitzen jedoch mittlerweile in den Chefetagen der Plattenfirmen und entscheiden über Erfolg oder Misserfolg von Popstars, so dass diese – eventuell für die 70er Jahre noch gültige Unterscheidung – inzwischen problematisch geworden ist, ganz abgesehen einmal davon, dass die meisten Erwachsenen inzwischen ja selbst auf eine Pop-Vergangenheit zurückblicken können, die es ihnen z.B. ermöglicht, die momentan gerade besonders häufig zu hörenden, von aktuellen Popstars eingesungenen Cover-Versionen (vgl. z.B. als wahllos herausgegriffenes Beispiel: »Mandy«, 2003 interpretiert von Westlife, ursprünglich 1975 von Barry Manilow veröffentlicht) gemeinsam mit ihren Kindern zu hören bzw. sich diesen gegenüber sogar als »Kenner« auszugeben. Auf eben diese Generationen übergreifende Attraktivität setzen viele Clips, wenn sie auf der Ebene der Bilder Elemente oder Personen zeigen, die eigentlich nur

Erwachsenen bekannt sein können – schon der Einsatz von Vincent Price in »Thriller« (s.o., Anm. r8) richtete sich eher an Erwachsene, denn an Jugendliche.

33 | Vgl. dazu <http://www.imdb.com/name/nm0000686/bio>.

34 | In dem 1993 von David Fincher gedrehten Clip zu Madonnas »Bad girl« (aus dem 1992 veröffentlichten Album »Erotica«) spielt Walken eine Art Todesengel, der das Schicksal der von der Popsängerin gespielten Redakteurin Louise Oriole aufmerksam verfolgt und sogar mit der von ihrer zwar mondänen und frivolen, doch offenbar leeren Existenz Gelangweilten in stummer Kommunikation steht – am Ende, nachdem Walken ihr den Todeskuss gegeben hat und sie durch einen Lustmörder von ihrem faden Leben erlöst wurde, sitzt sie neugierig blickend neben dem Engel und schwebt durch die Lüfte. Walken erhält hier in der Mitte des Clips die Möglichkeit zu einer kleinen, doch vergleichsweise scheuen Tanzeinlage. Zu dem Clip vgl. auch Kapitel 8.

35 | Der Clip wurde 2001 für insgesamt neun MTV Music Awards nominiert und gewann sechs (in den Kategorien Beste Regie, Bester Schnitt, Breakthrough Video, Cinematographie, Art Direction, Choreographie). Walken teilte sich den Preis für die beste Choreographie zusammen mit Spike Jonze und Michael Rooney. Bei einigen besonders akrobatischen und gefährlichen Momenten (wie z.B. dem Sturzflug gegen Ende des Videos) hatte er sich doublen lassen.

36 | Vgl. dazu die Aussage Cooks auf der Spike Jonze gewidmeten DVD. »Star 69« und »Weapon of choice« erschienen Ende April 2001 als dritte Auskoppelung aus dem Album »Half way between the gutter and the stars«, das Anfang November 2000 veröffentlicht worden war.

37 | Auch in dem von Hammer & Tongs 1999 produzierten Video zu Fatboy Slims »Right here, right now« hat Cook einen ähnlichen Cameo-Auftritt, indem er dort als der Angestellte erscheint, der dem gerade die »School Zone« der Evolution verlassenden Menschen Gebäck anbietet.

38 | Vgl. »Fantastic Voyages«: Folge »Short Stories«.

39 | Bei TRAKTOR handelt es sich um ein in Santa Monica ansässiges, skandinavisches Team, das sich aus den ausführenden Produzenten Richard Ulfvengren und Ole Sanders, den Regisseuren Pontus Lowenhielm, Mats Lindberg, Sam Larsson, Ulf Johansson und Patrik von Krusenstjerna sowie dem Produktionsleiter Jim Bouvet zusammensetzt und bislang bereits über 300 Werbespots gedreht hat – vgl. <http://www.boardsmag.com/articles/magazine/20020501/traktor.html> sowie http://www.findarticles.com/cf_dls/moDUO/12_42/72983281/p1/article.jhtml. Zu ihren Arbeiten, zu denen u.a. auch das mit ähnlicher Lust an der Zerstörung arbeitende Video zu Madonnas »Die another day« (2003) gehört, siehe <http://www.traktor.com/musicvideos/index.html>.

40 | Das Video erhielt 2002 einen mvpa-Award als »International Video of the Year«.

41 | »Let the rhythm pump« heißt dann auch nicht von ungefähr das 1987 erschienene Stück von Doug Lazy, das in Fatboy Slims »Ya Mama« (zusammen mit anderen Titeln wie »The Kettle« von Colosseum [1969] und »Shake whatcha Mama gave ya« von Stik E & The Hoodz [1995]) verarbeitet wurde. Vgl. dazu z.B. <http://www.coverinfo.de/>.

42 | Zur dabei verwendeten Technik vgl.

http://www.creationmag.com/t/resources/reviews/mokey_maroz.shtml. TRAKTOR könnten sich dabei eine Sequenz aus Doug Aitkens Clip zu Fatboy Slims »The Rockafeller Skank« (1998) zum Ausgangspunkt genommen haben: Dort beginnt die Hand eines in einem Lokal sitzenden Cowboys unter dem Eindruck von Fatboy Slims immer schneller werdenden Musik zu zittern, bis seine Finnger das Glas in seiner Hand zermalmen.

43 | Angeblich soll MTV in den USA sich wegen solcher Szenen geweigert haben, das Video zu senden, weshalb TRAKTOR-Mitglied Ole Sanders anlässlich der Verleihung des Preises für das »Best video of the year« beim kalifornischen »Resfest 2001« das Publikum dazu ansprach, MTV anzurufen und die Sendung des Videos zu verlangen – vgl. dazu

<http://www.res.com/resalerts/resalert20011102.html>. Auch »Die another day« war zunächst von MTV wegen gewalttätiger Szenen gesperrt bzw. zensiert worden – vgl.

<http://www.enlacedmadonna.com/canciones/americanlife/dieanotherday/edieanotherday.htm>.

44 | Und wenn sie sich am Ende des Clips mit siegreich erhobenen Armen in die kitschige Postkartensidylle eines Meerblicks mit Dämmerung hineinträumt, stellt sie damit ein Foto nach, das die Rückseite des Booklets des Albums zielt, auf dem sich das Stück »Ya Mama« befindet.

45 | Er ist es auch, der den Text im Song interpretiert – in der Albumfassung erklingt seine Stimme überwiegend stark verzerrt, während sie in der das Video begleitenden Fassung un bearbeitet zu hören ist.

46 | Die Textzeile »Walk without rhythm, it won't attract the worm« scheint einer Szene des Romans entnommen zu sein, in der Paul zu seiner Begleiterin Jessica sagt: »Remember... walk without rhythm and we won't attract a worm... it'll go to the thumper.« Bei der titelgebenden »Weapon of choice« hingegen könnte es sich ebenfalls um einen Verweis auf die damit angesprochenen Sandwürmer handeln, wird doch das so genannte »crysknife«, ein aus dem Zahn eines Sandwurms geschnitztes Messer, im Roman als »weapon of choice« der Fremden bezeichnet. Fatboy Slims Song ist dabei keineswegs das einzige Stück der Pop-Musik, das auf Herberts »Dune«-Zyklus zurückgreift – vgl. z.B. Iron Maiden (»To tame a land«), Blind Guardian (»Traveler in time«), Techno Band (»The Spice«) sowie Deadsy (»The Elements«) – vgl. dazu http://www.duneinfo.com/caladan/lyrics_index.asp.

47 | Dies wird durch den Umstand bestätigt, dass man den Erzähler und Goodman zu Beginn des Clips auch im Publikum Platz nehmen sieht: Goodman trägt den Anzug, den er kurz darauf auch auf der Bühne anhat; würde es sich bei dem Mann auf der Bühne tatsächlich um seinen Begleiter handeln, so hätte sich für seinen Auftritt erst umziehen müssen, da er dann plötzlich andere Kleidung trägt.

48 | Byrne war auch maßgeblich an der Konzeption des 1984 von Jonathan Demme gedrehten und preisgekrönten Konzertfilms »Stop making sense« beteiligt, der zwei Auftritte der Talking Heads dokumentiert.

49 | Vgl. dazu ausführlicher Kapitel II.

50 | <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19861031/REVIEWS/610310304/1023>. Wir danken Julia Buxbaum (Frankfurt am Main) für den Hinweis auf diese Rezension.

51 | Ebd.

52 | Dass diese Strategie in irgendeiner Weise aufging, kann daran ersehen werden, dass das Video zu »Wild, wild life« 1987 in gleich zwei Kategorien mit dem »MTV Music Award« ausgezeichnet wurde: als bestes »Group Video« und als bestes »Video from a film«.

8. »Strike a pose«:

Wechselbeziehungen zwischen Spielfilm und Videoclips

»Music videos are probably the most creative filmmaking being done right now. [...] That's what movies should look like.«¹ »Before 1980 there were only a handful of well staged, well crafted movies a year. Because of music videos, there are more cinematographers, production designers, and more thoughtful craft people now. Movies have never looked better.«²

David Fincher

Als im Januar 2004 das von dem durch seine Videos berühmt gewordenen Regisseur Marcus Nispel (siehe Kapitel 10, Abb. 18) gedrehte (und von dem Videoregisseur Michael Bay produzierte) Remake des »Texas chainsaw massacre« in die Kinos kam, konnte man in den entsprechenden Rezensionen immer wieder lesen, es handele sich dabei um eine »Neuverfilmung [...] in lebensfernem Videoclip-Design«³; ähnliche Stimmen – nun mehr auf die rasanten Schnittfolgen des Films bezogen – häuften sich, als einen Monat später der Biker-Thriller »Torque« von Clipregisseur Joseph Kahn anlief,⁴ der zudem zu solchen Parallelisierungen einlud, weil zur gleichen Zeit Kahns Clip zu Britney Spears' »Toxic« veröffentlicht wurde, in dem ebenfalls »Torque«-Hauptdarsteller Martin Henderson mitspielte.

All dies zeigt in einer ersten Näherung schon einmal zweierlei: Zum einen drängen offenbar in den Zeiten, wo die Musikindustrie zunehmend weniger Geld in Videos investiert und bereits vom Ende dieser Gattung gemunkelt wird, die mit Clips zu Lohn, Brot und Berühmtheit gelangten Regisseure zunehmend in das »große« Kino, um sich dort neue Arbeitsmöglichkeiten zu sichern. Zum anderen verfolgt sie ihre Vergangenheit dabei sowohl äußerlich wie auch innerlich: »Innerlich« insofern, als sie ihr Handwerk nun einmal anhand der Form der Videoclips gelernt haben und mithin eventuell einige der dort erfolgreich eingesetzten Stilmittel in den Spielfilm mit hinübertragen; »äußerlich«, weil jeder ihrer Kinofilme sogleich unter der Rubrik »Videoregisseur dreht Film« verbucht und mit einem dies-

bezüglich vorgeeichten Blick gemustert wird – ganz gleich, ob der Stil des Regisseurs diesen tatsächlich bedient oder nicht.

Es zeigt sich mithin, dass die Wechselwirkungen zwischen Film und Videoclip sehr viel komplexere Formen annehmen, als gemeinhin angenommen, da sich zwischen beiden Gattungen ein reger Austausch und nicht etwa jenes gerne postulierte Modell etabliert zu haben scheint, demzufolge die kleine, schmutzige und schnelle Schwester Musikvideo dem großen, behäbigen und teuren Bruder Spielfilm die kühnen Innovationen einhaucht.

Tatsächlich muss man sich, befasst man sich kritisch mit dem Verhältnis zwischen Videoclip und Film, erst einmal der Erwartungshaltungen bewusst werden, die man schon im Vorfeld unwillkürlich entwickelt, und nichts vermag diese besser zu verdeutlichen, als die Annahmen, die gehegt werden, wenn ein Filmregisseur ein Video und wenn ein Videoregisseur einen Film dreht.

Im ersten Fall verspricht man sich wohl eine gewisse Adellung der Gattung »Musikvideo«: Der sonst so kurzatmig und zappelnd daher kommende Clip wird unter der Hand des Filmregisseurs epischer, erzählerischer, in seiner Faktur möglicherweise etwas altmodischer, doch dafür runder und dramaturgisch geschlossener. Als Beispiele könnten hier die von John Landis und Martin Scorsese gedrehten Michael-Jackson-Videos zu den Songs »Thriller«, »Black or white« und »Bad« dienen, die sich schon aufgrund ihrer ausführlichen, jeweils erzählerischen Einführungs- und Endsequenzen sowie der dadurch bedingten, reinen Länge (»Thriller« dauert über 13 Minuten, »Black or white« 11 Minuten, »Bad« kommt in seiner Originalgestalt sogar auf stolze 18 Minuten) von üblichen Clips absetzen. Tatsächlich haben sie sich außerdem teilweise bereits vom stets heiklen Geruch der Werbung insofern befreit, als sie gar nicht mehr als Promovideos im eigentlichen Sinne entstanden, sondern den bereits erreichten Erfolg einer Platte lediglich sekundierten, spiegelten und somit noch verstärkten: So war Michael Jacksons Album »Thriller« bereits ein kommerzieller Triumph, bevor der Titelsong ausgekoppelt wurde und das Video dazu gedreht wurde;⁷ ähnlich wie bei Chris Cunninghams Video zu Björks »All is full of love« (1999)⁸ emanzipiert sich das Musikvideo hier von seinem eigentlichen Verwendungszweck, um in den Bereich der unpragmatischen Kunst hinüber zu reichen. Freilich: angesichts der dabei z.T. hierbei investierten Summen (»Thriller« kostete z.B. 1,5 Millionen Euro)⁹ liegt es auf der Hand, dass hinter einem solchen Einsatz nichtsdestotrotz klar definierte Interessen (wie z.B. Imagepflege oder eben doch weitere Verkaufsförderung) stehen. Und doch leistet man sich hier gelegentliche Projekte wie z.B. Martin Scorseses¹⁰ Video zu »Bad« (1988), das aufgrund seines Umfangs von vorneherein als Sammlerstück konzipiert war und dann auch erst 1995 auf der Michael-Jackson-DVD »HISTORY« in voller Länge zu sehen war, während man zuvor lediglich den farbigen Mittelteil als Clip benutzte,

der in der Originalgestalt von zwei dokumentarischen und ganz ohne Musik ablaufenden Schwarzweiß-Klammern eingefasst wird. Diese liefern mit ihrer elaborierten, teilweise fast sogar den eigenen Faden verlierenden Rahmenhandlung überhaupt erst die Motivation für die im Mittelteil dargebotene Choreographie, die sich durch diese Rahmung als eine Art von visualisiertem Diskurs erweist, den der in einer einsamen U-Bahn-Station von Angreifern in die Enge getriebene Michael Jackson dem Anführer der Gang (Wesley Snipes) hält: »I am bad« warnt er mit Musik und Tanz, und zur Bestätigung dieser Gefährlichkeit verwandelt sich der zuvor recht harmlos und geradezu schwächlich daherkommende Junge mit dem Wechsel der Bilder von Schwarzweiß in Farbe nicht nur in einen langhaarigen, schwarzgewandeten Großstadtritter, sondern er wird nun auch von einer Horde verwegenen gekleideter Straßenkämpfer begleitet. Lediglich die Beibehaltung des gleichen Schauplatzes – die U-Bahn-Station – macht deutlich, dass wir uns noch immer innerhalb desselben Handlungsstranges befinden, auch wenn nun offenbar die Perspektive gewechselt hat: Zeigen die Schwarzweiß-Szenen lediglich das Äußere der Dinge, so gestalten die farbigen, Musik und Tanz kombinierenden Sequenzen eine offenbar lediglich zwischen den Innenwelten der beiden Protagonisten ablaufende Kommunikation, die ihre Wirkung nicht verfehlt, lässt der beeindruckte Gang-Anführer den Jungen am Schluss des Clips (nun wieder in Schwarzweiß) doch gehen.

Doch nicht immer führt die Arbeit eines Filmregisseurs zu solch (sowohl von den Dimensionen als auch der Struktur her) elaborierten Videos: Als bestes und jüngstes Gegenbeispiel kann hier der Ende August 2003 von Spike Lee zum Song »Open your eyes, you can fly«¹¹ der Jazz-Debütantin Liz Wright gedrehte Clip angeführt werden, der einen vergessen machen kann, dass Lee bereits 1996 für Michael Jackson ein (schon von den Entstehungsbedingungen her umstrittenes) Video zu dessen Stück »They don't care about us« gedreht hatte, so langweilig, banal und bieder kommt der Bilderreigen daher, den der renommierte Regisseur dieses Mal vorlegt. Im besten Fall kann man die recht flache Konzeption, der zufolge die sich anschließenden Szenen im Rahmen eines aufgeblättern Fotoalbums präsentiert werden, gleichsam als Entschuldigung für die Trivialität derselben interpretieren, zeigt Lee die Sängerin doch lediglich bei einem Spaziergang über die sonnige Insel Martha's Vineyard/Massachusetts wie sie lächelnd ihren Song performt und dabei gutgelaunten, bunt gekleideten Menschen begegnet. Und wurde das Fotoalbum mit den sich belebenden Bildern zu Beginn des Clips geöffnet, so wird es nun zu seinem Ende auch ganz brav und ordentlich wieder zugeklappt: Eine Klammer von seltener Einfallslosigkeit, die – ebenso wie die Banalität der gezeigten, wie aus einer Tourismus-Werbung stammenden, idyllischen Aufnahmen – neben dem offensichtlichen Desinteresse Spike Lees¹² ansonsten nur noch auf den Umstand zurückgeführt werden

können, dass die Gattung des Jazz-Videos (im Unterschied zu demjenigen des Popclips) möglicherweise noch in den Kinderschuhen steckt,¹³ übertreffen doch selbst noch die langweiligsten Scopitone-Filme Lees Clip in punkto Inspiration.

Versucht sich ein Videoregisseur nun an einem Spielfilm, so erwartet man umgekehrt jene Beschleunigung und visuelle Anarchie, wie sie der eingangs zitierte »Spiegel«-Artikel an den jüngsten Kinowerken von bisherigen Clipmachern diagnostiziert: Dem trägen Tanker »Film« winkt so anscheinend die Chance, erzählerisch ebenso assoziativ, wild, schnell und frei von zur Konsequenz zwingenden Mustern zu werden wie der Videoclip,¹⁴ und dieses Versprechen wird umso verlockender, als mit ihm zugleich die Verheißung einer ausgefeilten Hochtechnisierung einhergeht, wurden raffinierte Innovationen bei der Präsentation gefilmter Bewegungsabläufe wie »Frozen Moment«, »Bullet Time«, »Time Slice« oder das »Morphing« doch zunächst einmal im kürzeren und damit auch kostengünstigeren Medium des Videoclips experimentell eingesetzt, um dann erst den Sprung auf die Großleinwand zu vollziehen.¹⁵

Doch darf hierbei nicht der irreführende Eindruck entstehen, als ob es nie zuvor zu einer derart befruchtenden Kontamination der ehrwürdigen, behäbigen Großform durch eine anscheinend anspruchslosere, schnellere Kleindisziplin gekommen sei, denn schon in den 80er Jahren, als Regisseure wie Hugh Hudson und Adrian Lyne aus dem Medium der Werbung (und nichts anderes sind ja zunächst einmal auch die eben zu Beginn der 80er Jahre dann auch durch MTV rasch verbreiteten Clips) ins Kino vorstießen und Erfolge wie »Chariots of Fire« (1981) oder »Flashdance« (1983) feierten, konnte man vergleichbare Effekte beobachten – auch auf Seiten der Rezipienten, schwang bei den Kritiken doch stets der (auch heute wieder einigen Videoregisseuren gegenüber virulente) Unterton mit, die Hervorbringungen der ehemaligen Werbefilmer könne deren Herkunft nun einmal nicht verleugnen, da eine starke Ästhetisierung, eine Tendenz zum Sieg der schönen Form über den vergleichsweise flachen Inhalt, zu beobachten sei.

Wie dies wiederum auf den sich weiterhin am Film orientierenden Videoclip ausgewirkt hat, wurde bereits in Kapitel 5 anhand des Films »Top Gun« (1986) kurz umrissen, der seinerseits streckenweise wie ein Video geschnitten ist, jedoch in der Folge nun selbst wieder von Clips zum Vorbild genommen wurde. Und wie in Kapitel 6 ja gezeigt, wurde Adrian Lynes Film »Flashdance« (1983) in jüngerer Zeit als (teilweise wörtlich nachbuchstabiertes) Vorbild für die Videoclips von Gerri Halliwell und Jennifer Lopez genutzt.

Doch »Chariots of Fire«, »Flashdance« und »Top Gun« entstanden in den 80er Jahren – wie hingegen gestaltet sich das Verhältnis zwischen Regisseuren, die dem heutigen Videomarkt entstammen, und der Welt des Spielfilms? Schlägt sich in deren cineastischen Wer-

ken die Herkunft ebenso nieder wie bei Hudson und Lyne? Um eine Antwort auf diese Frage zu geben, sollen hier exemplarisch vier voneinander sehr unterschiedliche Regisseure herausgegriffen werden, anhand derer die unterschiedlichen Bandbreiten aufgezeigt werden können, die in der Beziehung zwischen Videoclip und Spielfilm möglich sind: Tarsem Singh, David Fincher, Spike Jonze und Michel Gondry.

1. TARSEM DHANDWAR SINGH

Die beiden Pole des Musikvideogeschäfts – »business« und »Film« – prägten bereits Singhs Ausbildung, denn nachdem der 1962 in Indien geborene zukünftige Regisseur (Abb. 1) ein im Himalaya gelegenes Internat besucht hatte, zog er in die Vereinigten Staaten, um an der Harvard Business School auf einen Master of Business Administration hin zu studieren.



Abb. 1: Tarsem Dhandwar Singh

Doch schon bald beschloss er, lieber das Fach »Film« zu belegen und schrieb sich daher am renommierten Art Center College of Design in Pasadena ein. Singh entwickelte sodann seinen oft als opulent und dynamisch bezeichneten visuellen Stil, so u.a. in dem Video zu Suzanne Vegas Song »Tired of Sleeping«. Doch seinen Durchbruch erzielte er mit dem 1991 gedrehten Clip zu dem R.E.M.-Hit »Losing my religion«. ¹⁶ Es ist im nachhinein schwierig zu sagen, inwieweit sich der Erfolg des Songs seiner Präsentation in Clip-Form verdankte, doch alleine der Umstand, dass der Clip nicht nur im Erscheinungsjahr Aussichten auf einen Grammy hatte, sondern auch für gleich acht MTV Video Music Awards nominiert war (sechs der Trophäen erhielt das Video dann auch, darunter in den Kategorien »Video of the Year«, »Breakthrough Video« und »Best Direction in a Video«) zeigt, dass man den Anteil der visuellen Interpretation am Erfolg des Stücks keinesfalls unterschätzen darf – zumal das Video den Liedtext in eine Richtung hin interpretierte, die zwar von Texter Michael

Stipe möglicherweise mitgedacht (vgl. auch die Liedzeile »Choosing my confessions«), doch keinesfalls ausschließlich intendiert gewesen war; und es war eben diese Deutung, die dem Song den (weite Verbreitung sichernden) Stempel des Skandals und der Anrührigkeit aufdrückte. Denn die Titelzeile »Losing my religion« wurde als Hinweis darauf verstanden, dass der Protagonist des Textes seinen Glauben verlöre – tatsächlich aber hatte Stipe damit eine vergessene Redewendung aus den Südstaaten der USA aufgegriffen, die soviel bedeutete wie »die Fassung zu verlieren«. ¹⁷ Dessen ungeachtet wurde das Stück entweder als atheistisches bzw. grundsätzlich Glaubenskonzepte anzweifelndes Manifest verstanden, weshalb es in Israel z.B. aufgrund des scheinbar gotteslästerlichen Titels in »Oh Life« umbenannt wurde. ¹⁸ Eine solche Überschrift mag dem tatsächlichen Gehalt des Songs sogar näher kommen, denn geschildert wird offenbar eher die große Enttäuschung des Protagonisten in Anbetracht der Distanz und Gefühllosigkeit eines von ihm offenbar umworbenen Gegenüber, dem er nur ein trotziges »Oh Life/Life is bigger/It's bigger than you« entgegenschleudern kann, um im nächsten Moment die schmerzliche Erkenntnis der Entfernung zwischen den beiden zu formulieren: »And you are not me«. Der Leidende ist jedoch zugleich der Unterlegene, Unsichere, der einerseits fürchten muss, zuviel gesagt und sich damit verraten zu haben, andererseits zweifelt, ob er nicht zu wenig mitgeteilt hat und damit das Risiko eingeht, nicht verstanden zu werden. Wie leicht verletzt- und verunsicherbar er ist (als »hurt, lost and blinded fool« bezeichnet er sich in der zweiten Strophe), wird zugleich deutlich, wenn er fürchtet, den Anderen angesichts der soeben gesprochenen (zu wenigen? zu vielen?) Worte lachen, singen gehört zu haben – oder hat er eine Umkehr zum Besseren versucht? Es erweist sich am Ende jedoch nur als ein Wunschtraum. Und der derartige Abhängige fühlt sich in die Ecke gedrängt, wie im Rampenlicht – und droht angesichts dieser quälenden Lage die Fassung zu verlieren:

Life is bigger
 It's bigger than you
 And you are not me
 The lengths that I will go to
 The distance in your eyes
 Oh no I've said too much
 I set it up

That's me in the corner
 That's me in the spotlight
 Losing my religion
 Trying to keep up with you
 And I don't know if I can do it
 Oh no I've said too much

I haven't said enough
 I thought that I heard you laughing
 I thought that I heard you sing
 I think I thought I saw you try

Every whisper
 Of every waking hour I'm
 Choosing my confessions
 Trying to keep an eye on you
 Like a hurt lost and blinded fool
 Oh no I've said too much
 I set it up

Consider this
 The hint of the century
 Consider this
 The slip that brought me
 To my knees failed
 What if all these fantasies
 Come flailing around
 Now I've said too much
 I thought that I heard you laughing
 I thought that I heard you sing
 I think I thought I saw you try

But that was just a dream
 That was just a dream

Wie die vielen Hörer nach ihm (und diese dann möglicherweise bereits im Gefolge seiner visuellen Interpretation) konzentrierte sich Singh bei der Konzeption seines Videos auf die mit den Reizworten »religion« und »confessions« angedeutete Sphäre des Glaubens und der Frömmigkeit. Und um diese sowie den im Songtitel angedeuteten Verlust derselben auszugestalten, legte er dem Clip eine Dramaturgie zugrunde, in der es letztendlich um die Durchdringung zweier Ebenen geht.

Da ist zum einen die religiöse Sphäre, repräsentiert durch Szenerien, welche dem hinduistischen wie dem christlichen Bilderkosmos entlehnt sind und in letzterem Fall auf Werke der bildenden Kunst des 17. und 20. Jahrhunderts rekurrieren, namentlich auf Schöpfungen der Fotografen Pierre et Gilles, des Barockmalers Caravaggio sowie auf die Interpretation von dessen Werken in der Ästhetik des 1986 gedrehten »Caravaggio«-Films des Regisseurs Derek Jarman: Der farbige und zugleich blondierte Engel, der zu den Worten »That's me in the corner« auf dem Stuhl kauern gezeigt wird, der an den Baum gebundene und mit angeklebten Pfeilen zum Heiligen Sebastian hergerichtete Knabe (Abb. 2); die reich und herrschaftlich drapierten indischen Gestalten (Abb. 4), der keiner



Abb. 2: R.E.M.:
 »Losing my religion«, Still



Abb. 3: Pierre et Gilles:
 »St. Sébastien« (Bou-
 abdallah Benkama)



Abb. 4: R.E.M.:
 »Losing my religion«, Still



Abb. 5: Pierre et Gilles:
»Göttin Sarasvati«
(Ruth Gallardo)



Abb. 6: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still



Abb. 7: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still



Abb. 8: Caravaggio:
»Berufung des Heiligen
Matthäus« (Rom,
San Luigi dei Francesi)

der beiden Konfessionen fest zuzuordnende, muskulöse und anscheinend hinter dem Rücken gefesselte Jüngling – alle immer wieder von goldenen Lichtreflexen überstrahlt und zuletzt zu einem annäherungsweise symmetrischen Schlussbild arrangiert (Abb. 6) – bilden in ihrer meist blättergerahmten, überhellen und betont kitschigen Buntheit zum Teil einzelne Werke der Fotografen nach (vgl. deren mit Ruth Gallardo besetzte Darstellung der indischen Göttin Sarasvati [1988: Abb. 5] oder ihren »St. Sébastien« [1987: Abb. 3])¹⁹.

Durch Blick- und Bezugsachsen (Michael Stipe blickt empor, wenn er zu dem blondierten Engel sieht) wird angedeutet, dass man diese Gestalten offenbar als Bewohner des Himmels auffassen soll. Ihnen gegenüber gestellt werden nach dem ersten Viertel des Videos und mit Beginn der zweiten Strophe die unter ihnen auf der Erde lebenden Menschen, die in ihrer fahlen Farbigkeit, den starken Hell-Dunkel-Kontrasten und den robusten, eher ärmlich und archaisch anmutenden Typen an Gemälde der Caravaggio-Schule erinnern, die hier gleichwohl nie detailgetreu umgesetzt werden, sondern lediglich einzelne Details liefern (wie z.B. den aus Caravaggios »Berufung des Heiligen Matthäus« – Abb. 8 – bekannten, diagonal die Szene durchziehenden Lichtstrahl: Abb. 7).²⁰

Obleich himmlischer und irdischer Bereich durch den Kontrast zwischen körperlicher Schönheit, Reichtum an Farben, Licht, wie sie das Heiligen- und Engelsreich auszeichnen, und der Schäbigkeit, der Armut an Farben und Helligkeit, wie sie für die Erde stehen, streng voneinander getrennt sind, kommt es in einem Moment doch zu einem Kontakt: Just aus der Szene, die zwar auf ein Gemälde Caravaggios (»Die Verückung des Heiligen Franziskus«: Abb. 10) anspielt, die Gruppe aus dem alten, in den Schoß des jungen Himmelsboten gebetteten Engels jedoch mit den typischen Mitteln von Pierre et Gilles darbietet (Abb. 9), entwickelt sich die Handlung des Clips, denn der alte Engel stürzt versehentlich in den irdischen Bereich hinab, wo er (nun ebenfalls in der Ästhetik Caravaggios erscheinend) von den Menschen neugierig, misstrauisch, grausam untersucht (hierbei Caravaggios »Ungläubigen Thomas« zitierend: Abb. 11/Abb. 12)²¹ und schließlich sogar anscheinend hingerichtet wird.²²

Dieser religiösen Sphäre mit der Erzählung vom Sturz des alten Engel unter die Menschen wird jedoch eine weitere Ebene gegenübergestellt. Denn nachdem Michael Stipe zu den Worten »That's me in the corner« seinen Kopf nach rechts zu dem Pierre et Gilles-Engel hinauf gewendet hat, dreht er ihn darauf hin – »That's me in the spot« – nach links, wo er offenbar zwei Männer erblickt, die mit ihren Mützen Assoziationen an russische Proletarier wecken sollen. Synchron wenden beide ihre Köpfe ins bzw. aus dem Profil, während im Hintergrund ein Scheinwerfer auf die Kamera zgedreht wird: Hier der im lichtüberfluteten Himmel sitzende Himmelsbote, dort die Licht ins Dunkel bringenden Arbeiter, scheinen die Blickwechsel

des Sängers anzudeuten. Und auch in der Folge wird diese russische Revolutionswelt weiter ausgebaut, wenn eine rote Fahne hinter einem Umriss aufscheint, den eine über ein Amboss gebeugte Gestalt vor dem goldgelb erleuchteten Hintergrund abgibt oder gleich darauf das Profil eines Mannes mit Pelzmütze vor dem Schattenbild eines von Männern umstellten Armillarglobus aufblitzt, der offenbar – so die nächste Einstellung – in der unmittelbaren Nähe des zuvor gesehenen Ambosses steht. Die aus Eisenringen gefertigte Weltsphäre und das Schmiedegerät verweisen dabei offenbar auf die Sphäre der Wissenschaft, denn an dem Amboss werden nach dem Sturz des Engels von den russischen Arbeitern vor einem tiefroten Hintergrund riesige Metallflügel gefertigt, deren Konstruktion einem in einer Szene deutlich ins Bild gerückten und mit dem Wort »OTTO« überschriebenen Plan folgt (Abb. 13; der Titel möglicherweise ein Verweis auf den Ingenieur und Flugpionier Otto Lilienthal).

Am Ende stehen sich die Gruppen der die goldenen Flügel des Pierre et Gilles-Engels in die Mitte nehmenden Himmelswesen, der den geschmiedeten Flugharnisch wie ein Monument flankierenden Arbeiter und einer sich um den am Boden liegenden Engel kümmernden Menschengruppe (inspiriert durch Caravaggios »Grablegung«) einander gegenüber, wobei die jeweils prominent ins Bild gerückten Flügel die einzelnen Bereiche verbinden.

Die mit dem Sturz des Engels einsetzende Durchdringung der Sphären (Religion: himmlische und irdische Welt; Arbeiter) kommt damit zu ihrem Abschluss, zugleich bestätigt sich die zuvor schon angedeutete Funktion der Flügel als eines alles verbindenden Motivs, das auch die bislang noch kaum beachtete Ebene der Performance von R.E.M. erfasst: Denn bereits zu Beginn des Clips wird ein großes Paar Flügel an Stipe vorbeigetragen, ehe der schon zuvor vibrierende und mit einer weißen Flüssigkeit gefüllte Krug in der Fensteröffnung – in Vorwegnahme des Engelssturzes – kippt und am Boden zerschellt. Sogleich darauf ist jenes Arrangement aus einem auf einem Ständer ausgestellten Buch und einem es hinterfangenden (Jarmans »Caravaggio«-Film entlehnten) Flügelpaar zu sehen, vor dem der Sänger den Fall des Engels dann später auch nachvollzieht, wenn er zu den Worten »brought to my knees« zu Boden sinkt, die Flügel zurücklässt und so das hinter ihm aufgestellte Buch sichtbar werden lässt. Zugleich deutet ein Mitglied der Band die Spanne des Flügels an, wenn es zu der Wortfolge »Life is bigger« seine Arme ausbreitet.

Doch auch durch andere Elemente werden die Performance-Szenen der Band und die in den Sphären der Religion und der Arbeiter spielenden Sequenzen verbunden: So leuchtet hinter Michael Stipe bei den Worten »Oh no I've said too much« eine schräg durch das Bild führende Lichtbahn auf, die – zusammen mit der monochromen Wand – an die kurz darauf gezeigte Adaption des Raumes aus Caravaggios »Berufung des Heiligen Matthäus« vorausweist. Diese wiederum,



Abb. 9: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still



Abb. 10: Caravaggio: »Die Verückung des Heiligen Franziskus« (Hartford, Wadsworth Atheneum)



Abb. 11: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still



Abb. 12: Caravaggio:
»Ungläubiger Thomas« (Potsdam, Schloss Sanssouci)



Abb. 13: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still

eingeleitet durch einander sich scheinbar etwas zuflüsternde Männer setzt die in diesem Moment gesungenen Worte »Every whisper« um. Darüber hinaus nehmen sowohl die Bewohner des Himmels als auch die Arbeiter immer wieder Textzeilen des Sängers auf und setzen diese fort, während umgekehrt Stipe z.B. zuvor vollführte Gesten der Heiligen bzw. der indischen Gestalten wiederholt. Doch das Beziehungsgeflecht innerhalb der einzelnen Verweisebenen wird noch dichter und zeigt sich als geradezu überdeterminiert,²³ wenn man die mit den roten Fahnen, den Pelzmützen und Proletariern ausgelegte Spur gen Russland weiter verfolgt, erinnern doch gleich die ersten Bilder und Geräusche des Clips – der vor dem Fenster fallende Regen, die gurgelnden Geräusche, das klingelnde Geräusch vibrierenden Glases sowie der erbebende und zuletzt herabstürzende Krug – an verwandte Ton- und Bildmontagen, wie Andrzej Tarkovsky sie insbesondere in seinem 1979 gedrehten Film »Stalker« einsetzte. Zugleich aber hält Singhs Video eine weitere, auf Russland bezogene Schicht bereit, gemahnen doch sowohl Stipes Kleidung als auch viele Elemente seiner Choreographie an jene Gesten und Posen (Abb. 14), die der Tänzer Vaslav Nijinsky 1913 bei der Uraufführung von Claude Debussys Ballett »Jeux« vorsah (Abb. 15)²⁴ – und welche die herbe Kritik des Komponisten auf sich zogen, der diese Art von »stilisierte(r) Geste« ablehnte: »Das ist abscheulich, das erinnert sogar an Dalcroze«.²⁵



Abb. 14: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still



Abb. 15: Ch. Gerschel:
Vaslav Nijinsky in
»Jeux«

Doch auch in anderer Hinsicht erweist sich Singhs Clip als ausgesprochen differenziert im Umgang mit seinen visuellen Quellen und Vorbildern, deren Herkunft dieses Mal in Italien zu suchen sind; denn wenn der Regisseur einzelne Szenen an Gemälden der Caravaggio-Schule orientiert und diese mit Akteuren besetzt, verweist er damit nicht nur auf diese Bilder selbst, sondern – neben Derek Jarman's »Caravaggio«-Film – zugleich auf ein Werk, das das Nachstellen von Kunstwerken im Rahmen eines Films selbst zum Thema hat: In Pier Paolo Pasolinis 1963 entstandenem Kurzfilm »La ricotta« (enthalten in dem Gemeinschaftswerk »RoGoPaG« von Roberto Rossellini, Jean Luc Godard, Pasolini und Ugo Gregoretti)²⁶ werden die Schwierigkeiten geschildert, die ein Regisseur (Orson Welles) während der Dreharbeiten zu einem religiösen Film hat, in dem u.a. zwei berühmte Gemälde Rosso Fiorentinos (Kreuzabnahme) und Pontormos (Grablegung) detailgetreu mit Schauspielern nachgestellt werden sollen. Doch kleine Missgeschicke und Menschlichkeiten stören die Szenerie immer wieder und sorgen inmitten der hehren und frommen Bilder für den heiligen Ernst konterkarierende Heiterkeitsausbrüche.²⁷ Singh verzichtet in seinem Clip zwar auf derart von außen einbrechende Pannen, bringt jedoch gleichfalls ein ironisches Moment unter, wenn sich die Haare des alten Engel zum Erstaunen der Menschen als Perücke und damit als Teil einer Kostümierung erweisen.

Mit »Losing my religion« hatte es der Regisseur mithin verstanden, Bilder, Motive, Figuren und Stile unterschiedlichster Herkunft

zusammen zustellen, um mit ihrer Hilfe einen Diskurs zu entfalten, in dem unter Rekurs auf das Motiv der Engelsflügel dem Songtext eine visuelle Interpretation an die Seite gestellt wurde: Geht es dort eher um die Verbitterung eines von einer nicht näher bestimmten Beziehung Enttäuschten, so deutet Singh mit dem Engelssturz, der Misshandlung des Himmelsboten und der technischen Reproduktion seiner Flügel den Verlust einer Rückbindung (und nichts anderes bedeutet »religio« schließlich) an höhere Ebenen an – mit den (paradoxiertweise aus schwerem Metall) geschmiedeten Flügeln wird sich der Mensch vielleicht in die Lüfte erheben, die Sphäre der Engel wird ihm jedoch verschlossen bleiben.²⁸

Unmittelbar nach Abschluss des R.E.M.-Videos gewann Singh auch zwei der begehrten Auszeichnungen in Cannes für Spots, mit denen er (im Auftrag der Agentur Wieden & Kennedy) Anne Klein und (für Barte Bogle Hegarty) Levi's beworben hatte²⁹ – und ein Vergleich insbesondere des Levi's-Spots mit dem Musikvideo ist umso interessanter, als zwischen beiden Kurzfilmen auf den ersten Blick nur wenig Beziehungen bestehen. Denn das »Swimmer« betitelte Commercial für die Bekleidungsmarke zeigt einen jungen, athletisch gebauten Mann, wie er, zuletzt nur noch in Jeans gekleidet, durch die diversen Gärten eines amerikanischen Villenorts wandert, um sich dabei von einem Swimmingpool in den nächsten zu stürzen, in der Absicht, seine Jeans auf diese Weise »shrink to fit« zu erhalten. Doch der grotesken Harmlosigkeit des Plots zum Trotz lässt sich auch hier Singhs Handschrift erkennen, wird die ganze Szenerie doch in ein unwirkliches und leicht morbide wirkendes Gelb getaucht, und auch die Künstlichkeit der sonstigen, stets etwas zu grellen Farben sowie die Typen-Parade der verschiedenen (mit ihren Leibwächtern z.T. bedrohlich erscheinenden) Pool-Besitzer erinnert wieder an die Vorliebe des Regisseurs für die Ästhetik von Pierre et Gilles.³⁰ Darüber hinaus aber greifen sowohl der R.E.M.-Clip als auch der Werbespot auf Kinofilme zurück, denn schon der Titel des Werbefilms erinnert an den 1968 von Frank Perry gedrehten Film »The Swimmer« (nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von John Cheever).³¹ Von dort versorgt sich Singhs Commercial auch mit der Grundidee des sich von Pool zu Pool ins Wasser stürzenden und so einen Villenort entlang schwimmenden Mannes, der bei Perry von Burt Lancaster gespielt wird. In der Rolle des Ned Merrill beschließt dieser an einem wunderbaren Sommermorgen, die Route der hintereinander gelegenen Schwimmbecken seiner reichen Freunde dazu zu benutzen, um nach Haus zu schwimmen. Doch Merrills Schwimm-Parcours wird zu einer Konfrontation mit der eigenen Vergangenheit, denn auf dem Weg »nach Hause« begegnen ihm – neben den offenbar z.T. entfremdeten Freunden – immer wieder auch die Frauen, die in seinem vergangenen (Liebes-)Leben eine Rolle gespielt haben, und die er (wie z.B. Shirley Abbot) unglücklich und gebrochen zurückgelas-

sen hat. Damit und mit unterschiedlichen, teils zunächst enthusiastischen (die junge Julia Hooper), teils abweisenden Reaktionen jedoch schlägt der Film ein weiteres Thema an, denn auf seiner Pool-Tour stößt Merrill auch auf Personen aus seiner Vergangenheit, die dem Ahnungslosen zunehmend mit Hohn, Verachtung, Zorn und Abscheu begegnen, so dass der Heimweg des Schwimmers zu einem erniedrigenden Spießroutenlauf gerät – und zugleich einen Erkenntnisprozess visualisiert: Denn erscheint Merrill zu Beginn des Films als strahlender, begehrenswerter Mann, der mit seinem muskulösen Körper und seiner glücklichen Familie den Neid und die Bewunderung seiner Umwelt erregt, so muss er am Ende seiner demütigenden Rückkehr erkennen, dass sein scheinbar so perfektes Leben nicht nur eine einzige Lüge war, sondern inzwischen auch vollständig der Vergangenheit angehört: Er selbst ist erschöpft, friert und fühlt sich alt, sein Haus ist wüst und verlassen, er selbst verarmt und verschuldet, von seiner Familie verlassen. Damit wird der Parcours durch die Pools seiner Freunde auch zu einer Zeitreise, die ihn noch einmal durch die glücklichen und z.T. ekstatischen Momente seines Lebens führt, um ihn sodann umso gnadenloser der kalten Gegenwart und der (anfangs offenbar im Wahnsinn verdrängten) Erkenntnis preiszugeben, dass er inzwischen alles verloren hat.

Demgegenüber folgt Singhs Schwimmer natürlich keineswegs einem auch nur ansatzweise ähnlich düsteren Pfad – anders als Merrill, den seine Route ja nach Hause führen soll, stürzt er sich ja nur zu dem Zweck in die Fluten, seine neuen Jeans »shrink to fit« zu waschen, gemäß dem am Schluss des Werbeclips eingeblendeten Slogans: »The more you wash them, the better they get«. Zwar gibt es – über den Plot hinausgehende – Parallelen: So greift Singh einige Motive des Films auf (etwa, wenn sein Protagonist über eine Hecke springt und damit auf jene Sequenz aus dem Film verweist, in der Merrill zusammen mit der jungen Julia Hooper über die Hindernisse eines Pferdeparcours läuft; auch das bei Singh zu sehende, im Wasser schwimmende Herbstlaub³² sowie einzelne Kamerafahrten, insbesondere jedoch der von ihm gezeigte Handlungsverlauf, in dessen Gefolge sich ein junges Mädchen dem Schwimmer anschließt, gehen auf Perrys »The Swimmer« zurück, wo besagte Julia Hooper von Merrill dazu überredet wird, ihm zu folgen). Doch belässt Singh seinem Protagonisten natürlich die ungebrochene Attraktivität und überbietet einzelne Momente des Kinofilms ironisch: Wo Merrill und die junge Julia lediglich synchron in einen Pool springen bzw. später ausgelassen gemeinsam über die Hindernisse des Pferdeparcours hüpfen, zeigt Singh deren Werbependants gleich beim synchronen Kunstspringen von einem Turm. Auch der dazu eingespielte Soundtrack – der von Dinah Washingtons 1952 aufgenommene Titel »Mad about the boy«³³ – dient nicht nur als nostalgisches Kolorit zu der in den Bildern gezeigten 50er- und 60er-Jahre-Welt, sondern auch

als ironische Folie, denn just in den erklingenden Worten des Liedtextes (»On the silver screen/He melts my foolish heart/In every single scene«) wird die Kinoleinwand als der Ort genannt, von dem die besungene Schwärmerei für den angehimmelten Jungen ihren Ausgang nimmt; dieser wird zwar im Song bereits zuvor als »rather over-hearty and ridiculous« erkannt: »But as I'd seen him on the screen he cast a certain spell.« Das bezieht sich zum einen auf den jugendlichen Protagonisten der Jeans-Werbung, fungiert jedoch zum anderen als Verweis auf deren Vorbild, den Kinofilm, dessen düsteres Ende der Werbeclip zwar natürlich vermeidet; doch in einzelnen, kurzen Momenten deutet sich (s.o.) inmitten all der überästhetisierten Fülle dennoch so etwas wie eine latente Bedrohung an.

Diesem dort nur andeutungsweise zu wirklichen Faible für unheilschwangere Szenarien konnte Singh hingegen in dem 1996 für die Firma Nike gedrehten Werbespot »Good vs. Evil« nachgeben, bei dem die Mitte der 90er Jahre gefeiertesten Fußballspieler versammelt wurden, um in einer antiken Arena gegen ein Team aus der Hölle anzutreten, was Singh Anlass gab, die Attraktivität und spielerische Eleganz der menschlichen Sportler mit den teuflischen Physiognomien der dämonischen Gegner zu kontrastieren. Der gleiche Hang zur Gegenüberstellung von Schönheit und grotesker Verzerrung prägt auch seinen, »The challenge« betitelten Werbefilm für die Sportfirma Superga (1997), bei der es eben ein Turnschuh ist, der die Verbindung zwischen den Szenen entfesselter Gewalt mit durch Tiermasken verummten Demonstranten und der kühlen, beherrschten Eleganz herstellt, die im Hause des Fabrikbesitzers herrscht, gegen den sich wütenden Proteste richteten. Dieses abrupte Umschlagen von Schönheit, Anmut, Ästhetik und Würde ins Monströse, Fratzenhafte, Bedrohliche und Unkontrollierte hat Singh 1993 sogar zum Prinzip eines »Message in a bottle« betitelten Commercials für Smirnoff Wodka gemacht, für den er ebenfalls mit einem Preis in Cannes ausgezeichnet wurde: Durch mit dem Getränk gefüllte Gläser und Flaschen hindurch betrachtet, enthüllen die zivilisierten Phänomene einer eleganten Geselligkeit auf einem Luxusdampfer ihre gefährliche Abgründigkeit, so dass in einer dekorativ dargebotenen, harmlosen Blume im nächsten Augenblick eine bedrohlich schnappende fleischfressende Pflanze lauern, eine Kette zur gefährlich zischenden Schlange, eine schwarze Katze zum knurrenden Panther werden kann.

Im Jahr 2000 hat der Regisseur diese, in Werbung und Musikvideos entwickelte Bilderwelten dann in seinem Kinodebüt »The Cell« unterzubringen versucht – mit mäßigem Kritiker-Erfolg. Fast übereinstimmend wurde an dem Psycho-Thriller die Fülle an »arresting – but often distressing – images«³⁴ gelobt, aber der Plot um die mit telepathischen Kräften begabte Catherine Deane (dargestellt von Jennifer Lopez), die mit Hilfe eines Spezialgeräts in das Unterbewusstsein der komatösen Serien-Killers Carl Rudolph Stargher (Vincent D'Onofrio)

eintaucht, um dessen letztes Opfer zu retten, wurde von nicht wenigen Kritikern als künstlich,³⁵ wenig glaubwürdig und letztendlich nur als durchschaubarer Vorwand empfunden, um Singhs Talent zur Entfaltung opulenter, surrealer und fantastischer Tableaus freien Lauf zu lassen. Tatsächlich begegnet man hier den bereits aus den Videoclips und Werbefilmen bekannten, hier nun noch gesteigerten Verfahren, Motiven und Vorbildern, wenn üppigste Schönheit und tiefster Horror beständig ineinander umschlagen, zuweilen sogar fast zu dem R.E.M.-Video identisch anmutende Szenarien vorgeführt werden³⁶ und sich dabei der Bilderkosmos der indischen und der christlichen Religion, das Werk der Caravaggisten, Tarkovsky-Zitate sowie die Ästhetik des frühen H. R. Giger³⁷, von Pierre et Gilles³⁸ sowie Bill Viola³⁹ miteinander verquickt finden. Doch was in einem kurzen Commercial oder einem knapp fünfminütigen Musikvideo seine Wirkung nicht verfehlt,⁴⁰ muss deshalb in einem Film mit einer Laufzeit von über anderthalb Stunden trotz oder gerade wegen der Anwendung brachialen Kitsches noch lange nicht funktionieren, und so wurde »The Cell« auch immer wieder entgegen gehalten, dass er zwar mit einem überbordenden Reichtum an visuellen Reizen auffahre, diese jedoch rasch ermüdend wirkten, zumal der Regisseur sich zu sehr auf diesen Augenkitzel verlasse und darüber den Spannungsbogen seiner Geschichte außer acht lasse.

Dass Singh jedoch tatsächlich auch ganz anders kann und bei »The Cell« seine Fähigkeiten (wie in der Werbung auch) möglicherweise in den Dienst des Mainstream-Kommerzes gestellt hat (auf die Frage »Wie bewältigen Sie den Wechsel von Kunst zu Kommerz?« antwortete Singh 2009 in einem »Spiegel«-Interview: »Ganz ausgezeichnet. Ich bin eine Prostituierte, die ihren Beruf liebt.«),⁴¹ wird deutlich, wenn man sich das Nachfolge-Projekt »The Fall« aus dem Jahre 2006 anschaut. 11 Jahre lang soll der Regisseur den Film vorbereitet haben, vier Jahre dauerten die z.T. in chronologischer Erzählabfolge des Films organisierten Dreharbeiten, die zudem in 18 verschiedenen Orten stattfanden – alleine an der sich hinter dieser Verschränkung von Beharrlichkeit und Aufwand manifestierenden Obsession (Singh selbst nannte die Realisierung des Films auch eine »schreckliche Sucht«⁴²) wird schon deutlich, dass es dem Regisseur hier um eine Herzensangelegenheit ging. Tatsächlich war er lange Zeit zuvor auf den 1981 gedrehten bulgarischen Film »Yo Ho Ho« gestoßen, in dem die Kernhandlung von »The Fall« vorgegeben ist: Ein gelähmter Schauspieler bindet im Krankenhaus das kleine Mädchen Alexandria mit Hilfe packender Abenteuergeschichten an sich, um sie auf diese Weise dazu zu bringen, ihm unwissentlich Gift für den geplanten Selbstmord zu besorgen. Wer »The Cell« gesehen hat, wird hier auf vertraute Lieblingsmotive Singhs stoßen: Pferde, die Wüste, ... Und auch hier werden mentale Prozesse als Auslöser und Legitimation dafür genutzt, phantasievolle, bildgewal-

tige Tableaus zu präsentieren. Während diese in »The Cell« jedoch oftmals selbstzweckhaft verspielt gerieten, hat »The Fall« einen thematischen Kern, um den herum sich die opulenten Kompositionen ordnen, und den sie illustrieren. Denn auch wenn es in dem Film anscheinend vor allem um das Erfinden und Fort-Erzählen einer Geschichte zu gehen scheint, so interessiert Singh sich doch tatsächlich sehr viel weniger für deren (der Improvisation und der kindlichen ZuhörerIn geschuldete) einfache Handlung, als vielmehr für den Prozess von deren Verbildlichung vor dem geistigen Auge des Zuhörers. Dass das Bild – als gesehenes, erinnertes, ausgedachtes, imaginiertes, kombinierendes und widersprüchliches Bild – im Zentrum von Singhs Film steht, wird schon zu Beginn deutlich, wo mit Hilfe der kindlichen Protagonistin die verschiedenen Manifestationen des Bildes (als Projektion einer Camera Obscura, als Schatten, als Fotografie, als stereoskopisch betrachtete Darstellung) Revue passieren, um schließlich (zumal in einer furiosen Schlussmontage berühmter und spektakulärer Stunts aus der Stummfilm-Ära) im Bewegtbild des Films zu münden: »Wenn Tarsem Singh hier Werbung macht, dann am ehesten für die Macht der Erzählung und Bilder«, schrieb der Filmkritiker Thomas Klein in seiner Rezension zu »The Fall« 2009.⁴³ Der Satz erinnert zugleich daran, dass beides – erzählte Geschichte wie die davon evozierten Bilder – auch zu konkreten Zwecken eingesetzt werden können: Die erfundene Geschichte hat den Zweck, das Kind so zu lenken, dass es – ohne sich dessen bewusst zu werden – zum Komplizen eines Selbstmordes wird; Singh wiederum hatte zuvor seine visuelle Phantasie oftmals dazu eingesetzt, um für konkrete Produkte zu werben. In »The Fall« scheint es ihm hingegen tatsächlich um eine Werbung für das menschliche Vermögen der Bilderfindung sowie für dessen Speicher- und Mitteilungsmöglichkeit wie insbesondere den Film zu gehen. Dabei erweist Singh dem Genre, in dem er seine eigenen Bildwelten experimentell entfalten und ausprobieren konnte, nämlich dem Musikvideo, an mindestens drei Stellen Reverenz. Nicht nur die virtuos durch Musik, Tanz und Bildschnitt choreographierte, zweiminütige Sequenz, in der der Mystiker (Julian Bleach) zur Projektionsfläche einer von ihm zuvor verspeisten Landkarte wird, ist in ihrer Rasanz eine Hommage an den Musikclip, sondern Singh zitiert sogar ganz konkret die Handschrift von Regisseurskollegen: Wenn der Schwarze Bandit (Lee Pace) und Evelyn (Justine Waddell) sich zu ihrer Hochzeit einander gegenüberstehen, kreist um sie herum eine Vielzahl von sich drehenden Derwischen, an denen die Kamera in einer Rechts-nach-Links-Bewegung entlangzieht – ganz ähnlich wie 1994 in dem Musikvideo von Mark Romanek zu Madonnas Song »Bedtime Story«. Noch deutlicher ist der Rekurs schließlich in der Sequenz nach Alexandrias (Catinca Untaru) Sturz, wenn sie einer Kopfoperation unterzogen wird und diese im Stil eines un-

heimlichen Puppenfilms erleidet, der sehr an die Werke der Brothers Quay angelehnt ist, einem aus Stephen und Timothy Quay bestehenden Filmemacher-Duo, das – neben Kurz- und Spielfilmen in Stop-Motion-Technik – auch mit einigen Musikvideos berühmt wurde.⁴⁴

Insofern verwundert es auch nicht, dass David Fincher und Spike Jonze Singhs »The Fall« mitproduziert haben.

2. DAVID FINCHER

Auch David Fincher, ebenfalls 1962 geboren, blickt auf eine Vergangenheit als Regisseur von Werbespots zurück; doch anders als bei Singh, wurde diese Laufbahn nicht durch ein entsprechendes Film-Studium vorbereitet und sie führte ihn nicht erst nach einer erfolgreichen Karriere in der Werbung zum Film: Er kam vielmehr von der großen Leinwand, als er 1985 den Dokumentarfilm »The beat of the live drum«, einen 71minütigen Dokumentarfilm über Rick Springfield drehte, denn er hatte zwischen 1981 und 1983 für Lucasfilm und Industrial Light and Magic gearbeitet, den von George Lucas gegründeten Produktions- und Spezialeffekt-Firmen. Dort war er als Kamera-Assistent bei den Trickaufnahmen für Filme wie »Return of the Jedi«, »Indiana Jones and the Temple of Doom« oder Wolfgang Petersens Verfilmung der »Unendlichen Geschichte« beteiligt⁴⁵ – Fincher zufolge ein mehr als vollgültiger Ersatz für den Besuch einer Film-Akademie: »Ich wollte keine Filmschule besuchen. Ich wusste nicht, was für einen Sinn das gehabt hätte.«⁴⁶



Abb. 24: David Fincher

Die Arbeit an »The beat of the live drum« bahnte ihm den Weg ins Clip-Geschäft,⁴⁷ in dem Fincher sich schon bald mit Videos für Johnny Hates Jazz (1987: »Shattered dreams« und »Heart of gold«) sowie insbesondere Sting (1988: »Englishman in New York«) einen Namen machte. Der endgültige Durchbruch erfolgte dann im Jahr 1989 mit entsprechenden

Arbeiten für Aerosmith (»Janie's got a gun«) sowie natürlich Madonna (»Express yourself«, »Oh Father«) – Durchbruch auch insofern, als Fincher hier bereits erste Motive entwickelte, die er später dann in seinen Filmen verwenden sollte: So scheint die Schluss-Fahrt des Aerosmith-Videos mit seiner Rückwärts-Bewegung der aus der Schusswunde auftauchenden Kamera in gewisser Weise die Titelsequenz des 10 Jahre später entstandenen Films »Fight Club« (1999) vorweg zu nehmen⁴⁸ (wo wiederum mit den rasanten Flügen u.a. durch Gehirne, Einschusslöcher und Papierkorbinhalte die 2002 dann in »Panic Room« vorgeführten, noch spektakuläreren Touren z.B. durch Gefäßhinkel hindurch eingeführt sind). Die gestörte Vater-Tochter-Beziehung, wie sie in »Oh Father« optisch umgesetzt wird, erinnert mit ihren visualisierten Erinnerungen und dem Ineinanderfließen von Vergangenheit und Gegenwart an einige Einstellungen von »The Game« (1997), wo Fincher auf sie zurückgreift, um das Fortleben der prägnanten Kindheits-szenen im Leben des erwachsenen Nicholas Van Orton zu illustrieren. Die Aussage Finchers über seine Videoclips – »I did most of them as my way of going to film school«⁴⁹ – ist insofern durchaus ernst zu nehmen, als Clips wie »Janie's got a gun« (mit der Thematik des sexuellen Missbrauchs durch den Vater) und »Oh Father« (mit der Darstellung einer von väterlicher Kälte und Gewalt geprägten Kindheit) nicht nur bereits ansatzweise an jene düsteren Sujets rühren, die er dann in seinen Filmen später bearbeitet, sondern – über die oben aufgezeigten Parallelen hinaus – auch erzähltechnische Analogien aufweisen.

So sollte Fincher auf die dem Aerosmith zugrunde gelegte Rückblendenstruktur sowohl im vier Jahre später entstandenen Madonna-Clip zu »Bad girl« zurückgreifen, als auch und insbesondere zehn Jahre später bei »Fight Club«. Eröffnen »Janie's got a gun« und »Bad girl« je mit dem Eintreffen des Ermittlers am Tatort eines Mordes, so springt die Handlung bei »Fight Club« mit Filmbeginn unmittelbar in den vor dem Showdown gelegenen Moment, um zunächst aber zu erzählen, wie es zu der zugespitzten Situation kommen konnte. Dabei legt Fincher implizit zwei Erzählstränge übereinander, wenn er die Handlung zwar aus der Sicht des Protagonisten berichten lässt, sich dieser jedoch im nachhinein als schizoider Charakter erweisen wird und somit einige Momente seiner Schilderungen im letzten Drittel des Films (stellvertretend für die übrigen wesentlichen Stationen des Geschehens) korrigiert werden: Wo zunächst scheinbar zwei Personen – der Erzähler Jack (Edward Norton) und Tyler Durden (Brad Pitt) – interagierten, sieht man in der berichtigten Neuerzählung, dass ersterer tatsächlich alleine ist.

Noch etwas eindeutiger und weniger komplex, doch ebenfalls auf zwei Ebenen rekonstruiert Fincher die Vorgeschichte der Morde in den Videoclips: In dem Aerosmith-Clip⁵⁰ wechseln sich (neben den zwischengeschnittenen Performance-Szenen der Band) Erzählstränge ab, in denen die Polizei einerseits nach und nach die Spuren des

Verbrechens (das verlassene Auto³¹, die Pistole, die Leiche, die Täterin) findet und sicherstellt, andererseits aber die Hintergründe der Bluttat – die sexuelle Belästigung der jungen Janie durch ihren Vater – aufgezeigt werden. Dass es hierbei jeweils um die Auslegung von Indizien für den Zuschauer geht, der Teile des Videos wie ein Mosaik erst bei mehrmaligem Anschauen verstehen soll, wird zusätzlich durch den Umstand verdeutlicht, dass der die Spuren zueinander fügende Polizist und der die Katastrophe bewirkende Vater sich (bis auf die im Laufe des Videos durch einen Hut verdeckte Glatze des Beamten) erstaunlich ähnlich sehen, und Janie nach der Tat aus den Fragmenten der zertrümmerten Wohnungseinrichtung ein Puzzle legt, das die Buchstabenfolge »LOST« bildet. Fincher ist es damit gelungen, aus den Andeutungen, die der Natur und Motivation des Mordes nur indirekt vermittelnde Liedtext gibt, eine suggestive, adäquat düstere Bilderfolge zu gewinnen:

Dum, dum, dum honey what have you done?
Dum, dum, dum it's the sound of my gun
Dum, dum, dum honey what have you done?
Dum, dum, dum it's the sound

Janie's got a gun
Janie's got a gun
Her whole world's come undone
From lookin' straight at the sun
What did her daddy do?
What did he put you through?
They said when Janie was arrested
They found him underneath a train
But man he had it comin'
Now that Janie's got a gun
She ain't never gonna be the same

Janie's got a gun
Janie's got a gun
Her dog day's just begun
Now everybody is on the run

Tell me now it's untrue
What did her daddy do?
He jacked a little bitty baby
The man has got to be insane
They say the spell that he was under
The lightning and the thunder
Knew that someone had to stop the rain

Run away, run away from the pain
Yeah, yeah, yeah, yeah

Run away, run away from the pain
Yeah, yeah, yeah, yeah
Run, run away

Janie's got a gun
Janie's got a gun
Her dog day's just begun
Now everybody is on the run
What did her daddy do?
It's Janie's last IOU
She had to take him down easy
And put a bullet in his brain
She said cause nobody believes me
The man is such a sleaze
He ain't never gonna be the same

Run away, run away from the pain
Yeah, yeah, yeah, yeah
Run away, run away from the pain
Yeah, yeah, yeah, yeah
Run, run away

Janie's got a gun
Janie's got a gun
Janie's got a gun
Janie's got a gun

Janie's got a gun
Her dog day's just begun
Now everybody is on the run
Because Janie's got a gun
Janie's got a gun
Her dog day's just begun
Now everybody's on the run
Janie's got a gun

Auch in »Bad girl«⁵² wird die Vorgeschichte eines Mordes rekonstruiert, dessen Tatort der Kommissar zum Auftakt aufsucht; anders als in dem Aerosmith-Video wird der Polizist jedoch nicht bei der Aufklärung des Mordes gezeigt, sondern erscheint nur zu Beginn und Ende des Clips. Die zur Verfügung stehende Spielzeit verwendet Fincher hingegen darauf, zum einen das einsame Alltagsleben der Redakteurin Louise Oriole zu zeigen, zum anderen einen namenlosen Todes-

engel (Christopher Walken), einzuführen, der zu Beginn des Videos auch die Zeit zurückdreht und dem Zuschauer so die Möglichkeit gibt, die Ereignisse vor dem Mord zu verfolgen, die sich auf den beiden beschriebenen Ebenen von Alltag und Todesboten abspielen. Doch die öde, von Arbeit, Alkohol, Zigaretten und Männern geprägte Existenz³³ der Frau verwebt sich zunehmend dichter mit derjenigen des Engels, je deutlicher sie dessen Präsenz gewahr wird. Blicke, ein stummer Dialog, schließlich sogar ein Kuss zwischen den beiden signalisieren eine zunehmende Annäherung, die von Oriole zuletzt zu einer Begegnung vollendet wird, indem sie sich ihrem Mörder hingibt: Als ihre Leiche aus dem Haus getragen wird, sitzen Louise und der Engel gemeinsam auf einem davonschwebenden Hochsitz. Wie schon in dem drei Jahre zuvor entstandenen »Express yourself«-Video für Madonna (s.u.) greift Fincher Motive eines Films (in diesem Fall Wim Wenders' »Der Himmel über Berlin«³⁴ von 1988) nicht nur auf, sondern erotisiert und dramatisiert sie zugleich. Wo Sex und Tod in Wenders' Film nur sehr scheu und metaphorisch verschlüsselt thematisiert werden, macht Fincher sie zum Dreh- und Angelpunkt der Clip-Handlung, und es ist diesbezüglich ebenfalls bezeichnend, dass hier nicht ein Engel menschlich werden möchte, sondern ein Mensch (einem eher konventionellen Topos entsprechend) danach strebt, dem öden Leben zu entfliehen und daher Zuflucht im Jenseits sucht.³⁵

Doch nicht erst und alleine das Drehen von Videoclips war Finchers Schule: Einer eigenen Aussage zufolge waren es die Videos Russell Mulcahys, die ihm als »a great way to learn«³⁶ erschienen, und dass Fincher sich über diese hinaus seine Vorbilder aus der Filmgeschichte genau angeeignet hat, kann an einem Video wie zu Madonnas »Express yourself« (1989)³⁷ oder einer Werbung wie dem »Blade Roller«-Spot für Coca-Cola ersehen werden, die sich in je unterschiedlicher Weise auf Klassiker des Sciencefiction-Genres rückbeziehen.

So nutzt der Madonna-Clip (berühmt geworden schon alleine aufgrund seiner angeblichen Produktionskosten von ca. neun Millionen Dollar)³⁸ Setting und Kontext von Fritz Langs Stummfilm »Metropolis« (1926), wenn eine sich in unterirdischer Nässe abmühende Untertanenklasse den sie beherrschenden und eine mondäne Oberwelt bewohnenden Geschäftsleuten gegenüber gestellt wird, und Madonna sich als Anwältin des das Video beschließenden Mottos »Without the heart/there can be/no understanding/between the hand/and the mind« inszeniert – dies wiederum eindeutig eine Adaption des Sinnspruches aus »Metropolis«: »Mittler zwischen Hirn und Hand muß das Herz sein!« (»The heart mediates between hand and brain« in der englischen Fassung). Die Sängerin reklamiert diesen Part offenbar für sich, wenn sie als Angehörige der Privilegiertenschicht nicht nur – wie Freder Fre-

dersen in Fritz Langs Film – den Weg von der Ober- zur Unterwelt der Maschinenhalle findet, sondern sich anschließend auch als selbst als Sklavin oder Haustier in der Oberwelt geriert,⁵⁹ zuletzt jedoch einem Arbeiter hingibt. Der Film »Metropolis« ist insofern nicht einfach nur als Vorratsmine für Dekors, Szenen und Sinnprüche zu verstehen, aus der sich Finchers Clip zum Teil bis in Details hinein bedient⁶⁰, sondern geradezu als Hintergrundfolie, vor der sich das Video profilieren möchte. Denn dieses stellt, indem es die Geschlechterrollen des Originalfilms überkreuzt und zugleich ineinander blendet, nicht nur eine Modernisierung und Aktualisierung des Stummfilms dar, sondern kehrt zugleich die im Original nur latente Erotik in eindeutig vorgeführte Sexualität heraus: Wo die Liebe des Privilegierten Freder Fredersen zu der Arbeiterrebellin Maria das Initialmoment für seine Erkenntnis darstellt, dass das angenehme Leben der Herrscherklasse auf dem Moloch brutalster Ausbeutung beruht, verschmelzen Freder und Maria in »Express yourself« in der Gestalt Madonnas: Halb Mann (die Sängerin erscheint in der Mitte des Clips mit einem Herrenanzug in der Maschinenhalle), und doch zugleich – wie die nachfolgenden Bilder einer Madonna in Abendkleid, Strapsen und Korsett sowie ihr Auftritte als angekettete, nackte Sklavin⁶¹ und Milch schlürfende »Katze«⁶² zeigen – ganz Frau, ist es ihre die sozialen Klassen überschreitende Sinnlichkeit, die hier die Bedrohung für das unterdrückerische System darstellt. Und somit weicht auch der keusche Idealismus der als »Heilige der Unterdrückten« vorgeführten Maria des Stummfilms einem sexuellen Hedonismus: Madonna, hier als Maria des 20. Jahrhunderts inszeniert, liebt den (bezeichnenderweise auch lediglich über seine physische Attraktivität definierten, sonst jedoch blass verbleibenden) Arbeiter⁶³ anscheinend weniger, als dass sie ihn begehrt; und die das System schwächende Überwindung der sozialen Klassen wird hier auch nicht als Ziel, sondern lediglich als sekundäres Begleitphänomen vorgeführt – nicht um die Zerstörung des technisierten Unrechtsstaates geht es der Madonna des Videoclips schließlich primär, sondern um die Befriedigung ihrer Lust, wie man schon daran ersehen kann, dass sie in der unterirdischen Maschinenhalle nicht, wie Freder Fredersen, angesichts des dort tobenden Arbeitswahnsinns in Ohnmacht fällt, sondern dort stattdessen einen lasziv-obszönen Tanz vollführt, der sich an den von ihr begehrten Arbeiter zu richten scheint.

Dies scheint im Widerspruch zu dem Prolog (Madonna thront über der Stadt und erklärt ihrem Publikum, dass sie im folgenden ihre Vorstellung von Liebe darlegen werde)⁶⁴ und dem Schlussmotto zu stehen, wo von Liebe und Herz, nicht jedoch von Lust und Sinnlichkeit die Rede ist, doch der Text des Songs macht deutlich, wie Liebe hier verstanden wird:

Don't go for second best baby
Put your love to the test
You know, you know, you've got to
Make him express how he feels
And maybe then you'll know your love is real

You don't need diamond rings
Or eighteen karat gold
Fancy cars that go very fast
You know they never last, no, no
What you need is a big strong hand
To lift you to your higher ground
Make you feel like a queen on a throne
Make him love you till you can't come down
(you'll never come down)

Long stem roses are the way to your heart
But he needs to start with your head
Satin sheets are very romantic
What happens when you're not in bed
You deserve the best in life
So if the time isn't right then move on
Second best is never enough
You'll do much better baby on your own
(baby on your own)

Express yourself
(you've got to make him)
Express himself
Hey, hey, hey, hey
So if you want it right now, make him show you how
Express what he's got, oh baby ready or not

And when you're gone he might regret it
Think about the love he once had
Try to carry on, but he just won't get it
He'll be back on his knees

To express himself
(you've got to make him)
Express himself
Hey hey

What you need is a big strong hand
To lift you to your higher ground
Make you feel like a queen on a throne

Make him love you till you can't come down
[you'll never come down]

So please

Express yourself

[you've got to make him]

Express himself

Hey, hey, hey, hey

So if you want it right now, make him show you how

Express what he's got, oh baby ready or not

Express yourself

[you've got to make him]

So you can respect yourself

Hey, hey

So if you want it right now, then make him show you how

Express what he's got, oh baby ready or not

Der im Liedtext umschriebene ideale Liebende wird nicht durch die herkömmliche Brille romantischer Gefühle betrachtet,⁶⁵ sondern zunächst einmal vielmehr im Vokabular eines taxierbaren Objektes bezeichnet: »Don't go for second best baby«, lautet der Ratschlag, denn, wie es an späterer Stelle heißt: »You deserve the best in life [...] Second best is never enough.«

Und um herauszubekommen, wer diesem Anspruch gerecht zu werden vermag, soll der Mann einem Test unterzogen werden, bei dem er die eigenen Gefühle artikulieren soll: »Make him express how he feels/And maybe then you'll know your love is real.« Dieses Gegenüber wird dabei aber zunächst nicht als Partner, sondern vielmehr als eine Art Spiegel entworfen, in dem Glanz, Exzellenz und Dominanz der Frau widerstrahlen: Nur wenn er sie zu erhöhen, ihr zu dienen und sie zu schätzen weiß, ist er ihrer würdig: »What you need is a big strong hand/To lift you to your higher ground/Make you feel like a queen on a throne.« Die Machtverteilung ist dabei klar geregelt: Vermag der Mann nicht, den an ihn gestellten Anforderungen zu entsprechen, so gilt der Ratschlag: »So if the time isn't right then move on [...] /And when you're gone he might regret it/Think about the love he once had/Try to carry on, but he just won't get it/He'll be back on his knees.«

Eine solche Frau will daher auch nicht mit materiellen und vergänglichen Dingen wie Schmuck, schnellen Autos (»Fancy cars that go very fast/You know they never last, no, no«) oder reinem Sex erobert sein (»What happens when you're not in bed«), sondern: »[...] he needs to start with your head«⁶⁶ – danach erst mag der Mann sich seinen Weg mit langstieligen Rosen in das Herz der Frau erobern.

Liebe und Zuneigung werden hier mithin nicht (wie sonst so oft) aus dem eigenen, spontan emotionalen Empfinden der Frau heraus geschildert, sondern anhand von Indizien definiert, die ein Mann zu liefern hat, um in den Augen seines Gegenübers als Liebespartner bestehen zu können – dies ein sehr deutlicher Versuch, die herkömmliche Rolle der Frau als zu erobernde, mithin passive und rein reaktive Gespielin zu konterkarieren, indem ihr nun ein anspruchsvolles, tendenziell narzisstisches und spekulatives Verhalten nahe gelegt wird.⁶⁷ Inwiefern das Herz hier als eine zwischen Hand und Geist vermittelnde Instanz eine Rolle spielt, vermag dabei nicht so recht deutlich zu werden. Möglicherweise aber waren es auch die im Liedtext jeweils nicht weit voneinander fallenden Schlüsselbegriffe »hand«, »heart« und »head«, die Fincher auf die Idee eines an »Metropolis« angelehnten Settings kommen ließen, und da Madonna sich als moderne, unkeusche Maria anbot, usurpierte man deren in den Katakomben von Metropolis gepredigtes Credo »Mittler zwischen Hirn und Hand muß das Herz sein!« zu dem das Video beschließenden Spruch – auch wenn die Aussage des Songs mehr dazu tendiert, das Hirn als Mittler zwischen Herz und Hand zu propagieren, soll die Frau ihre Taten doch nicht blind nach dem Herzen ausrichten, sondern dessen Gefühle anhand des beschriebenen Tests rufen und gegebenenfalls korrigieren: Diese sich zwischen Songtext und Clip öffnende interpretatorische Schere⁶⁸ möglicherweise ein Niederschlag von Finchers Credo, dass es seine Aufgabe sei, »to supply other interpretations, to be less specific in your references, and to provide a leap into another perspective. A video can't be so concrete that there is just one interpretation; someone is going to see it at least ten times so you better be able to give them something that they can constantly see new things in.«⁶⁹



Abb. 25: Madonna: »Vogue«, Still



Abb. 26: Eugene Robert Richee: Carole Lombard



Abb. 28: Madonna: »Vogue«, Still

Es muss für den jungen Regisseur eine traumatische Erfahrung gewesen sein, dass nicht nur seine erste abendfüllende Kinoarbeit eine problembehaftete Geburt hatte⁷⁰ und zusätzlich dann auch noch bei Kritikern wie Zuschauern eher auf Ablehnung stieß,⁷¹ sondern dass dies mit »Alien« 1992 ausgerechnet dem Film widerfuhr, mit dem er die 1979 eröffnete »Alien«-Saga Ridley Scotts weiterspann – des Regisseurs, dem er mit seiner Cola-Werbung 1993⁷² ein kleines, rasantes Denkmal setzen sollte, zwischen in dem »Blade Runner« bezeichneten Spot doch sechs Männer in Robocop-ähnlichen Kostümen durch ein futuristisches Los Angeles, das offenbar zwei Jahre nach den in Scotts Film »Blade Runner« (1982) geschilderten Ereignissen zu datieren ist⁷³ und dem dort gezeigten Schauplatz in vielerlei Hinsicht bis in Details hinein sehr ähnlich ist.

Doch Finchers Kenntnisse beschränken sich nicht auf das Genre des Sciencefiction-Films: Schon in »Express yourself« hatte er es verstanden, Madonna – der Entstehungszeit von »Metropolis« angemessen – in der Filmästhetik der 20er und 30er Jahre zu inszenieren:

ein Prinzip, das er dann zur Gestaltung gleich eines ganzen Madonna-Clips, »Vogue« (1990), einsetzte. Denn die zentrale Aussage des Songs – »Beauty's where you find it« – wird hier (neben einer kurzen Hommage an die von Madonna geschätzte und gesammelte Malerin Tamara de Lempicka [1898 – 1980])⁷⁴ vor allem durch das Nachstellen und Beleben von berühmten Schauspiel- und Modefotos illustriert, wie sie in den 20er und 30er Jahren Cover und Seiten des titelgebenden Magazins »Vogue« schmückten. So geht das Motiv der sich in einer spiegelnden Oberfläche verdoppelnden Madonna (Abb. 25) auf eine Aufnahme Carole Lombards zurück, die Eugene Robert Richee 1935 veröffentlichte (Abb. 26).⁷⁵

Die Idee des von Händen gerahmten und mit einem Handtuch-turban gekrönten Gesichts (Abb. 28) hingegen verdankt sich einer Vorlage, die man bei einer Werbeaufnahme des Fotografen Horst P. Horst (Advertisement with Carmen, New York 1946; Abb. 29) gefunden hatte.⁷⁶

Bei ihm hatte man sich (vgl. seine Aufnahme Mainbocher-Corset von 1939; Abb. 31) im Übrigen auch mit der Inspiration zu jener Sequenz (Abb. 30) versorgt, in der die in ein Korsett geschnürte Madonna in Rückenansicht gezeigt wird.⁷⁷

Mit diesen Bildern hatte Fincher einen Teil des Textes adäquat visualisiert, in dem es um die »verschönernde« Wirkung von Musik geht:

Strike a pose
Strike a pose
Vogue, vogue, vogue
Vogue, vogue, vogue

Look around everywhere you turn is heartache
It's everywhere that you go (look around)
You try everything you can to escape
The pain of life that you know (life that you know)

When all else fails and you long to be
Something better than you are today
I know a place where you can get away
It's called a dance floor, and here's what it's for, so

Come on, vogue
Let your body move to the music (move to the music)
Hey, hey, hey
Come on, vogue
Let your body go with the flow (go with the flow)
You know you can do it



Abb. 29: Horst P. Horst: »Advertisement with Carmen«



Abb. 30: Madonna: »Vogue«, Still



Abb. 31: Horst P. Horst: »Mainbocher-Corset«

All you need is your own imagination
So use it that's what it's for (that's what it's for)
Go inside, for your finest inspiration
Your dreams will open the door (open up the door)

It makes no difference if you're black or white
If you're a boy or a girl
If the music's pumping it will give you new life
You're a superstar, yes, that's what you are, you know it

Beauty's where you find it
Not just where you bump and grind it
Soul is in the musical
That's where I feel so beautiful
Magical, life's a ball
So get up on the dance floor

Vogue, (Vogue)
Beauty's where you find it (move to the music)
Vogue, (Vogue)
Beauty's where you find it (go with the flow)

Greta Garbo, and Monroe
Dietrich and DiMaggio
Marlon Brando, Jimmy Dean
On the cover of a magazine

Grace Kelly; Harlow, Jean
Picture of a beauty queen
Gene Kelly, Fred Astaire
Ginger Rodgers, dance on air

They had style, they had grace
Rita Hayworth gave good face
Lauren, Katherine, Lana too
Bette Davis, we love you

Ladies with an attitude
Fellows that were in the mood
Don't just stand there, let's get to it
Strike a pose, there's nothing to it

Vogue, vogue

Oooh, you've got to
Let your body move to the music

Oooh, you've got to just
 Let your body go with the flow
 Oooh, you've got to
 Vogue

Die richtige Musik bewirkt (ähnlich wie in Destiny's Childs »Bootylicious«-Video – vgl. Kapitel 1), dass man sich schön fühlt, und Schönheit ist überall dort, wo man sie finden kann – die aufgerufenen Stars (bis auf die Baseball-Legende Joe DiMaggio alles Schauspieler) dienen lediglich als Vorbilder und Ermutigung: Sie waren »Ladies with an attitude/Fellows that were in the mood/Don't just stand there, let's get to it/Strike a pose, there's nothing to it«.

»Strike a pose« zitiert zugleich den Schlachtruf, mit dem sich in den späten 80er Jahren die Gäste New Yorker Schwulenclubs anfeuert, wenn sie sich im so genannten »Voguing« üben, einem Tanzstil, bei dem es darum ging, sich spielerisch durch eine Abfolge von besonders eleganten, extravaganten und an den Glamourfotos von »Vogue« und durch Modeschauchoreographien inspirierten Posen hindurch zu bewegen.⁷⁸ Und es ist eben diese Spannung zwischen (er)starr(ten) Körperhaltungen, Gesten und Gebärden, wie sie in den Glamour-Fotografien beobachtet werden können, und deren Verlebung, Dynamisierung und Reihung, wie sie beim »Voguing« angestrebt sind, die eben den Reiz von Finchers Videoclip ausmachen. Denn die zum Vorbild gewählten Fotos werden nicht einfach im Sinne lebender Bilder nachgestellt und abgefilmt, sondern gleich die ersten Sekunden des Videos, wenn die Kamera an den vor Gemälden und Statuen posierenden Tänzern und Tänzerinnen vorbei gleitet, machen deutlich, dass man sich der bewegten Natur des Arbeitsmediums bewusst ist und seinen Geboten Rechnung tragen wird. Die dazu angewendeten Strategien haben dabei aber zur Konsequenz, dass die Kompositionen der Fotografien verändert, aktualisiert, angereichert werden müssen und es dabei zu Kontaminationen kommen kann, die wiederum etwas über das Wechselverhältnis zwischen Glamour-Fotografie und Film aussagen: Die durch Horsts »Advertisement with Carmen« (Abb. 29) inspirierte Sequenz z.B. unterscheidet sich von ihrem Vorbild dadurch, dass sich nicht zwei, sondern gleich vier Hände um das Gesicht herum zu schaffen machen, wobei die Verdoppelung durch den Wunsch motiviert ist, die Hände einen Bewegungsablauf vollführen zu lassen, der sich mit seinem Hang zu Symmetrie und Synchronizität deutlich auf die Ästhetik typischer Musical-Choreographien der 30er und 40er Jahre bezieht. Die von Horst fotografierten Hände können demgegenüber noch anekdotisch als in einem Moment der Gesichtspflege erstarrt begriffen werden – im Clip hingegen ist ihre Gestik so stilisiert und ästhetisiert worden, dass sie erkennbar keinem anderen Zweck mehr dienen, als das Gesicht der Sängerin zu rahmen und zu inszenieren. Wie sehr die Fotografie dadurch eben jenem be-



Abb. 32: Madonna: »Vogue«, Still



Abb. 33: John Engstead: Carole Lombard



Abb. 34: »Citizen Kane«, Still

wegen Konkurrenz- und Schwestermedium Film wieder angenähert wird, auf den sich die Portraits und Standbilder oft genug beziehen, wird schließlich in jener Einstellung deutlich, in der Madonna auf ein riesiges, von Vorhängen gerahmtes Fenster mit Gitterblende zugeht (Abb. 32): Auf den ersten Blick die Nachinszenierung eines Fotos, das John Engstead 1939 von Carole Lombard angefertigt hatte (Abb. 33).⁷⁹

Tatsächlich aber steht die Schauspielerin dort nicht vor einem Fenster, sondern vielmehr hinter einer nicht weiter zweckgebundenen, gatterartigen Struktur, und so erweist sich die Madonna-Sequenz eher als den eröffnenden Bildern aus Orson Welles' Meisterwerk »Citizen Kane« (1941) verpflichtet, wo ein ebensolches gigantisches Fenster inszeniert wird (Abb. 34) – die gleichwohl zu beobachtende generelle Parallele zwischen dieser Kulisse und Engsteads Aufnahme geht wohl auf den Umstand zurück, dass diese im Auftrag der RKO Studios entstand, jener Produktionsfirma, die auch Welles' »Citizen Kane« finanzierte.

Bereits ein Jahr zuvor, im Rahmen des 1989 gedrehten Clips zu Madonnas »Oh Father«⁸⁰ hatte Fincher sich mit Welles' Geniestreich auseinandergesetzt⁸¹ und dabei seine vielleicht anspruchvollste Adaption eines cineastischen Vorbildes vorgelegt; dies auch und vor allem, weil es fast so scheint, als habe er sich zusätzlich die Aufgabe gestellt, das Video nur aus einigen wenigen, zentralen Elementen des Kinofilms heraus zu gestalten. So verdankt sich die gesamte Ästhetik des Clips mit seinem kontinuierlichen Schneefall, seinem horizontlosen Setting und stets bewusst künstlich anmutenden Außenaufnahmen dem Motiv der Schneekugel in »Citizen Kane«, die der sterbende Charles Foster Kane zu Beginn des Films fallen lässt⁸² – und Fincher gewinnt hieraus weitere visuelle Gestaltungselemente, wenn er den fallenden Schnee mit herabfließenden Tropfen und insbesondere den stürzenden Perlen assoziiert, die von der Kette der verstorbenen Mutter stammen. Mit ihr wird das Leitmotiv, das zerrüttete Vater/Tochter-Verhältnis, sowie zugleich dessen Ursprung angedeutet, erscheint es doch zum ersten Mal, wenn der verwitwete Vater sein Kind dabei überrascht, wie es sich verspielt mit den Sachen der Mutter schmückt, worauf er – unfähig seinen Schmerz anders zu artikulieren – vollkommen die Beherrschung verliert und dabei die Perlenkette am Hals des Mädchens zerreißt. Wie in »Citizen Kane« steht der viele Schnee jedoch natürlich auch für Kälte und für die unwirtliche Außenwelt, die solange als kindlicher Spiel- und Tummelplatz genossen werden kann, als es im eigenen Zuhause eine wärmende Zufluchtsstätte gibt. Nicht umsonst bindet Welles die beiden Bereiche in der berühmten Boardinghouse-Szene zueinander, wenn die Kamera übergangslos von dem im Schnee spielenden Kane zu seinen Eltern in der Hütte hinüber gleitet, wo jedoch gerade darüber beschlossen wird, dass das Kind fortgeschickt und damit des schützenden Heims beraubt werden soll.⁸³ Fincher adaptiert diese Dramaturgie, wenn

auch bei ihm von dem draußen im Schnee spielenden Mädchen in den Innenraum des Hauses hinein gefahren wird, wo sich mit dem Tod der Mutter ebenfalls ein Verlust und das dadurch bewirkte Ende der bisherigen Kindheit vorbereitet – und von da an wird sich der eben noch als Spielort genossene Schnee im Leben des Mädchens als Symbol für sie stets verfolgende Kälte festsetzen.

Eine ebenso direkte Übernahme eines bildsprachlichen Mittels aus »Citizen Kane« stellt die Szene dar, in der die von Madonna gespielte junge Frau ihren (offenbar in Perpetuierung des jähzornigen Vaters gewählten) Partner verlässt (er schlägt sie grundlos, so dass sie später versuchen muss, den dadurch verursachten blauen Fleck auf der Wange zu überschminken).⁸⁴ Die neben dem Bett liegende und dann umstürzende Whiskyflasche deutet an, dass er zum Alkohol greift – die junge Frau hingegen scheint sich einen Ausweg in Medikamenten gesucht zu haben, denn in der die Textzeile »You can't hurt me now/I got away from you/I never thought I would« illustrierenden Einstellung sieht man im Vordergrund ein Ensemble aus einer Medizinflasche und einem riesigen Glas, hinter dem eben jene Tür zu sehen ist, durch die hindurch die Frau im nächsten Moment den Raum verlassen wird. In der gleichen Weise deutet schon Welles in seinem Film den fehlgeschlagenen Selbstmordversuch von Kanes zweiter Frau Susan Alexander aus: Auch hier erscheint hinter dem Stilleben aus Medizinflasche und Glas eine den Ausweg symbolisierende Tür (Abb. 35/36)⁸⁵ – doch anders als die Protagonistin in dem Madonna-Video verlässt die verzweifelte, da von ihrem Mann zu einer Opernkariere gezwungene Sängerin den Raum nicht durch diesen »Ausgang«, sondern Kane und der Arzt dringen durch diesen ein, um die Selbstmörderin ins Leben zurückzuholen.

All dies zeigt, dass Fincher sich sein visuelles Vokabular sehr umsichtig und intelligent aus offenbar von ihm auch tatsächlich verstandenen und nicht oberflächlich adaptierten Vorbildern ausgewählt und dann weiter entwickelt hat – und inzwischen sind es seine Filme und Clips, die seine Kollegen als Inspirationsquelle nutzen: So griff nicht nur Fincher selbst auf das Konzept seines für die Firma Nike gedrehten Werbefilm »Magazine Wars« (1994)⁸⁶ zurück, als er sechs Jahre später die Sequenz des Ikea-Telefon-Shoppings in »Fight Club« gestaltete (der Erzähler durchwandert während seiner Bestellung einen begehbaren Ikea-Katalog, komplett mit in der Luft schwebenden Beschreibungstexten, Namen und Preisen),⁸⁷ sondern in seinem 2002 produzierten Videoclip zu Anastacias Song »Why'd you lie to me?« übernahm Mike Lipscombe ebenfalls die Idee von »Magazine Wars«, Zeitschriftenseiten zum Leben erwachen zu lassen: Sind bei Fincher zwei sich ein Match liefernde Tennisspieler vom Cover eines Sportmagazines die Protagonisten, so gruppiert Lipscombe die Reaktionen der übrigen Foto-Figuren in seinem Video natürlich um die Sängerin herum, die zwischen den durch die Zeitschriften repräsentierten, verschiedenen Welten wechselt.⁸⁸



Abb. 35: Madonna:
»Oh Father«, Still



Abb. 36: »Citizen Kane«, Still

Wie sehr sich Lipscombe mit dem Oeuvre Finchers auseinandersetzt, kann daran ersehen werden, dass er im gleichen Jahr 2002 als Regisseur des Clips zu Bryan Adams' »Here I am« (einem Song aus dem Film »Spirit: Stallion of the Cimarron«, wobei das Video erfreulicherweise einmal darauf verzichtete, lediglich Film- und Performance-Schnipsel aneinander zu schneiden) eine weitere Idee Finchers aufgriff, indem er Adams zusammen mit Cowgirls als die Prärie durchstreifende Riesen inszenierte – dies ein klarer Rückgriff auf das Konzept von Finchers (allerdings in Schwarzweiß gehaltenem) Video zu dem Rolling Stones-Song »Love is strong« von 1994, wo die Bandmitglieder als Giganten durch die Straßenschluchten von New York wandern und ebenfalls riesige Frauen zu sehen sind.⁸⁹

Lässt man abschließend die Plots der Filme Finchers Revue passieren, so ist festzustellen, dass auch er – wie Singh – bevorzugt auf Geschichten rekurriert, in denen das Innenleben der Helden im Zentrum steht: Ein Großteil der Handlung in »Fight Club« (1999) erweist sich im nachhinein als nichts anderes als eine einzige große Rückblende in die subjektive Erinnerung des Protagonisten, und sowohl zu Beginn wie insbesondere gegen Ende des Films sieht er sich mit Konsequenzen konfrontiert, die ein seiner Kontrolle entglittener Teil der eigenen Persönlichkeit zu verantworten hat. Auch »The Game« (1997) handelt von einem solchen Kontrollverlust – allerdings ist er dieses Mal kalkuliert und zentrales Element des von CRS entworfenen und beherrschten Verschwörungs-Strategie, welche die (durch Rückblenden in seine Kindheit verdeutlichten) Ängste Nicholas Van Ortons in konkrete, scheinbar authentische Situationen umsetzt und ihn damit herausfordert. In »Se7en« (1995) war der Einbruch des Chaos in die Ordnung noch dadurch konterkariert, dass die mit den Morden vollzogenen Gesetzesverstöße insofern doch einer gewissen Regel gehorchten, als sie an der Liste der »Sieben Todsünden« orientiert und zugleich Bestandteil eines grausamen Racheplans waren. Dieser Racheplan jedoch vollendet sich erst mit Hilfe der die Morde aufklärenden und durch sie manipulierten Polizisten selbst. Der Serienmörder Doe projiziert sein Konzept mithin in die Ermittlungsbeamten hinein, macht sie zu Spielfiguren, Mitspielern und schließlich sogar zu Tätern: Mills wird plangemäß zur Verkörperung von »Rage« (Zorn) und tötet »Envy«, den aus Neid mordenden Doe – und vollendet so die Liste der Todsünden.

Ist es in »Se7en« der durch Manipulation bewirkte Vollzug, die provozierte Tat, so nahm das Entsetzen in »Alien³« (1991/92) zuletzt sogar physische Gestalt an. Doch während diese Manifestationen bei den späteren Filmen nach außen verlagert wird, geht die Handlung des Sciencefiction-Films sozusagen den gerade umgekehrten Weg, wenn die Heldin am Schluss erkennen muss, dass sie selber zur Mutter der von ihr so gefürchteten Bedrohung geworden ist, die nun in und von ihr genährt und geboren wird. Und um eine ähnlich phy-

sische Verinnerlichung der Angst geht es schließlich auch in Finchers bislang jüngstem Film »Panic Room« (2001/02), wo schon der Titel auf die Affekte hinweist, vor denen sich die Protagonistin durch die Flucht in den Bunker schützen zu können glaubt: nur um dann entdecken zu müssen, dass der Raum in der ersten Hälfte des Films für sie und ihre Tochter zum Gefängnis, im zweiten Teil des Films dann zu einer von ihr selbst belagerten Festung gerät. Der Raum als Manifestation der Angst, so kongenial auch durch die virtuoson Flüge der Kamera durch das Haus interpretiert, das dadurch ebenso unheimlich groß und erdrückend erscheint wie umgekehrt die Wolkenkratzerzeilen im Titelvorspann durch die darüber geblendeten Buchstaben verwirrend klein wirken.⁹⁰

Fincher hatte mit einem Videoclip wie »Bad girl« die aus dem Inneren kommende Bedrohung schon ansatzweise thematisiert – die Langeweile und der Verdruss am eigenen Leben führen dazu, dass die eigene Ermordung angestrebt und provoziert wird. Zugleich hatte er im Kontext solcher Videos auch das Überraschungsmoment bereits eingeübt, von dem dann nicht weniger seiner späteren Filme leben sollten: Zu Beginn des Clips sehen wir ein Mordopfer, lernen jedoch im Verlauf des Videos, dass dieser Tod als eine selbstgewählte Erlösung von einer Qual und nicht als Leiden selbst zu verstehen ist.

Zugleich eignete sich Fincher durch die Werbefilme und Videoclips die visuelle Grammatik an, deren er zur wirkungssicheren Erzählung seiner Filmplots bedurfte: Da ist zum einen das für die Werbepsychologie anscheinend so typische Verfahren⁹¹ der »Subliminal Images« in »Se7en« und »Fight Club«, das kurze Zwischenschnitten eines Bildes in eine laufende Sequenz (so im Finale von »Se7en«, wo für einen Sekundenbruchteil eine Aufnahme von Mills' – zu diesem Zeitpunkt tatsächlich bereits ermordeter – Frau in die laufenden Bilder eingefügt wird, so auch das Einblenden von Tyler in einen Moment der gezeigten Handlung in »Fight Club«), das dort je unterschiedliche Absichten verfolgt. In »Se7en« scheint es einen kurzen Einblick in Mills' Inneres zu gewähren und damit die Motivation für seinen Entschluss zu illustrieren, Doe zu erschießen;⁹² in »Fight Club« hingegen veranschaulicht es geradezu idealtypisch die bereits implizite Präsenz Tylers, der in den zentralen, auf die Begegnung mit ihm hinführenden Momenten als schon »anwesend« gezeigt wird: In der Monotonie des Büros (einer Ursache für das Leiden des Protagonisten), beim Arzt und während dessen Erzählung von den Selbsthilfegruppen, in der Selbsthilfegruppe, wenn der Ich-Erzähler Marla Singer mit offenbar bereits geheimem Begehren hinterher blickt, sowie schließlich in den Schlussbildern des Films, wenn plötzlich die zwischengeschnittene Aufnahme eines Penis zu sehen ist – dies wohl ein augenzwinkernder Verweis auf das Markenzeichen des Filmvorführers Tyler, der sich einen perversen Spaß daraus macht, in die von ihm projizierten Kinderfilme pornografische »Subliminal Images« einzufügen.

Diese können jedoch nur aufgrund ihrer Laufgeschwindigkeit eine Wirkung entfalten, und eben mit dieser Schnelligkeit der Bilder und der von ihr getragenen Erzählung spielt Fincher immer wieder, wenn er die Kamera zwischen verschiedenen Schauplätzen hin- und herrasen lässt oder Ereignisse extrem gerafft präsentiert: Beides visuelle Gestaltungsprinzipien, die ihm aus seiner Praxis als Regisseur von Werbefilmen und Musikvideos vertraut waren, wo der auf wenige Minuten bzw. sogar Sekunden komprimierte Vortrag des eigenen Anliegens und die Fesselung des Zuschauers oberstes Gebot sind – und insofern bestätigt sich hier die eingangs formulierte Hypothese, dass der Videoclip das Erzähltempo auch im Kino erhöht hat, da man nun auch auf ganz andere, unkonventionellere Sehgewohnheiten rekurrieren kann: »Videos have helped create an audience that is willing to go with an abstract approach and is better versed and more appreciative of things that people haven't seen.«⁹³

Die Aufmerksamkeit des Betrachters für sich zu gewinnen, kann auch durch den Rekurs auf Vertrautes, bekannte und schnell begreifbare Genres und Typen erreicht werden, und dass Fincher über das entsprechende Repertoire verfügt, hat er schon mit seinen Commercials und Videoclips gezeigt, die zum Teil die später in Spielfilmen aufgegriffenen Gattungen präfiguriert haben: Der Sciencefiction-Film (»Blade Roller«/»Express yourself«/»Alien³«), der Psycho-Thriller (»Janie's got a gun«, »Bad girl«/»Se7en«, »Panic Room«, »Fight Club«, wo sich – wie in Hitchcocks »Psycho« am Schluss zwei Personen als tatsächlich ein- und dieselbe erweisen), der Actionfilm (Finchers Werbung für Honda im Stil einer James-Bond-Parodie/»The Game«, wo der Held durch eine Reihe von Action-Filmen nachszenierten Situationen gejagt wird)⁹⁴ und das Musical (Finchers Nike-Werbung mit dem Basketball-Star Charles Barkley/»Vogue« – den zugehörigen Spielfilm wird Fincher wohl erst noch drehen).⁹⁵

Darin Singh ähnlich konsultierte Fincher – wie gesehen – für seine Werbeclips, Videos und Spielfilme Vorbilder aus Kunst und Kinogeschichte; im Unterschied zu seinem indischen Kollegen erweist er sich in der Wahl seiner Themen und Erzählmittel jedoch als wesentlich vielfältiger und origineller: Hat man bei Singh zuweilen den Eindruck, dass er seine Plots mehr an seinen ästhetischen Vorlieben orientiert bzw. diese zum Leisten nimmt, über die er seine Sujets bricht, erweist sich Fincher als demgegenüber sehr viel flexibler und variantenreicher – worin er mit dem im Folgenden zu besprechenden Spike Jonze vergleichbar ist.

3. SPIKE JONZE

Es ist vielleicht mehr als nur ein Zufall, dass Jonze (siehe Kapitel 6, Abb. 1) eine zeitlang in der unmittelbaren Nachbarschaft von Fincher gearbeitet hat, als er bei »Satellite«, einem Zweig der von Fincher

mitbegründeten Produktionsfirma Propaganda,⁹⁶ arbeitete und sich dabei das Büro mit Finchers Produzenten Cean Chaffin teilte: »Vince [Landay] and I would always pick their brain about stuff.«⁹⁷

Jonze jedoch zählt zu jenen Regisseuren, die »recognizable less for visual style than for their wit, their irony, their references, and their structure« sind⁹⁸, und eben darin unterscheidet er sich sowohl von Tarsem Singh als aber eben auch von Fincher, die man als vielleicht mehr an bestimmten Themen orientiert bezeichnen kann, welche wiederum (vor allem bei Singh) eine bestimmten visuelle Umsetzung bedingen. Der gemeinsame Nenner der Jonze-Videos sind jedoch weder bestimmte Sujets noch ein diesen verpflichteter Stil, als vielmehr die stets humorvoll-abseitige Tonlage, die sich mal in surrealen Situationen, mal in bizarr-eigenwilligen Bildmontagen äußert: Stets sind Jonzes Dramaturgien originell und überraschend auch insofern, als man sich bei einigen von ihnen nie ganz sicher sein kann, ob sie nicht doch plötzlich noch ins rein Tragische oder Traurige umkippen. Dies geschieht zwar fast nie, doch allein die Tatsache, dass der Zuschauer zwischendurch einmal die Möglichkeit erwägt, zeigt, wie dicht die Grenzen von verspielter Heiterkeit und gewichtigem Ernst hier beieinander liegen.

In dem 1997 für das französische Duo Daft Punk entstandenen Video zu deren Stück »Da Funk«⁹⁹ z.B. wird mit den formalen Mitteln des Dokumentarfilms und in aller Nüchternheit eine schon im Ansatz durch und durch absurde Geschichte erzählt, in der jedoch nichts direkt auf die Groteske verweist. Die Kamera begleitet den Protagonisten des Videos auf einer Odyssee, die ihn durch das Treiben auf den nächtlichen Straßen einer amerikanischen Großstadt führt, und die dadurch erschwert wird, dass sein rechtes Bein eingegipst ist. Doch bereits 30 Sekunden nach Beginn des Clips wird dem Zuschauer die erste Überraschung präsentiert, denn bei der Hauptperson handelt es sich um ein Wesen, das zwar weitestgehend wie ein Mensch aussieht und spricht, jedoch einen Hundekopf trägt. Dies wird jedoch von seinem Umfeld im Clip zu keiner Zeit thematisiert. Alles wird hier angesprochen und gelegentlich sogar gegen ihn ins Feld geführt: Dass er sich auf einer Krücke stützen muss und daher humpelt (die beiden Jungen zu Beginn des Videos), dass er erst seit einem Monat in der Gegend wohnt (die eine Umfrage durchführende Frau), dass die Musik aus seinem Ghettablaster zu laut ist (der Buchverkäufer) bzw. er diesen nicht mit in den Bus nehmen darf – doch zu keiner Zeit scheint sich irgendjemand darüber zu verwundern, dass er es hier mit einem Hundewesen zu tun hat.¹⁰⁰ »My kid, he busted up his angle a while back – a couple of months in a cast, and like new, like nothing happened. Just take it easy, you know«, tröstet der Mann, der zu Beginn des Clips zusätzlich ein »Good luck!« auf das Gipsbein schreibt und sein Gegenüber damit indirekt mit seinem Sohn vergleicht, und wenn der Protagonist seine frühere Nachbarin Bea-

trice¹⁰¹ in einem Laden anspricht (durch sie erfahren wir auch, dass er Charles heißt), begründet sie den Umstand, dass sie ihn offenbar zunächst nicht erkannt hat, lediglich damit, dass er so groß geworden sei (»You got so grown up – you got so tall!«); zugleich werden andere Hunde ganz selbst verständlich zu Charles in Beziehung gesetzt (im Gespräch mit dem Buchverkäufer wird er von dessen Pekinesen angeklafft), und den Reflex eines gewissen Befremdens von Beatrices Seite könnte man lediglich darin sehen, dass sie, wenn sie sich jedoch zunächst einmal eine halbe Minute lang mit dem von ihr nicht gleich Wiedererkannten in unverbindlichem Smalltalk übt – dies wie auch ihre sich daran anschließende, überschwängliche Reaktion übrigens ein augenzwinkernder Blick auf die typisch amerikanische »Fine art of surfacing« bei einem solchen Zusammentreffen –, ihre Worte überdeutlich und laut artikuliert, so als ob sie es mit einem Schwerhörigen oder Begriffsstutzigen zu tun habe.

Eine zweite Überraschung betrifft das Verhältnis zwischen Bildern, Tönen und Musik: »You know, that's a good song«, lobt einer der beiden Jungen zu Beginn des Clips, nachdem er an Charles prüfend auf und ab geblickt hat, und damit wird erstmals angedeutet, dass die zu hörende Musik von »Da Funk« offenbar aus dessen Ghetto-Blaster kommt; bestätigt wird dies etwas später, wenn wir Charles aus dem Inneren eines Dekorationsgeschäftes heraus vor dessen Schaufenster stehen sehen und die Musik nun nur noch gedämpft und von Weihnachtsglockenspiel übertönt zu uns herüberklingt sowie, wenn ihn der Buchverkäufer aus seinen, melancholischen, offenbar durch den Anblick eines Fotos in seiner Geldbörse ausgelösten Gedanken mit der Beschwerde über die laute Musik reißt – und wir bei der Gelegenheit erfahren, dass der Lautstärkereger von Charles' lädiertem Ghetto-Blaster offenbar defekt ist.

Diese, dem gewohnten Verhältnis von Bild und Ton bei einem Videoclip zuwiderlaufende, da die Musik der Szene und ihren Geräuschen unterordnende Verwendung des Daft Punk-Stücks spitzt sich schließlich sogar zu, wenn Charles vor dem Fenster des Geschäfts steht, durch das hindurch er Beatrice erkannt hat und die Stimmen der Kunden die Musik übertönen; gänzlich zum Hintergrund-Soundtrack wird »Da Funk« dann schließlich mit dem Beginn des Dialogs zwischen den beiden früheren Nachbarn,¹⁰² und erst nach anderthalb Minuten, wenn Charles Beatrice alleine im Bus zurückgelassen hat, weil er wegen des Ghetto-Blasters nicht zusteigen konnte, gewinnt die Musik wieder etwas Oberhand gegenüber den Straßengeräuschen – doch damit ist der Videoclip auch schon zu Ende, und die Musik verklingt mit den gepfiffenen Takten der Melodie.

Angesichts dieser für einen Clip ungewöhnlichen Dominanz der die Bilder begleitenden Geräusche über die Musik erweist sich die Titelsequenz des Videos als durchaus adäquat: Nicht unter dem eigentlichen Namen des Daft Punk-Stücks »Da Funk« wird der fün-

feinhalbminütige Film angekündigt, sondern der Schriftzug »Daft Punk presents: Big City Nights« erscheint über den Aufnahmen des Treibens auf den nächtlichen Straßen, welche die einzelnen Stationen des Clips auch im Folgenden immer wieder gliedern. Sie sind zugleich im Stil von Godfrey Reggios polemischem Dokumentarfilm »Kooyaanisqatsi« (1983) durch Zeitraffer zu wildem Gewimmel beschleunigt.¹⁰³ »Big City Nights« ist im Übrigen nicht nur der Titel des Buches, das Charles kauft und Beatrice zeigt,¹⁰⁴ sondern außerdem ein 1984 veröffentlichter Song der Scorpions,¹⁰⁵ dessen eingangs zu hörendem Gitarrenriff der Melodiebogen vom »Da Funk« von Ferne verpflichtet scheint. Doch diese »Big City Nights«, bei den Scorpions noch Träger einer freilich offenbar trügerischen Hoffnung,¹⁰⁶ sind bei Jonze – trotz ihrer hektischen Betriebsamkeit – eher einsam: Charles bleibt am Schluss alleine zurück, und das im Hall verklingende Pfeifen weckt ebenfalls Assoziationen an Einsamkeit in weiter Leere. Doch dem Clip eine (wie die Anklänge an »Kooyaanisqatsi« es vielleicht nahe legen mögen) kritische Stellungnahme zu Isolation und Kommunikationslosigkeit in unwirtlichen Städten zu unterstellen,¹⁰⁷ hieße, ihm Gewalt anzutun, denn Jonze rückt lediglich immer wieder Andeutungen ins Bild – so z.B. auch, wenn man Charles auf dem von ihm betrachteten Foto zusammen mit einem Mann bei der Wäsche eines Autos sieht, auf dessen Kühlerhaube der GhettoBlaster steht. Sofort schießen im Betrachter Assoziationen zusammen: Ist der GhettoBlaster deshalb so beschädigt, weil Charles und der Mann einen Autounfall hatten? Rührt das Gipsbein dorthier? Ist der mögliche Tod des Mannes der Grund, weshalb Charles' Blick unwillkürlich auf dem Foto hängen bleibt, als er seine Geldbörse eigentlich nur herauszieht, um das Buch zu bezahlen? Werden hier mithin Rollen verkehrt, wenn nicht ein Mensch den Verlust seines Hundes beklagt, sondern dieser beste Freund selbst den Tod seines Besitzers beklagt?¹⁰⁸

Setzt man solche Überlegungen zu der dem Genre der im Hintergrund spielenden Musik, so wird die Unkonventionalität des Clips noch einmal deutlicher, denn gewöhnlicherweise werden Technopop-Titel wie »Da Funk« eher mit psychedelisch-halluzinatorischen Bildsequenzen unterlegt. Das von der Band formulierte und bislang konsequent befolgte Gesetz, (ähnlich wie Norman Cook – s.u. und Kapitel 7) nicht in den eigenen Videos zu erscheinen, stellt dabei noch keine hinreichende Bedingung für eine Erklärung von Jonzes Clip-Konzeption dar, doch ihr Wunsch, »to break rules everywhere« (so Thomas Bangalter, der zusammen mit Guy-Manuel de Homem-Christo das Projekt »Daft Punk« verkörpert), macht deutlich, was sie für Jonzes Idee einnahm: »I think this breaks the rules for videos.«¹⁰⁹

Wie gesehen, sind diese Regelverstöße dabei vielfältig: Nicht nur, dass Jonze das surreale (und durch die Fotos Mary Wrights bzw. Wil-



Abb. 37: Daft Punk:
»Da Funk«, Still



Abb. 38: Mary Wright:
»Beagle Violinist«



Abb. 39: William
Wegman: »Dressed
for the ball« (London,
Victoria and Albert
Museum)

liam Wegmans inspirierte: Abb. 38/39)¹⁰⁰ Aussehen seines Protagonisten (Abb. 37) zu keiner Zeit erklärt oder auch nur thematisieren lässt; und nicht nur, dass er – wiederum gänzlich im Widerspruch zu diesem absurden Element – weite Teile des Videos wie einen herkömmlichen Dokumentarfilm aussehen lässt, in den er jedoch beschleunigte Sequenzen à la »Kooyaanisqatsi« schneidet – zusätzlich kehrt er das Verhältnis zwischen Musik und Bild um, wenn er »Da Funk« streckenweise zum den Szenen nur unterlegten Soundtrack des Films »Big City Nights« macht.

Einige dieser Verfahren hat Jonze auch in anderen Videos angewendet: Auch der von ihm initiierte und von Roman Coppola gedrehte Clip zu Fatboy Slims »Praise you« (1998) kommt als Dokumentarfilm daher,¹⁰¹ zeigt jedoch nicht den (wie Daft Punk) ebenfalls Clip-scheuen Norman Cook,¹⁰² sondern dokumentiert die groteske Darbietung der Torrance Community Dance Group¹⁰³ am Eingang eines Kinos sowie die Reaktion der staunenden Passanten: auch dies wieder ein Bruch mit den Erwartungen, würde man zu Fatboy Slims Stück doch alles erwarten, nur nicht die unfreiwillige Komik der engagiert ausgeführten und von pathetisch-prätentiösen Posen dominierten Choreographie einer Handvoll eifrig bemühter und offenbar spirituell bewegter Dilettanten. In Kapitel 6 wurde bereits auf die anarchische Unbekümmertheit hingewiesen, mit der im Clip zu »Buddy Holly« von Weezer die Brüche zwischen den Originalszenen aus der Fernsehserie »Happy Days« und den nachgedrehten Szenen mit der Band stehengelassen wurden, und die ablehnende Reaktion River Cuomos gegenüber Jonzes Umgang mit der Musik (die in der Mitte des Videos für die »Werbepause« unterbrochen wird) zeigt, dass er auch hier die im Clip übliche Hierarchie zwischen dominanter Musik und lediglich begleitenden Bildern umgekehrt hatte.

Eben dieser um Konventionen scheinbar so wenig besorgte (mit ihnen tatsächlich jedoch zugunsten einer Regentschaft des Absurden spielende) Zugang aber öffnet Jonze ein breites Feld und lässt ihn zu recht als »among video's most flexible directors«¹⁰⁴ rangieren. Unter den vielen, ihm dabei zu Gebote stehenden Mitteln und Wegen wurde mit seinem Rückgriff auf die Bilder- und Personenwelt von Film und Fernsehen hier bereits auf eine wesentliche Quelle verwiesen,¹⁰⁵ der sich auch die in »Da Funk« zu beobachtenden Bezüge zu »Kooyaanisqatsi« verdanken. Noch konkreter und zugleich in seiner Wechselwirkung mit dem zeitgenössischen Kino aufschlussreicher ist hier jedoch eine Arbeit wie der 1995 für Björk und ihr Stück »It's oh so quiet«¹⁰⁶ gedrehte Clip: Der Song, eine Coverversion des von Hans Lang und Bert Reisfeld geschriebenen und 1948 durch die MGM-Musical-Sängerin Betty Hutton populär gemachten »Blow a fuse«, verleugnet noch in der Interpretation der isländischen Sängerin seine Herkunftszeit nicht und erinnert mit seinen schmissigen Blechbläser-lastigen Passagen deutlich an Musical-Nummern der 40er

Jahre. Jonze setzte diese musikalische Big Band-Assoziation um, indem er sich Setting und Ästhetik eines französischen Film-Musicals der frühen 60er Jahre lieh: Wenn Björk während der Performance ihres von den entfesselnden Qualitäten der Liebe handelnden Songs in einem hellorangefarbenen Satinkleid aus einer Werkstatt heraus auf die Straße tanzt, so erinnert diese Kombination von leuchtenden Farben, Automechanikern und Swing-Musik deutlich an Jacques Demys 1963 gedrehten Film »Les parapluies de Cherbourg«, wo Catherine Deneuve in ebenfalls hellen Tönen gekleidet in der Garage du Pont-Aubin erscheint, dem Arbeitsplatz ihres Geliebten Guy, der zu Beginn des Films in ähnlicher Weise im Waschraum der Mechaniker gezeigt wird wie Björk. Als eindeutige Hommage an Demys Film – seinerzeit im übrigen ein Unikum alleine schon insofern, als sämtliche Dialoge des Films strikt gesungen werden – ist schließlich jener Moment zu verstehen, wenn Björk sich inmitten eines Kreises von Tänzerinnen dreht, die sukzessive ihre Regenschirme öffnen (Abb. 40): Dies nicht nur ein Verweis auf den Titel des Films, sondern durch die dabei eingenommene Vogelperspektive zugleich ein direktes Zitat aus dessen Vorspann, wo eine Reihe von Fußgängern mit bunten Regenschirmen rasch durch das Bild läuft und ebenfalls in Aufsicht gezeigt wird (Abb. 41). Die (an typischen Musical-Choreographien Hollywoods orientierte) Regenschirm-Sequenz des Björk-Videos macht jedoch auch auf die Unterschiede zu Demys Film aufmerksam. Denn zwar kann man dort ebenfalls unwirkliche Bewegungsabläufe beobachten (so wenn Geneviève und Guy am Vorabend ihres Abschieds noch einmal miteinander ausgehen und sie von Zauberhand getragen auf seinem Fahrrad mühe- und fast schwerelos anmutend die Straße entlang gleiten, eine Sequenz, die Jonze auch zweimal in seinem Video adaptiert),¹⁷ doch die allgegenwärtige Musik, die gesungenen Dialoge und die durchkomponiert bunten Schauplätze werden ansonsten von einer ausgesprochenen Realistik konterkariert: Obwohl die z.T. komplizierten Kamerafahrten deutlich machen, dass das gezeigte Geschehen einer strengen Choreographie gehorcht, wird im eigentlichen Sinne doch nie getanzt – und eben darin unterscheidet sich Jonzes Video grundlegend von seiner Inspirationsquelle.



Abb. 40: Björk: »It's all oh so quiet«, Still



Abb. 41: »Die Regenschirme von Cherbourg«, Still

Dies hat zum einen mit dem Konzept des Clips zu tun: Jonze verstand die leisen Passagen von »It's oh so quiet«, in denen die Protagonistin »alone« und daher alles so »peaceful«, »nice and quiet« ist, als »the real world«, während die turbulenten Refrainzeilen mit ihren Schilderungen von durch die Liebe losbrechendem Aufruhr, Verwirrung, Chaos und Gefühlstumult von ihm als »her fantasy« aufgefasst wurden.¹¹⁸ Dementsprechend werden die Kontraste zwischen diesen beiden Ebenen im Clip deutlich herausgearbeitet. In den leisen Stellen erscheint alles dunkler, die Männertoilette der Werkstatt erscheint hier deutlich kleiner, öder und schäbiger als in Demys Film, Björk scheint mit geradezu eingezogenem Kopf und in Zeitlupe gedehnt durch die Räume zu wandern, und erst mit dem schmetternden Wechsel zum Refrain bricht die Welt des Musicals herein: helle Beleuchtung, akrobatische, rasante Choreographien, sich zu geometrisch geordneten Gruppen formierende Passanten, sich belebende Gegenstände, wie sie die »Parapluiques de Cherbourg« nicht aufweisen, wo die Balance zwischen Künstlichkeit und Wirklichkeitsnähe dauerhaft gehalten wird. Jonzes Video nimmt insofern auch eine Mittlerstellung zwischen einem Klassiker wie Demys Film und Woody Allens 1996 (also ein Jahr nach »It's oh so quiet«) gedrehtem Musical »Everyone says I love you« ein, wo mit ähnlichen Kontrasten gearbeitet wird wie in dem Clip.¹¹⁹

In diesem zeigt sich jedoch zum anderen auch die grundsätzliche Vorliebe von Spike Jonze für Choreographien – dies im Übrigen ja auch später dann ein zentrales Thema in seinem ersten Spielfilm »Being John Malkovich«, wo sich der Traum des Puppenspielers Craig Schwartz (John Cusack) erfüllt, mit seiner (zumeist einen geliebten oder begehrten Menschen repräsentierenden) Marionette verschmelzen zu können, als er es lernt, den Körper des Schauspielers John Malkovich zu übernehmen und sich somit nicht nur der angebeteten Maxine (Catherine Keener) nähern, sondern auch den eingangs nur mit einer Puppe vollführten Tanz zu einer Komposition Bela Bartoks nun mit einem lebenden Menschen zu realisieren vermag, der doch nicht er selbst ist.

Auch in Videoclips wie denjenigen zu »Elektrobank« von den Chemical Brothers (1997) sowie Fatboy Slims »Praise you« (1998) und »Weapon of choice« (2000) spielt der Tanz eine entscheidende Rolle; die Videos zu »Elektrobank« und »Praise you« weisen darüber hinaus jene bereits bei »Da Funk« beobachtete Nähe zum Dokumentarfilm auf; bei »Praise you« überlagern sogar auch die Originalgeräusche zuweilen die Musik, und auch hier – wie z.B. bei Jonzes Clip zu »Buddy Holly« – wird das Stück abrupt unterbrochen. »Elektrobank« ist demgegenüber sehr viel erzählerischer, weist jedoch auch eine über 90-sekündige Einleitung auf, die ohne die eigentlich im Video vorzustellende Musik auskommt und stattdessen Originalgeräusche wie Applaus und Hintergrundmusik zu Gehör bringt. Ansonsten

kommt der Clip wie ein gelegentlich mit Mitteln der Dokumentation arbeitender Spielfilm daher, was im Einklang mit der Intention des Regisseurs steht, der bei der Konzeption des Videos jene Episode während der olympischen Spiele 1996 in Atlanta im Kopf hatte, bei der die 19-jährige Gymnastiksportlerin Kerri Strug (Abb. 42) ihr Programm trotz einer Knöchelverletzung fehlerlos absolvierte und die damit erlittenen Schmerzen durch den Sieg belohnt wurden.

Das ganze Szenario des Clips – die eindeutige Rivalität zwischen der (nicht zufällig in Schwarz gekleideten und als hochmütig charakterisierten) blonden Gegnerin und der bescheiden auftretenden und durch ihre Verletzung zusätzlich die Sympathien des Zuschauers gewinnenden Sportlerin (Abb. 43), das zwischen Angst und Respekt changierende Verhältnis zu ihrem väterlichen Trainer²²⁰ – erinnert an jene Gattung bescheidener, amerikanischer Fernsehfilme, die sich ebensolche »wahren Begebenheiten« zum Vorwurf nehmen und sie dramatisieren (als konkretes Vorbild für Jonze dürfte hierbei jedoch auch der bereits 1994 von Albert Pyun gedrehte Spielfilm »Spitfire« gedient haben, ein anspruchsloser Agentenfilm, in dessen Mittelpunkt die von der ehemaligen US-Championesse Kristie Phillips verkörperte Gymnastikwettkämpferin Charlie Case steht; der Streifen stellt nicht nur das Motiv der schwarz-rot gekleideten persönlichen Rivalin bereit, sondern wartet auch mit Wettkampf-Szenen auf, bei der die Heldin zu den Klängen des aus dem Jahre 1985 stammenden, von Sue Saad interpretierten Pop-Songs »She's a fire« entgegen allen missgünstigen Sabotageversuchen ihrer Gegnerin eine siegreichende Performance präsentiert). Und es war eben dieser »Made-for-TV, After School Special type movie«, an den Jonze angeblich denken musste, als er »Elektrobank« hörte: »[...] I always thought that song had the energy that could be used in a competition scene, whether it's ice skating or dance competition.« Und unter Anwendung seines bereits im Kontext von »Da Funk« vorgestellten Prinzips, die in einem Clip visuell zu interpretierende Musik darauf zu befragen, zu welchem Typ Film sie als Soundtrack passen würde,²²¹ kam Jonze auf das für die Musik der Chemical Brothers überraschende Ambiente. Zugleich griff er so auch auf jenes Sportler-Setting zurück, das traditionellerweise in der Popmusik gerne herangezogen wird, um – siehe z.B. Robbie Williams im Clip zu »She's the one« (Dom & Nic/1999, wo er als Eiskunstläufer erscheint) und »Supreme« (Vaughan Arnell/2002)²²² – den Star attraktiv zu machen. Allerdings führt Jonze dieses Prinzip hier ad absurdum, wenn er das Stück als Untermalung einer Sport-Choreographie ausgibt und die für die Musik verantwortliche Formation The Chemical Brothers im Clip gar nicht zeigt, sondern stattdessen eine verletzte, sonst jedoch kaum weiter charakterisierte Gymnastiksportlerin zur Protagonistin seines Clips macht.

Wie bewusst er sich der im Musikvideo waltenden Gebräuche tatsächlich ist und mit welcher Lust er mit ihnen spielt und sie verdreht,



Abb. 42: Kerri Strug und ihr Trainer Bela Karolyi



Abb. 43: Chemical Brothers: »Electrobank«, Still

kann schließlich an seinem 1997 im Auftrag von Sean »Puffy« Combs (damals noch »Puff Daddy«, zwischenzeitlich »P. Diddy«) gedrehten Clip zu »Sky's the limit« des kurz zuvor ermordeten Notorius B.I.G. (Biggy) ersehen werden.¹²³ Wie anhand der Clips zu Daft Punk und The Chemical Brothers deutlich geworden ist, bedeutete der Umstand, dass Jonze ohne den Hauptinterpreten des zusammen mit Combs eingespielten Stücks arbeiten musste, für ihn kein Hindernis, und wie schon bei Björks »It's oh so quiet« rekurrierte er zur Lösung der gestellten Aufgabe auf einen Klassiker der Filmgeschichte, in diesem Fall Alan Parkers 1976 gedrehte Gangster- und Musical-Parodie »Bugsy Malone«. So wie dort die während der Prohibition ihre Geschäfte und Intrigen abwickelnden Gangster komplett von mit Sahne-MPs ausgestatteten Kindern gespielt wurden, so besetzte Jonze nun ein klassisches, im Stil von Hype Williams und Combs gehaltenes HipHop-Video durchgehend mit kleinen Mädchen und Jungen.¹²⁴ Dadurch wird eine Parallele zum Vorbild »Bugsy Malone« geschlagen, die in gleich mehrfacher Hinsicht stimmig und passend ist; denn die heutigen »Gangsta« des HipHop rekurrieren ja – einerseits, um ihre »Street Credibility« unter Beweis zu stellen, andererseits jedoch auch, um ihre Macht und Arriviertheit zu demonstrieren – z.T. auf eben das klassische Gangsterimage der 20er Jahre mit seiner Kombination aus teuren Anzügen und blitzenden Waffen, luxuriösen Villen, schönen Frauen, rauschenden Parties und machohaftem Imponiergehabe. Zugleich aber parodiert die Besetzung der üblichen Rollen mit Kindern nicht nur eben das zum Vorbild genommene, historische Gangster-image, sondern es entlarvt auch zentrale Merkmale des HipHop: Sind die Gangsta nicht alle lediglich kleine Jungen, die um kleine Mädchen werben? Sind die ganzen Imponier- und Machtgebärden letztendlich nicht kindisch? Sind die vorgeführten teuren Autos, Villen und Pools nicht zuletzt doch nur Spielzeug, und ist die eigene Gang und Party-Posse im Club nicht einfach ein Kindergarten?

Combs musste dies wohl entgehen, auch wenn er der in Jonzes Clip artikulierten Ambivalenz bereits sehr nahe kommt, wenn er versucht, das Konzept des Videos auf den Punkt zu bringen und erklärt, es zeige Biggy und ihn, als sie noch Kinder gewesen seien, aber eben bereits mit dem Erfolg, den sie als Erwachsene hatten...¹²⁵

Das in seinen Musikvideos verfolgte Prinzip, bizarre und absurde Geschehnisse im Ton absoluter Selbstverständlichkeit und ohne jede alberne Überzeichnung zu erzählen, prägt dann auch Jonzes ersten Kinofilm »Being John Malkovich« (1999) – nicht zufällig stellt der Regisseur selbst einen indirekten Zusammenhang zwischen der Arbeit an dem Clip zu »Da Funk« und den Vorbereitungen zu seinem Spielfilm her: »I was thinking about it, and thinking about how to shoot in New York with very few lights – have it feel very naturalistic. Having this surrealistic element and treating it very naturally. That was definitely the idea. And also seeing if I could work with actors doing dialogue, and learn about that.«¹²⁶

Wie Singh und Fincher nutzte Jonze dabei auch die im Film thematisierten Innenwelten, um die ihm vom Musikvideo vertrauten optischen Gestaltungsmittel zum Einsatz bringen zu können. So gibt es u.a. eine Szene, in welcher der Schauspieler John Malkovich in sein eigenes Inneres schlüpft und dadurch zum Besucher einer durch und durch grotesken, da ausschließlich von ihm selbst bevölkerten Welt wird: Männer, Frauen, Kinder – sie alle tragen in abstruser Vielfältigkeit die Züge des Schauspielers.¹²⁷ Oder: Wenn die verbitterte Lotte (fast unkenntlich: Cameron Diaz) und die schwangere Maxine (Catherine Keener) sich gegen Ende des Films eine Verfolgungsjagd liefern, so führt diese sie durch verschiedene, jedoch bruchlos ineinander übergehende, unangenehme Erinnerungen an Malkovichs Kindheit, durch die sie achtlos hindurchstürmen.¹²⁸ Allerdings: Anders als bei Singh konzipiert Jonze seine surrealen Szenarien ohne allen Pomp und unter Verzicht auf Opulenz, alles scheint – ganz im Gegenteil – ganz schlicht, harmlos, und sogar eher schäbig. So wird der Weg, der in John Malkovichs Körper und Geist hineinführt, nicht etwa (wie bei Singh) durch eine futuristische Maschine geebnet und von psychedelischen Licht- und Toneffekten gesäumt, sondern es ist schlichtweg ein enger, schlammiger Gang, der sich hinter einer bescheidenen Holztür öffnet, die wiederum im 7½. Stock eines New Yorker Gebäudes hinter einem alten Aktenschrank verborgen liegt. Die mit dieser Möglichkeit eröffneten Themen des Films – Fragen nach der Bedeutung von Bewusstsein, Identität, Geschlechterrollen und Individualität – werden zwar durchgespielt und erörtert, und wengleich dies dem Ganzen zuletzt eine düstere Note gibt (der Körper des Schauspielers John Malkovich wird schließlich von anderen Individuen übernommen; der Protagonist des Films, der Puppenspieler Craig Schwartz, bleibt am Schluss der ewige Verlierer), so wird dies so wenig aufdringlich dargestellt und immer wieder von humorvoll abseitigen Nebenplots durchsetzt (vgl. alleine z.B. schon den Schauplatz des halben, niedrigen Stockwerks oder die stets alles falsch verstehende Floris), dass der Film zu keinem Moment schwerfällig oder finster gerät.

Mit Jonzes zweitem Film, dem 2002 fertig gestellten »Adaptation«, ändert sich die Tonlage jedoch, wengleich Jonze und sein Drehbuchautor Charlie Kaufmann auch hier die dramaturgische Hintertür offen halten, denn von den katastrophalen Ereignissen zum Schluss des Films – die Journalistin Susan Orlean verliert den Geliebten, der sie aus ihrem bisherigen tristen Leben befreit hat, an einen hungrigen Alligatoren; Charlie Kaufmanns Zwillingbruder Donald stirbt bei einem Autounfall – ist nicht sicher, wie real sie überhaupt zu verstehen sind, stammt doch just dieses klischeeverseuchte Finale mit seinen Verfolgungsjagden, Mordabsichten und Todesfällen aus der Feder von Donald, dem Triviale zugeneigten Part der Kaufmann-Brüder. Der ganze Film ist die Schilderung einer Krise und

deren Bewältigung – aber da der Protagonist der Krise Drehbuchautor ist und der Grund seiner Krise das Drehbuch zu dem in Rede stehenden Film ist, macht der Film sich selbst zum Gegenstand. Damit entsteht eine komplexe Schachtelstruktur, die jenem von Gondry als »kaleidoscope-effect« bezeichneten Gefüge²⁹ nicht unähnlich ist (und bezeichnenderweise hat Kaufmann auch die Drehbücher zu Gondrys ersten beiden Spielfilmen geschrieben): Der Film schraubt sich damit in sich selbst hinein, und alles in ihm gerät hintergründig, doppelbödig. Schon der Titel verweist auf mindestens zwei Themen des Filmes zugleich, denn »Adaptation« meint hier zunächst einmal ganz nahe liegend des Prozess der Adaption, den Kaufmann auf das Buch der Journalistin Susan Orlean anwenden soll, um eine Filmvorlage daraus zu gewinnen. Zugleich aber zielt der Begriff auch auf die über Fortbestand oder Tod entscheidende Anpassung der Lebewesen an ihre Umweltbedingungen – und eben die Frage, wie weit der Mensch sich und sein Leben an die Bedingungen des gesellschaftlichen Umfeldes anpassen soll, ohne daran innerlich zugrunde zu gehen, spricht der Film auch an. Diese Doppeltheit an Begriffen und Motiven bestimmt die allgemeine Struktur von »Adaptation«, denn stets werden auf einer Ebene eingeführte Gedanken sodann auch auf einer anderen Ebene aufgegriffen und eingelöst. So spricht John Laroche in einer zentralen Szene von den Insekten, die ihresgleichen in Gestalt von mimikry-begabten Blumen suchen, um sich mit diesen Doppelgängern und Seelenverwandten vereinen zu können, wodurch sie wiederum das Leben in Form der so vollzogenen Befruchtung weitertragen. Dem korrespondieren auf der Ebene der Figuren die Charaktere von Susan und Charlie, denn Susan findet ihr Gegenüber, ihren Seelenverwandten in Laroche, obgleich sie beide hinsichtlich ihrer rein äußerlichen Gestalt und ihres sozialen Umfeldes als geradezu gegensätzlich erscheinen; Charlie und sein Zwillingbruder Donald hingegen sehen sich rein äußerlich zum Verwechseln ähnlich und verfolgen obendrein beide die gleiche Tätigkeit, verhalten sich im Alltag jedoch vollkommen gegensätzlich – und eben deshalb, aufgrund der so sehr auf der Hand liegenden physischen Ähnlichkeit und der sich dahinter verbergenden, scheinbaren Verschiedenheit, tut Charlie sich so schwer damit, in seinem Bruder seinen Seelenverwandten zu erkennen. In beiden Fällen erweist sich Verschiedenheit mithin als zunächst nur missverständlicher Komplementärkontrast, denn tatsächlich ist der Seelenverwandte Träger ergänzender, vervollständigender Eigenschaften. Nirgendwo wird das deutlicher, als bei Charlie und Donald, die in gewisser Weise nur isolierte Seiten ein- und derselben Person verkörpern (und natürlich thematisiert der selbstreferentielle Film dies auch sogleich, indem er dies in Form des abstrusen »The three« betitelten Drehbuchs von Donald spiegelt und parodiert, in dem es um einen Verbrecher, sein Opfer und den beide verfolgende Polizisten gehen soll, die sich am Schluss alle als tatsäch-

lich eine Person entpuppen sollen). Doch mit Susan und Laroche und Charles und Donald sind die Paargruppierungen noch nicht zu Ende, denn auch Susan und Charles bilden ein solches Gegensatzpaar – alleine schon darin, dass sie beide zu ihrer jeweiligen Erkenntnis erst in dem Augenblick gelangen, als sie (beide Male durch unglückliche Fügung) ihren Doppelgänger wieder verlieren (das Paarmotiv wurde schon zuvor durch ihre berufliche Tätigkeit – beide sind Schriftsteller – angedeutet und problematisiert, denn als Drehbuchautor, der sich an Susans Vorlage orientieren muss, ist Charlie ihr in gewisser Weise unterlegen; umgekehrt muss sie am Schluss fürchten, dass er die Enthüllungen über ihr tatsächliches Leben in sein Drehbuch packen und sie damit bloßstellen wird).

All dies wird von Charlie Kaufmann und seinem (fiktiven)³³⁰ Zwilingsbruder sehr komplex und sozusagen kritikresistent entfaltet (viele Einwände gegen dramaturgische Mittel des Films wie z.B. das häufige Voice-over werden im Verlauf der Handlung selbst thematisiert und gerügt),³³¹ doch es scheint, als sei die visuelle Kreativität Spike Jonzes dadurch zu sehr eingeengt worden, denn je länger Kaufmann sein selbstreferentielles Gewebe spinnt, umso mehr verlegt der Regisseur sich darauf, es lediglich zu bebildern – so, als ließe Kaufmanns Drehbuch kaum noch Raum für optische Interpretation. Zu Beginn gelingen Jonze noch einige großartige Sequenzen, so etwa die (zugleich eine kleine Hommage an den Hammer & Tongs-Clip zu Fatboy Slims »Right here, right now« darstellende)³³² Reise zu den 4 Billionen und 40 Jahre zurückliegenden Anfängen des Fleckes Erde, wo dann später Hollywood liegen wird – womit zum einen auch die am Ende von Susan Orlean für das eigene Leben eingeklagte Rückkehr zum Anfang vorweggenommen wird, zum anderen jedoch auch jenes, die weitere Filmerzählung beständig und bis zur Unübersichtlichkeit rhythmisierende Springen in der Chronologie (»früher/später«) ad absurdum geführt wird. Auch für das Schlussbild des Films greift Jonze dann noch einmal auf den Faktor der Zeit zurück, wenn sich in Zeitraffer aufgenommene Blumen elegant vor dem immergleichen hektischen Gewimmel des Stadtlebens hin- und her wiegen, wie man es schon in »Da Funk« gesehen hatte. Dennoch: Über weite Strecken des Films verlegt Jonze sich mehr aufs Illustrieren, denn aufs Inszenieren des Films. Wie das 2009 von ihm vorgelegte Werk »Where the wild things are« aber zeigt, musste man einfach auf den Film warten, bei dem der Regisseur mit dem zugrunde liegenden Drehbuch (verfasst von Spike Jonze und Dave Eggers³³³ nach dem Kinderbuch des amerikanischen Schriftstellers und Illustrators Maurice Sendak aus dem Jahre 1963) so spielerisch umgehen konnte, wie er dies bei seinen Clips mit der dort zugrunde gelegten Musik tat – und nicht zufällig lebt die Sendak-Verfilmung auch nicht unwesentlich von dem von Karen O (Karen Lee Orzolek)³³⁴ und Carter Burwell komponierten Soundtrack. Dieser unterstützt dabei nicht nur die auf

der Ebene der Bilder geschaffene Atmosphäre des Poetisch-Außerweltlichen und Melancholischen, sondern verschränkt sich zuweilen auf das Dichteste mit der Erzählung, indem (ähnlich wie bei Jonzes »Da-Funk«-Clip) deren Geräusche sich mit den Klängen der Filmmusik vermischt: Wenn Max (Max Records) z.B. zu Beginn des Films davonrennt und seine Mutter (Catherine Keener), nach ihm rufend, hinterherläuft, erklingt dazu das Stück »Animal«, das die Sängerin der New Yorker Indie-Rockband Yeah Yeah Yeahs, Karen O, gemeinsam mit einem Kinderchor (als »Karen O and the Kids« ausgewiesen) eingespielt hat.

Dessen treibende Klänge und Rhythmen sowie die triller- bzw. jagdrufartigen Vokalisieren passen nicht nur zu der von schnellen Schnitten und einer dynamischen Kamera geprägten Verfolgungsjagd, sondern darüber hinaus scheinen die verzweifelten Appelle von Max' Mutter ihr Echo und ihre Fortsetzung in den immer dringlicheren »Animal!«-Rufen zu finden, die auf der Ebene der Musik zu hören sind. Bezeichnenderweise klingt diese sodann in einer Passage aus, in der Max unter lautem Gebrüll und »I hate you«-Schreien seiner Wut freien Lauf lässt, die sowohl auf die Ebene der erzählenden Bilder wie auch auf diejenige der Filmmusik zurückgeführt werden können.

Analoges geschieht, nachdem Max auf der fernen Insel die Wild Things kennen gelernt hat und von ihnen zum König gekrönt wurde. »Hey, King – what's your first order of business?«, fragt ihn Carol (Vincent Crowley/Stimme: James Gandolfini) und Max brüllt als Antwort: »Let the wild rumpus start!«. Unter dem sich sodann erhebenden allgemeinen Jubel und Gejohle beginnt das ebenfalls von Karen O and the Kids eingespielte Stück »Rumpus«, dessen von Kinderstimmen im Rhythmus eines Abzählverses intonierte »Hey – go!«-Rufe sowie der sich anschließende Liedtext (»One we say, off we go/Two we say, off we go/To the door, in the floor/It's the dawn of the day/You can Stopp/And just say that it's mine/I know we don't need it/All in line we go/We don't need it/All in line you go, go, go, go«) fast unterschiedslos mit den Lauten der übermütig mit ihrem neuen König umhertollenden Wild Things verschmelzen. Eine Erinnerung daran erfolgt sodann später im Film, wenn das Vertrauen der Wild Things in Max als König bereits geschmälert ist, da es ihm nicht gelungen ist, die negativen Gefühle von Zwietracht, Isolation, Einsamkeit und Traurigkeit von ihnen fern zu halten (KW [Alice Parkinson/Stimme: Lauren Ambrose] hat die beiden Eulen Bob und Terry zu dem von Max geplanten und begonnenen neuen Fort mitgebracht und so Carol gegen sich aufgebracht, der die Siedlung daraufhin vorübergehend verlässt). Um die Gemeinschaft wieder in einem ausgelassenem Treiben zu einen, ruft Max einen »Krieg« der »Good guys« gegen die »Bad guys« aus, der spaßhaft mit gegenseitig aufeinander abgefeuerten Dreckklumpen ausgetragen wird, dann jedoch in einem direkten Streit zwischen KW und Carol endet. Auftakt und Verlauf

des turbulenten »Dirt clod«-Krieges werden von einem Musikstück begleitet, das von rhythmisch schreienden, johlenden und trillernden Kinderstimmern durchsetzt ist, die sich wieder mit den ausgelassenen Rufen von Max und den Wild Things vermischen.

Die leichte, von akustischen Instrumenten und den hohen, zwischen Lautäußerung und Gesang changierenden Stimmen von Karen Orzolek und dem Kinderchor bestimmte und dadurch einerseits kindgerecht und poetisch, andererseits auch skurril wirkende Musik hat jedoch nicht nur die Qualität, dass sie sich zuweilen fast ununterscheidbar mit der Geräuschebene des Films mischt, sondern sie setzt zugleich Akzente und verbindet verschiedene Momente des Films miteinander, um auf diese Weise auch inhaltliche Zusammenhänge zu verdeutlichen: Wenn Carol ziemlich in der Mitte des Films Max sein Modell einer künftigen Siedlung für die Gemeinschaft zeigt, erklingt dazu das von Karen O and the Kids intonierte Stück »Hideaway«, dessen Auftaktzeile (»Hideaway/Well they'll seat us in the sun«) an das kurz zuvor zwischen Carol und Max geführte Gespräch über das Erlöschen der Sonne erinnert, das Carol – trotz seiner Versicherungen Max gegenüber – dennoch nachhaltig verunsichern wird. Der weitere Liedtext (»You'll ask your reasons why/What once was yours is mine/My baby's gone/Ride away/Gonna take me from my man/By the way/No they'll never understand«) passt zudem zu Carols Situation, der sich von KW verlassen und von seinen Gefährten unverstanden fühlt. In dem Modell der von ihm erträumten Siedlung hingegen sind all diese Probleme behoben, denn es zeigt KW und ihn z.B. in Form kleiner Figuren, die einmütig in einem Boot einen der Kanäle befahren, der den Komplex durchzieht. Die Höhle, in der Carol die Miniaturlandschaft aufgebaut hat, ist daher sein »Hideaway«, sein Zufluchtsort, an dem er sich eine bessere Welt erträumt, von der er hofft, dass Max sie in die Wirklichkeit umsetzen wird.

Doch »Hideaway« erklingt sodann knapp eine halbe Stunde später wieder, dieses Mal jedoch unter gänzlich veränderten Bedingungen, denn in der Zwischenzeit hat Carol erkannt, dass Max kein König und zudem nicht in der Lage ist, die von ihm erträumte Welt, in der er mit KW ein Paar bildet und von seinen Gefährten verstanden wird, Realität werden zu lassen, und er will nun das begonnene Fort niederreißen und droht zudem, Max aufzufressen. Als er diesen attackiert und ihn verfolgt, erklingt wieder das »Animal«-Stück vom Anfang des Films, dessen eröffnende Schreie nun nicht nur zur Angst von Max passen, sondern das zugleich auch die nun einsetzende Rückwärtsbewegung der Handlung einleitet: Floh Max zu Beginn vor seiner Mutter zur Insel der Wild Things, so flieht er nun vor seinem Ebenbild, dem Wild Thing Carol, denn so wie Max' Mutter ihren Sohn mit den Worten »You're out of control« angeherrscht hat, nachdem dieser sie jähzornig in die Schulter gebissen hat, versucht Max – vergeblich –, Carol mit genau den gleichen Worten wieder zur Vernunft zu brin-

gen: Er findet sich mithin plötzlich selbst in der Position seiner Mutter ihm gegenüber und erkennt das eigene, vorherige Fehlverhalten sowie aber auch dessen Beweggründe (»He doesn't mean to be that way [...] He is just scared«, verteidigt er Carol kurze Zeit später). Nicht umsonst bietet ihm daraufhin ausgerechnet KW ein Versteck, einen »Hideaway«, in ihrem eigenen Körper: Sie verschluckt den Jungen und rettet ihn so vor Carols blindwütiger Raserei. Mit eben den Worten »You're out of control« vermag sie diesen zur Raison zu bringen: »Am I as bad as he [Max] says I am?«, fragt Carol daraufhin verunsichert und erklärt entschuldigend seine maßlose Enttäuschung: »I just wanted us all to be together«. Nachdem er gegangen ist, zieht KW den Jungen wieder aus ihrem Bauch hervor und der Anblick des aus ihr herausgleitenden, nass glänzenden und von Schleim bedeckten Max erinnert nicht von ungefähr an eine Geburt: In KWs Bauch hat Max anhand von Carols und KWs Dialog die Problematik eines Verhaltens, wie er es seiner Familie und wie Carol es seinen Gefährten gegenüber an den Tag legt, begriffen: »And he loves you. You're his family«, sagt er in Bezug auf Carol wie auf sich selbst, woraufhin KW antwortet: »Yeah. It's hard being a family.« Damit kann Max gleichsam wiedergeboren werden – nicht zufällig denkt er nun, nach diesem Neuanfang, erstmals wieder an seine Mutter: »I wish you guys had a mom« und fügt dann lächelnd hinzu: »I'm gonna go home.« Hierbei erklingt nun das Stück »Hideaway« ein zweites Mal: Hat es zunächst das utopische Siedlungsmodell des (männlichen) Wild Thing Carol begleitet, das jedoch zum Scheitern verurteilt ist, da es eine reine Traumwelt, ein Versteck vor der Realität, verkörpert, so wird »Hideaway« nun mit dem Zufluchtsort im Bauch des (weiblichen) Wild Thing KW assoziiert, in dem Max die Realität begreift und beschließt, in sie zurückzukehren – dies jedoch nicht, bevor er sich mit Carol, sozusagen einem Teil seiner selbst, versöhnt hat: In dessen »Hideaway«, wo der verzweifelte Carol inzwischen sein Siedlungsmodell in enttäuschter Wut zerstört hat, hinterlässt er ihm eine Liebesbotschaft, die diesen dazu bringt, zum Strand zu laufen, wo er den gerade abfahrenden Max noch gemeinsam mit seinen Gefährten verabschieden kann, indem alle in ein letztes, sie einendes Geheul einstimmen können.

Zu Hause erwartet Max seine besorgte Mutter, die – während er heißhungrig das von ihr dann bereitgestellte Abendessen vertilgt – erleichtert am Tisch einschläft. Dass Max jedoch – den vielen, auf der Insel erlebten Abenteuern zum Trotz – offenbar nur wenige Stunden von zu Hause fort war, wird im Film durch den Umstand nahe gelegt, dass die Mutter zum Ende des Films hin die gleiche Bluse wie zu Beginn trägt (in Sendaks Buch wird dies dadurch angedeutet, dass nach seiner Rückkehr in seinem Zimmer auf ihn wartende Abendessen noch immer heiß ist): Wie schon in »Being John Malkovich« und »Adaptation« ist der Hauptteil der in »Where the wild things are« gezeigten Handlung als mentaler Prozess, als Bilder des Innenlebens

von Max zu verstehen, der die zu Beginn des Films gezeigten Familien-Konflikte in und mit sich selbst austrägt. »Freud would adore this movie«, schrieb die Kritikerin Mary Pols 2009 daher auch nach der Premiere von Jonzes Film im »Time Magazine«: »The beasts are recognizable from Sendak's pages, but Jonze gives them names and distinct personalities that connect to aspects of Max's psyche and to the people he loves.«¹³⁵ Tatsächlich hat Jonze aus Sendaks gerade einmal 48 Seiten umfassendem Buch einen abendfüllenden Spielfilm gemacht, der die Vorlage in vielerlei Hinsicht (psychologisch) ausdeutet, aber zum einen hat er dies ganz im Sinne von Sendaks Buch selbst getan: Wie der Autor selbst berichtet, hatte er Aussehen und Verhalten der Wild Things anhand seiner Tanten und Onkel ausgerichtet, die in seiner Kindheit jede Woche bei seinen Eltern zu Besuch kamen, so dass das Familienthema, wie Jonze es sodann in seinem Film interpretiert, auch schon in Sendaks Buchvorlage präsent ist.¹³⁶ Zudem wurde diese selbst ebenfalls in psychoanalytischen Termini gelesen – Autor und Kritiker Francis Spufford z.B. schrieb 2002, »Where the wild things are«, sei »one of the very few picture books to make an entirely deliberate, and beautiful, use of the psychoanalytic story of anger«.¹³⁷

Zum anderem jedoch hat Jonze einen ganz eigenen Zugang zu dem Buch gefunden, dessen Vorgaben er auf äußerst sensible und intelligente Weise weiter ausgestaltet und interpretiert, wobei Musik, wie gezeigt, auf verschiedenen Ebenen und in mehrerlei Hinsicht eine große Rolle spielt (und dies selbst beim Casting: Jonzes Hauptdarsteller Max Records erwarb seine Schauspielerfahrung beim Dreh von Musikvideos).¹³⁸

Der Thematik von Buch und Film zum Trotz ist Jonze so ein Film gelungen, der mit großer spielerischer Leichtigkeit daherkommt – man versteht, weshalb Maurice Sendak so sehr von Jonze und seinem Film begeistert war: Er bescheinigte Jonze nicht nur »a spark that none of the others had«,¹³⁹ sondern urteilte anschließend auch über den Film: »I've never seen a movie that looked or felt like this. And it's his personal ›this‹. (...) He's a real artist that lets it come through in the work. (...) He's touched me very much.«¹⁴⁰

4. MICHEL GONDRY

Wie in diesem Kapitel einleitend skizziert, verdanken sich einige wesentliche technische Neuerungen im Bereich des Films dem Umstand, dass diese teilweise eigens für Videoclips entwickelt oder dort doch wenigstens erstmals erprobt und ausgebaut werden konnten – ein gutes Beispiel stellt dabei der dort ebenfalls bereits erwähnte »Frozen Moment«, die Stillstellung einer gezeigten Handlung und die dann erfolgende Kamerabewegung durch den so geschaffenen,

von erstarrten Gegenständen und Personen erfüllten Raum, dar, wurde das dafür erforderliche Verfahren doch entscheidend von Michel Gondry (siehe Kapitel 3, Abb. 13) 1995 für sein Video zu dem Rolling Stones-Song »Like a rolling stone« fortentwickelt,⁴¹ ehe es sodann im Kino insbesondere durch »The Matrix« (1999) und dessen Nachfolgefilme zur Perfektion getrieben wurde. Gerade das Rolling-Stones-Video bestätigt sehr schön, was Spike Jonze einmal in einem Interview über seinen französischen Mitsstreiter halb bewundernd, halb befremdet äußerte: »For every video, Michel would not only come up with a concept, he would come up with a whole new technique«.⁴²

In der Tat: Besteht Jonzes Markenzeichen mehr in der Tonlage seiner Clips und der daraus resultierenden Vielseitigkeit der von ihm behandelten Themen, so zeichnen sich Gondrys Videos stets durch ein zumeist ausgesprochen raffiniertes Konzept und einen dementsprechend stupenden visuellen Einfallsreichtum aus – beides Parameter, die jedoch nicht zum Selbstzweck geraten, sondern stets dazu eingesetzt werden, um eine stets elegante und zuweilen verblüffende Interpretation des Musikstücks vorzutragen.

In »Like a rolling stone« (der Cover-Version des alten Bob Dylan-Songs von 1965)⁴³ z.B. dient das Verfahren des »Frozen Moment« dazu, um zwei konträre Welten zueinander in Parallele zu setzen, die offenbar für die im Songtext gegeneinander gestellten Lebenssphären der besungenen Protagonistin stehen:

Once upon a time you dressed so fine
You threw the bums a dime in your prime, didn't you?
People'd call, say 'beware doll, you're bound to fall'
You thought they were all kiddin' you
You used to laugh about
Everybody that was hangin' out
Now you don't talk so loud
Now you don't walk so proud
Having to be scrounging for your next meal
How does it feel
How does it feel
To be all alone
With no direction home
And a complete unknown
Just like a rolling stone?

You've gone to the finest school all right, miss lonely
But you know you only used to get juiced in it
And nobody has ever taught you how to live on the street
And now you find out you're gonna have to get used to it
You said you'd never compromise
With the mystery tramp, but now you realize

He's not selling any alibis
 As you stare into the vacuum of his eyes
 And say him do you want to make a deal?

How does it feel
 How does it feel
 To be on your own
 With no direction home
 Like a complete unknown
 Just like a rolling stone

Gleich im Eröffnungsbild des Clips werden die im Text als Vergangenheit (»Once upon a time you dressed so fine«) und Gegenwart (»Now you don't talk so loud/Now you don't walk so proud«) identifizierten Lebenswelten einander gegenüber gestellt, wenn die Protagonistin über ihrem Bett schwebend, im Sturz festgefroren, gezeigt wird, hinter sich ein Portraitfoto ihrer selbst aus den besseren und glamourösen Tagen, das Ganze eine konzentrierte Visualisierung der Liedzeile »People'd call, say ›beware doll, you're bound to fall« – denn im nächsten Moment (und eben diesen zeigt sodann der Schluss des Clips) wird sich die Erstarrung lösen und der Fall des Mädchens fortgesetzt.

Doch damit ist nur einer der insgesamt drei Schauplätze eingeführt, denn neben der heruntergekommenen Behausung der jungen Frau (»Danger – Keep out« ist außen an der Eingangstür zu lesen, wenn sie heimkehrt) spielt der Clip in einem dieser desolaten Umgebung diametral entgegen gesetzten Luxus-Hotel, wo eine von Prominenten (kurz zu sehen ist u.a. Jay Kay von der Gruppe Jamiroquai) besuchte Party gefeiert wird: Bar, Swimmingpool, Badezimmer – sämtliche Räume werden für das ausgelassene und teilweise frivole Treiben genutzt, und das Mädchen ist unter ihnen, nun allerdings noch in jener eleganten Erscheinung wie auf dem eingangs zu sehenden Foto. Die Narration des Videos pendelt dabei nicht nur zwischen diesen beiden extremen Welten, sondern betont zuweilen gerade durch direkte Übergänge deren Gegensätzlichkeit: Wird die Protagonistin in ihrer mondänen Vergangenheit z.B. mit einer Limousine durch einen hell erleuchteten Tunnel chauffiert (dies wohl auch der visualisierte Ersatz für die Zeile »You used to ride on the chrome horse with your diplomat« der hier gestrichenen, dritten Strophe), so muss ihr aktuelles Alter Ego eine elendig verlaufende U-Bahn-Fahrt antreten, und betritt ihre frühere feudale Existenz sodann die Lobby des prunkvollen Hotels, kehrt sie in ihrer späteren ärmlichen Wirklichkeit zu der Behausung zurück, die durch eben jenes oben beschriebene Türschild als offenbar einsturzgefährdet gekennzeichnet wird. Auch das Ende des Clips stellt die beiden Welten noch einmal drastisch einander gegenüber, wenn die junge Frau während der Party das Badezimmer

mer aufsucht und sich dort nachschminkt – der Blick in den Spiegel fungiert dabei als nahtloser Übergang in ihr jetziges tristes Dasein, denn im nächsten Moment sieht man sie, wie sie sich in ihrem heruntergekommenen Zimmer die Lippen übertrieben breit nachzieht und sodann – angewidert vom eigenen grotesken Erscheinungsbild – den Spiegel zerschlägt.

Diese beiden einander kontrastierenden Sphären werden schließlich noch durch eine dritte Ebene durchzogen, die die Rolling Stones beim Auftritt vor Publikum in einer schlichten, garagenartigen Halle, also als »Garage-Band«, zeigt. Doch auch diese Performance wird insofern zu den übrigen Szenen in Beziehung gesetzt, als die Mitglieder der Stones ebenfalls als Teilnehmer der Hotel-Party gezeigt werden, wobei sie mal ausgelassen mitfeiern, mal aber auch skeptisch in die Kamera blicken, als stünden sie dem mondänen Treiben eher distanziert gegenüber.

Geent werden all diese Sequenzen durch eine besondere Variante des »Frozen Moment«, die hier so verwendet wird, dass die sich aus ihrer Erstarrung lösenden und in Bewegung gezeigten Bildelemente vermeintlich die sie umgebenden Raumkoordinaten deformieren, hierdurch »Druck« auf die benachbarten Gegenstände auszuüben und deren Verzerrung zu bewirken scheinen – so, als ob die materielle Umwelt sich in eine schwere, zähflüssige Masse auflösen würde. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer (alp)traumhaften, halluzinatorischen Wahrnehmung, mit dem die hier vorgenommene Interpretation der im Liedtext angedeuteten Geschichte ganz unaufdringlich und ohne penetrant warnenden Zeigefinger suggeriert wird. Denn die schon im Song vorgenommene Gegenüberstellung von sorglos-glamouröser Vergangenheit (»You've gone to the finest school all right«) und damals bereits prophezeitem sozialem Abstieg in eine von Elend, Diebstahl (»scrounging for your next meal«) und Tod (der bedrohliche »mystery tramp« mit dem »vacuum of his eyes«) wird hier nun dahingehend gedeutet, dass Drogen hinter diesem Sturz stehen: Gezeigt wird die Protagonistin auf der Suche nach und im erfolglos verlaufenden Gespräch mit ihrem Dealer sowie bei einem Zusammenbruch in der U-Bahn. Doch der Clip beschränkt sich nicht auf simple Schwarzweiß-Malerei, derzufolge es die schlechten, bösen Drogen gibt, die mühsam auf der Straße erbettelt und erkauft werden müssen, während die guten Drogen auf rauschenden Partys konsumiert werden. Ganz im Gegenteil: Durch den Umstand, dass sämtliche Szenen, auch diejenigen des mondänen Partytreibens, mit der Technik des »Frozen Moment« verfremdet sind, wird deutlich, dass mit den während der Feier konsumierten, »gesellschaftsfähigen« Drogen wie Alkohol und Nikotin der Abstieg überhaupt erst begann, denn wenngleich die im Hotel spielenden, vergangenen Momente angesichts der Hochglanz-Umgebung »sauberer« und »strahlender« wirken, so zeichnet sie doch schon jene verzerrte, Schwindel

erregende und unwirklich verlangsamte Perspektive aus, die auch den chaotischen und problematischen Alltag der jungen Frau charakterisiert.⁴⁴ Dementsprechend stellt Gondry den Moment, nachdem die junge Frau sich im Hotelzimmer übergeben hat und die Lippen nachzieht, auch eben jenem Augenblick gegenüber, in dem sie in ihrer jetzigen tristen Existenz versucht, sich zu schminken, das groteske Resultat erkennt und in Wut und Selbsthass den Spiegel zerschlägt, ehe der Clip mit einem ernüchternden Blick auf die von der Party verwüstete Hotelbar endet.

Ein solches Konzept paralleler Welten sollte Gondry dann in seinem 1996 entstandenen Clip zu dem Song »Sugar water« des Duos Cibo Matto weiter ausgestalten und verfeinern. Dies allerdings nicht in technischer Hinsicht, denn das spätere Video greift zur Visualisierung der analogen Universen auf das konventionellere Mittel der Split-Screen zurück, mit deren Hilfe die Tagesabläufe der beiden Cibo-Matto-Sängerinnen Miho Hatori und Yuka Honda im wahren Sinne des Wortes parallelisiert, spricht: nebeneinander gestellt werden. Die Artistik liegt nun jedoch in der Erfindungsgabe der sich synchron, doch gegenläufig vollziehenden Ereignisse (z.B.: steht die eine auf, geht die andere zu Bett), dem ohne erkennbare Schnitte auskommenden Aufnahmeverfahren und der Raffinesse der Dramaturgie, die immer wieder Schlupflöcher und Übergänge zwischen den beiden separierten Erzählzyklen vorsieht. Zusätzlich eine Windung höher gedreht wird die Komplexität des Clips dadurch, dass fast alle Vorgänge sich tatsächlich nicht nur gleichzeitig ereignen, sondern auf den ersten Blick auch identisch und parallel ausnehmen: Beide Frauen stehen im selben Moment auf, duschen, ziehen sich an, greifen in Briefkästen – doch erreicht wird dies dadurch, dass stets einer der Abläufe in Rückwärtsbewegung gezeigt wird. In der ersten Hälfte des Clips ist es die auf der rechten Seite des Bildes zu sehende Hatori, deren Handlungen – Aufstehen, Sich Strecken, Duschen, Haus verlassen – rückwärts gezeigt werden, während die links agierende Honda die gleichen Verrichtungen im üblichen Zeitverlauf durchführt. Ab der Mitte des Clips jedoch, nachdem die beiden Frauen im Kontext eines Unfalls aufeinander getroffen sind, tauschen sie nicht nur ihre Bildfelder,⁴⁵ sondern auch ihre Erzählrichtungen: Honda erscheint nun rechts in dem die rückwärts laufende Zeit zeigenden, Hatori hingegen im linken, dem üblichen Zeitverlauf verpflichteten Bildfeld, und von beiden werden nun die exakt gleichen Aufnahmen wie zuvor gezeigt, nur dass diese nun für Hatori vorwärts, für Honda hingegen rückwärts laufen. Mithin ist auf beiden Seiten wieder die gleiche Filmsequenz zu sehen – und doch erscheint sie angesichts von Seiten- und Erzählrichtungstausch als ganz anders, wenngleich dieselben Stationen absolviert werden, die in bestimmten Momenten zu den oben erwähnten Übergängen führen. Indem diese den Betrachter durch Schriften bzw. wie Bilderrätsel funktionierende Wort-

bezüge dazu anhalten, die Motive beider Seiten zueinander in Beziehung zu setzen, werden die getrennten, doch durch die Parallelität der gezeigten Handlungen ohnehin aufeinander bezogenen Felder für kurze Momente miteinander vereint:¹⁴⁶ »Su Wa« steht z.B. (spiegelbildlich!) auf Hatoris Fensterglas, und wird (vom ebenfalls seitenverkehrt geschriebenen) »gar ter« auf Hondas Seite sekundiert, um zum Titel des Songs »Sugar Water« ergänzt zu werden, der von den beiden Sängerinnen sodann (sozusagen noch immer spiegelverkehrt als »Water Sugar) auch optisch umgesetzt wird, wenn Honda links mit Wasser, Hatori rechts hingegen mit Zucker duscht: Indem beide Frauen dann in der zweiten Hälfte des Clips die Seiten tauschen, bildet ihre Handlung nun eigentlich erst den »korrekten« Wortlaut des Titels.¹⁴⁷ Wenn Honda links die Buchstaben wegwischt, Hatori hingegen in der rückwärts gezeigten Handlung des Schreibens gezeigt wird, tun beide Frauen scheinbar dasselbe – sie löschen den Text; ebenso werden sie gegen Ende des Clips beide wieder scheinbar dasselbe unternehmen, wenn Hatori links die (nun richtig herum gesetzten) Buchstaben schreibt und die nun rückwärts gezeigte Honda ihre (nun ebenfalls nicht mehr spiegelverkehrt gezeigten)¹⁴⁸ Wortfragmente anscheinend »hin« wischt. Zentraler Angelpunkt des Clips ist jedoch der Moment, wo Hatori von Honda angefahren wird, und plötzlich der von Hatori in ihren Briefkasten gelegte (und sodann von Honda herausgenommene, später dann in einen anderen Briefkasten geworfene und von dort durch Hatori wieder entnommene) rätselhafte Zettel seinen Sinn enthüllt: Die (wie bei einem Erpresserbrief aus ausgeschnittenen Lettern gebildete) Buchstabenfolge »You K«/(rückwärts geschrieben:) »illed«/(rückwärts geschrieben:) »E«/»M« ergibt, wenn er in beiden Bildfeldern zugleich zu sehen ist, die Aussage »You killed me« (Abb. 44).¹⁴⁹



Abb. 44: Cibo Matto:
»Sugar water«, Still

Doch die zu Boden gefahrene Hatori steht wieder auf (nun im linken Bildfeld) und nun wird auch deutlich, dass ihre zuvor rechts und in Rückwärtsbewegung gezeigten Mundbewegungen dem von ihr anscheinend performten Liedtext entsprechen. Honda vollzieht indes ihre zuvor links gezeigten Handlungen nun auf der rechten Seite und rückwärts, und am Ende liegen beide Frauen wieder in ihren Betten, so dass der sich in sich selbst drehende Zyklus wieder von vorne beginnen kann: Gondrys Clip erweist sich insofern nicht nur als eine Überbietung von Jonzes im Jahr zuvor gedrehten Rückwärts-Video zu »Drop« von Pharcyde¹⁵⁰, sondern als ein animiertes Äquivalent zu den in sich selbst zurückkehrenden graphischen Kompositionen eines M.C. Escher (zu denken wäre hierbei auch an ein konkretes Vorbild wie die Graphic Novel »Le début de la fin - La fin du début« von Marc Antoine Mathieu aus dem Jahre 1995, wo der Protagonist Acquiefacques in der Mitte des Bandes seinen Doppelgänger trifft, der sich vom Ende des Buches her auf ihn zu bewegt, das von beiden Seiten, vom Anfang wie vom Ende, her gelesen werden kann).¹⁵¹

Noch im gleichen Jahr von »Like a rolling stone« hatte Gondry einen preisgekrönten Werbespot⁵² für Polaroid und deren Sofortbildkamera gedreht – und auch hierbei geht es in gewisser Weise um parallele und zugleich einander gegenüber gestellte Welten, denn der Kurzfilm zeigt die »Resignation« (so auch der offizielle Titel des Spots), die Kündigung eines Mitarbeiters in Japan, nachdem dieser von seiner strengen Chefin zurecht gewiesen wurde. Doch das Verlassen des Jobs wird nicht etwa als Problem, sondern vielmehr als ein Akt der Befreiung dargestellt, zu der die beworbene Polaroidkamera ihren Teil beiträgt, erlaubt sie es dem Angestellten doch, an der Vorgesetzten eine offenbar respektlose Rache zu nehmen: Seinem Kündigungsschreiben fügt der Mann das zuvor auf einer Toilette mit Hilfe der Kamera gefertigte Foto bei, und aus dem entgeisterten Gesichtsausdruck der Adressatin lässt sich lesen, dass die Aufnahme obszönen Inhalts ist. Damit aber bricht der Mitarbeiter aus einer Welt aus, die Gondry als kalt, triste, steril und lebensfeindlich charakterisiert: Sowohl die Außenaufnahmen der nächtlichen Hochhaus- und Geschäftshauslandschaft als auch die in ihrem Inneren gedrehten Bilder von Korridoren, Büros und Empfangshallen sind in ein blasses, ungesundes Grün getaucht, dem die natürlichen Farben gegenübergestellt werden, die der Ex-Angestellte erlebt, nachdem er sich aus dem bedrückenden Arbeitsverhältnis befreit hat und eine Zugfahrt aus der Stadt und in die Natur hinaus antritt. Insbesondere aber nutzt Gondry die Technik des »Frozen Moment« hier, um durch die Arbeitsroutinen verfremdete Abläufe und Bewegungen ins Bild zu setzen. So werden Menschen gezeigt, die in ihren emsig verrichteten Tätigkeiten lediglich vor- und zurücklaufen, mitten in ihrer Handlung angehalten, zurück»gespult« und wieder an den Anfang gesetzt werden, um wieder von vorne zu beginnen – doch dadurch, dass die Kamera sich unabhängig von diesen Loops weiter durch den jeweils aufgenommenen Schauplatz bewegt, entsteht nicht der Eindruck eines lediglich vor und zurück laufenden Films, sondern tatsächlich eines sich im Raum vollziehenden Stillstands in Bewegung, einer betriebsamen, doch zuletzt zu gar nichts führenden, sondern stets in sich selbst kreisenden Hektik ohne jedes Fort- und Entkommen – und dem steht die gerichtete, aus der Stadt herausführende Bahnfahrt des Mannes am Schluss des Spots ebenso entgegen wie die nun erlebten natürlichen Farben dem in der Hochhauslandschaft herrschenden Grün. Verfremdete Wahrnehmung und entfremdete Prozesse werden so zu einer Metapher für die Lebensfeindlichkeit und -Ferne einer von Effizienz und Pragmatik bestimmten Arbeitswelt, der zu entfliehen, so wenigstens die Botschaft des Spots, die Polaroid-Kamera mit ihrer Spontaneität ermöglichenden Technik zu helfen vermag.

Zur (gleichwohl etwas oberflächlicherer) Perfektion geführt finden sich die Techniken des »Frozen Moment« und der »Bullet Time« dann jedoch eindeutig in Gondrys 1996 gedrehtem und ebenfalls preisge-

krönem,¹⁵³ »SMARIENBERG« betitelten Werbespot für Smirnoff Wodka. Das oben erwähnte, 1993 auch von Singh umgesetzte Konzept aufnehmend und steigernd, demzufolge das Getränk mit einer in ihm lauenden, gefährlichen Abgründigkeit assoziiert wird, inszeniert er in knapp 60 Sekunden, welche Abenteuer der Genuss des Getränks seinen potentiellen Käufern verheißt. In einem Restaurant stürzt ein Gast aus der Küche heraus, kommt im Fall hinter der auf einem Tisch stehenden Flasche Smirnoff zu stehen, durch die sein Sturz scheinbar aufgehalten und er selbst in der Luft wie festgefroren still gestellt wird – und ab da gerät die ganze, eben noch so harmlos erscheinende Situation aus den Fugen und explodiert in einer rasanten und Schwindel erregenden Abfolge von aus Agenten-, Abenteuer-, Action- und Sciencefiction-Filmen bekannten Szenarien:¹⁵⁴ Seine Partnerin zückt eine Pistole und schießt auf das offenbar eine Bedrohung darstellende Getränk, doch noch ehe die in Zeitlupe von der Kamera durch den Raum verfolgte Kugel das Behältnis trifft, hat diese eine Sequenz von unmittelbar ineinander übergehenden dramatischen Fluchtsituationen eröffnet, in der die Frau einmal auf einem Hotel-Bett gefesselt liegt, während ein (wie ein Nazi kostümierter) Schurke zufrieden Geld aus einem Koffer zählt und dadurch zu spät bemerkt, dass seine Gefangene inzwischen von ihrem Begleiter befreit wird und mit ihr durch das Fenster entkommt, das sich im nächsten Moment in das Deck eines Schiffs verwandelt, das sich sofort darauf in das Abteil eines Zuges transformiert, aus dem die beiden Fliehenden sich plötzlich in ein Auto versetzt finden, mit dem sie vor einem sie verfolgenden und beschießenden Raumschiff zu entkommen trachten, das von dem »Nazi«-Gangster gelenkt wird. Der Zielort der wilden Fahrt – ein Saloon – verweist wiederum auf die Gattung des Westerns, doch die dem Schurken zu Verfügung stehende Technik (er kann den Fliehenden mit einer Art Traktorstrahl schwerelos machen) ist weiterhin typisches Bestandteil von Sciencefiction-Filmen;¹⁵⁵ doch schon in nächsten Augenblick befindet man sich in einer nächtlichen Gasse, durch die der Held flieht, um sich durch einen Sprung zu retten, der ihn in die Ausgangsposition des Spots, den Sturz durch die Küchentür, bringt – wo die Kugel seiner Begleiterin nun die Flasche trifft. Durch deren Zerstörung wird der weiterhin in der Luft schwebende Mann freigegeben, er fällt zu Boden, seine Begleiterin eilt zu ihm, die zerschossene Flasche Smirnoff setzt sich aus ihren zerspritzenden Fragmenten wieder zusammen – und es bleibt unklar, ob die soeben gesehene Szenenfolge als Vorgeschichte oder eine rein in der Fantasie zu situierende Verfolgungsjagd zu verstehen ist. Tatsache ist nur, dass die rasante Sequenz mit ihren fast alle Möglichkeiten erschöpfenden Fortbewegungsmitteln (zu Fuß, Schiff, Zug, Auto, Raumschiff) und Genrezitaten (gestrickt um einen an »Raiders of the lost ark« erinnernden Handlungskern¹⁵⁶ mit seinem Nazi-Verfolger)¹⁵⁷ all die aufregenden Dinge verheißt, die man erleben kann, wenn man Smirnoff Wodka trinkt.

Angesichts der Technik-Begeisterung, die sich u.a. in der Entwicklung solcher Verfahren wie demjenigen des »Frozen Moment« äußert, mag es geradezu überraschen, dass Gondry – wie in Kapitel 3 angedeutet – tatsächlich ein eher ambivalentes Verhältnis zu den Hervorbringungen der menschlichen Zivilisation hegt, ist er doch immer wieder gerade von den Gegensätzen zwischen Natur und Zivilisation, Mensch und Technik fasziniert.

Eben diese Spannung hat Gondry – über Videoclips wie zu Björks »Human behaviour« (1993), »Isobel« (1995), »Hyperballad« (1996), »Bachelorette« (1997) und »Joga« (1997) hinaus⁵⁸ – in mittlerweile zwei Kinofilmen auch zum Thema gemacht. So wird in dem Drehbuch Charlie Kaufmanns für den 2001 gedrehten Spielfilm »Human Nature« die Opposition zwischen Zivilisation und Natur, zwischen Künstlichkeit und Unverfälschtheit etwas schematisch auf die entsprechenden Hauptcharaktere verteilt: Lila Jute (Patricia Arquette) und Puff (Rhys Ifans) stehen dabei für die urwüchsige Natur – sie, indem sie durch ihre Hormonstörung regelmäßig zur behaarten Affin wird; er, weil sein Vater ihn von früher Kindheit an als Affen aufgezogen hat. Damit befinden sie sich in direkter Opposition zu dem Forscher Nathan Bronfman (Tim Robbins), dem seine Eltern durch ihre überstrenge Erziehung jede auch nur annähernd animalische Facette ausgetrieben haben, wodurch er sich nur umso mehr von der elementaren Kraft des Natürlichen angezogen fühlt. Diese Faszination führt bei ihm jedoch lediglich dazu, dass er die entsprechenden Geschöpfe (zunächst Mäuse, dann Puff) jenes strengen Etikettendrills unterziehen möchte, dem er selbst als Kind ausgesetzt war. Und während es ihm im Fall der wehrlosen Mäuse tatsächlich gelingt, diese z.B. zum Gebrauch von Messer und Gabel zu erziehen, schlägt das entsprechende Experiment mit Puff fehl und wendet sich schließlich gegen ihn selbst: Seine Beziehung zu Lila zerbricht, da diese in Puff ihr tatsächliches Äquivalent erkennt und sich nicht länger von den zivilisatorischen Zwängen zur täglichen, heimlichen Ganzkörper-Rasur nötigen lassen möchte, und Bronfman bezahlt seinen Zähmungs- und Unterwerfungsversuch der Natur schließlich mit dem eigenen Leben.⁵⁹

Es ist eben diese fast einer Versuchsanordnung würdige Klarheit und Künstlichkeit der gegeneinander gestellten Pole, die »Human Nature« zum Problem wird, denn es gelingt Gondry kaum, aus den gegebenen Oppositionen eine die Filmerzählung belebende Spannung zu entwickeln. Erschwert wird dieses Unterfangen auch durch den Umstand, dass das Drehbuch sich auf z.T. schwerfällige Verweise auf Texte wie z.B. Franz Kafkas »Bericht für eine Akademie« (das Motiv des zum Menschen erzogenen und darüber kritisch Rechenschaft ablegenden Affen, hier aufgegriffen mit der Rede Puffs vor dem Kongress) und die daraus abgeleitete, banale Moral kapriziert, dass Tiere aufgrund ihrer Urwüchsigkeit in gewisser Weise die besseren Wesen

sind. So zerfällt das Ganze zu einem Bilderreigen, in dem immer wieder Kabinettstücke Gondry'scher Qualität aufblitzen (die Vorspannsequenz bzw. die Szene mit den tafelnden Mäusen), an denen deutlich wird, dass er sich sehr präzise Gedanken darüber gemacht hat, wie das komplexe Verhältnis von Künstlichkeit und Natur zu visualisieren ist. So gelingen ihm (gerade mit Hilfe der Technik) immer wieder Szenen und Momente, die gekonnt auf dem schmalen Grat zwischen Realismus und Künstlichkeit balancieren – doch bezeichnenderweise glückt ihm dies meistens in nicht-narrativen Momenten, während der dramaturgische Teil seiner Regie über weite Strecken vor den zwar bizarren, doch eigentlich eher witzlosen Situationen und Konstellationen des Drehbuch kapituliert. Eben das, was den Charme und die Raffinesse von Gondrys Videoclips auszeichnet – »surreal without pretension, like a child's dreams and festooned with bright sets and oversized props« hat die New York Times einen ihrer Aspekte treffend charakterisiert⁶⁰ – fehlt dem Film, der stattdessen recht verkrampft dem überhöhten Anspruch des Drehbuchs hinterher eilt.

Ein ähnliches Schicksal lässt sich leider auch für Gondrys zweiten und jüngsten, wieder von Charlie Kaufmann geschriebenen Film »Eternal sunshine of the spotless mind« aus dem Jahr 2004 konstatieren, wo die Opposition zwischen Natur und Technik dieses Mal anhand der Schilderung einer gezielten Gedächtnismanipulation interpretiert wird: Joel Barish (Jim Carrey) und Clementine Kruczynski (Kate Winslett) haben sich nach einer unglücklichen Beziehung miteinander jede Erinnerung an dieses emotionale Desaster von der Spezialfirma Lacuna Inc. löschen lassen, doch als sie sich wieder begegnen, verlieben sie sich erneut ineinander. Die damit nochmals durchlebte, schwierige Liebesgeschichte (Clementine hatte sich als erste zu der Lösch-Prozedur entschlossen, Joel hatte dann aus Verzweiflung nachgezogen) wird nun jedoch zusätzlich dadurch erschwert, dass sich Joels Unterbewusstsein und Teile der Erinnerung an die vorangegangenen Erlebnisse melden und in die nun versuchte Beziehung störend hineinfunkeln; zugleich versucht die auf solche Lösungen spezialisierte Firma, ihre vorangegangene Nachlässigkeit dadurch wieder gut zu machen, dass sie sich nochmals an Joels Gehirn zu schaffen macht: Ein totales emotionales wie mentales Chaos ist die Folge, das nur durch eine erneute Totallöschung der im Film geschilderten Episode behoben werden kann.

Wie schon bei »Human Nature« erscheint die erzählte Geschichte als zu dünn und transparent auf die dahinter stehende Absicht: Ziel und Zweck ist es, die Souveränität der Natur gegenüber der Technik bzw. die Kurzsichtigkeit des Menschen vor Augen zu führen, der nicht mit der Stärke seiner Erinnerung und der damit verbundenen Gefühle rechnet, und sich – in dem Bestreben, so glücklich zu werden – gerade in Unglück und Tragik verstrickt.

Das von Gondry zur Darstellung mentaler Bilder und Prozesse eingesetzte Verfahren (in einer Szene macht sich die Löschung von Joels Erinnerungen dadurch direkt bemerkbar, dass Personen und Gegenstände vor seinen Augen verschwinden) ist inzwischen auch wieder in der jüngsten Generation von Videoclips angekommen,¹⁶¹ doch die damit geschaffenen Bildwelten erscheinen als zu blass und der Komplexität des menschlichen Erinnerungsvermögens wenig adäquat.¹⁶² Und auch hier fehlt Gondry oft das Gespür für den richtigen Erzählrhythmus, so dass er es auch dieses Mal nicht vermag, dem papierernen Drehbuch dramaturgisches Leben einzuhauchen – wie auch Spike Jonze mochte man ihm nach seinem Film »Eternal sunshine« die Fähigkeit wünschen, sich künftig in der gleichen Weise lösen und dadurch zu einer originellen Interpretation desselben gelangen zu können, wie ihm dies im Bereich des Videoclips hinsichtlich der Songtexte gelungen ist. Und als habe Gondry sich dies genau vorgenommen, nimmt sich sein nachfolgender Film, der 2006 auf der Berlinale vorgestellte »La science des rêves«/»The science of sleep«, wie eine ebenso direkte wie strikte Rückkehr zur Ästhetik und den Motiven seiner Musikvideos aus – und zwar im geradezu wörtlichen Sinn: Denn viele der im Verlauf des Films begegnenden visuellen Einfälle wie die absichtlich handgebastelt erscheinenden Spielzeug-Nachbauten der Realität (vgl. z.B. das TV-Studio und das Polizeiauto aus Pappe, das Wasser aus Cellophan, die Wolken aus Watte), Stéphanes riesige Hände, die animierten didaktischen Tafelbilder, die Einspielung von Filmen mit Kindheitsaufnahmen, selbst die während des Vorspanns und während des Dialogs über »Black Holes« gezeigten Spin-Paintings – all dies hatte Gondry bereits in Musikvideos wie z.B. (für die Spielzeugwelten) denjenigen zu »Human behaviour« von Björk (1993), Donald Fagens »Snowbound« (1993), »Walkie talkie Man« von Steriogram (2004), (für Stéphanes riesige Hände) »Everlong« von den Foo Fighters (1997) sowie (für die Kindheitsfilm-Szenen, die animierten Tafelsequenzen sowie die Spin-Art) in dem autobiographischen Dokumentarfilm »I've been 12 forever« (2004) eingesetzt. Neu ist nun lediglich der übergreifende erzählerische Bogen, in dessen Kontext Gondry diese Erfindungen einsetzt – und es verwundert angesichts ihrer Skurrilität nicht, dass auch hier wieder mentale Prozesse als narrative Legitimation für deren Einsatz genutzt werden. So erzählt Gondrys Film von der tragik-komischen Liebesgeschichte zwischen Stéphane (Gael García Bernal) und Stéphanie (Charlotte Gainsbourg), deren Namensverwandtheit schon darauf hindeutet, dass diese beiden, ihrem Wesen nach äußerst unkonventionellen und sehr phantasievollen Menschen eigentlich zusammengehören. Doch Stéphanes Ängste vor Ablehnung und Zurückweisung lassen ihn in eine versponnene, von Nacht- und Tagträumen geprägte Welt fliehen, aus der er nur gelegentlich poetische Momente in die Alltagsrealität herüberretten kann, wenn er z.B. eine Apparatur baut,

die Gedanken übertragen kann, oder eine Zeitmaschine bastelt, mit der man Sprünge von einer Sekunde in die Vergangenheit oder die Zukunft vollziehen kann (eine Erfindung, die Gondry die Möglichkeit gibt, musikalische Praktiken wie die Repetition eines bestimmten Sample-Moments auf den Film zu übertragen). Zwar gelingt es Stéphane, einzelne, im Traum vorweggenommene Erfolgserlebnisse dann auch in der Wirklichkeit zu realisieren, doch diese beziehen sich lediglich auf seinen Beruf und nicht auf seine Beziehung zu Stéphanie. Zudem erweisen sich die Verschränkungen zwischen Traum und Realität auch als bedrohlich für ihn, da er zunehmend die Kontrolle über seine Handlungen verliert. Zuletzt beschließt er, wieder nach Mexiko zurückzukehren, von wo er zu Beginn des Films in Paris angekommen war, um seiner frisch verwitweten Mutter beizustehen (eine Konstellation, die bewirkt, dass Stéphane in seinem alten, noch komplett mit Kindermöbeln eingerichteten und von Spielzeug angefüllten Jungenzimmer wohnen muss). Als er Abschied von Stéphanie nehmen will, entdeckt er, dass sie – der er stets vorgeworfen hatte, (wie seine Mutter) nie etwas zu Ende zu führen – das von beiden erdachte Projekt eines Waldes in einem Boot (anstatt eines Bootes in einem Wald) zu Ende geführt hat, das dann Gegenstand eines gemeinsam gedrehten Animationsfilms werden sollte. Der dabei durch Stop-Motion hervorzurufende Effekt des sich bewegenden Laubs wird von Stéphane nun mit Hilfe seiner Zeitmaschine erzielt, die er auf einen schnellen Wechsel von Sprüngen vor und zurück in der Zeit einstellt. Der Film endet mit einem Traum Stéphanes, in dem er gemeinsam mit Stéphanie auf einem von ihr gefertigten (und von ihm zu mechanischem Leben erweckten) Stoff-Pony in die Landschaft des Animationsfilms hineinreitet, auf das Boot springt und unter ziehenden Wattewolken auf das Cellophan-Meer hinausfährt. Da er bislang stets nur Träume hatte, in denen Stéphanie und er schließlich getrennt waren (er schläft in seinem Traum in ihrer Gegenwart ein, beim Skifahren kann er ihr nicht folgen, die Polizei jagt ihn, so dass er ohne sie fliehen muss...) oder alles nur eine Inszenierung war (z.B. wenn sie im Rahmen seiner mentalen Fernsehshow heiraten), deutet Stéphanes letzter Traum an, dass für ihn und Stéphanie – trotz des scheinbar offenen Schlusses – doch noch eine Hoffnung besteht: »Things will turn out the way you want – if you could just stop doubting that I love you«, hatte sie zuvor zu dem schlafenden Stéphane gesagt, der dies nun möglicherweise beherzigt hat.

Die Kritik feierte Gondrys »Science of sleep« einhellig: »Endlich können sich die wundersamen Welten seiner Musikvideos ganz frei entfalten, scheint der Regisseur ganz bei sich und seinen Fantasien angekommen«, schrieb Anke Leweke hinsichtlich der Emanzipation des Regisseurs von Kaufmanns bisherigem Beitrag,¹⁶³ und andere Kritiker lobten Gondrys müheloses Pendeln zwischen und Verschränken von Realitätsebenen: »Dies führt zu einer Freiheit, wie man sie in der

Filmgeschichte seit der Tschechischen Avantgarde nicht mehr erlebt hat. (...) So wie seine Hauptfigur beweist, das(s) man Wattewölkchen zum Fliegen bringen kann, indem man nur den richtigen Klavierakkord anschlägt, schwebt auch sein Film haushoch über aller Konkurrenz«, ordnete Daniel Kothenschulte Gondrys Film im Kontext der Berlinale 2006 ein.¹⁶⁴

Doch allem Lob zum Trotz hinterlässt Gondrys Film nicht durchgängig ein Gefühl der Begeisterung: Neben den Szenen einer meisterhaft umgesetzten, überbordenden Fantasie stehen Momente leicht ungelenker und zuweilen etwas gewollter Komik, zudem verliert der Film stellenweise an Spannung, und schließlich tut der Zuschauer sich auch etwas schwer, durchgängig Anteil am Schicksal der in letzter Instanz doch etwas künstlich und entrückt wirkenden Protagonisten Stéphane und Stéphanie zu nehmen.

Dies verhält sich bei dem zwei Jahre später auf dem Sundance Film Festival in Utah vorgestellten Spielfilm »Be kind – rewind« schon anders, wo Gondry die Komik souverän meistert und mit Jerry (Jack Black) und Mike (Mos Def) zugänglichere Charaktere vorstellt.¹⁶⁵

»Gerade im Vergleich mit Gondrys Vorgängerkfilm SCIENCE OF SLEEP werden die Stärken von ABGEDREHT deutlich. Obwohl auch diesmal eine veritable Ausstattungsgorgie zu bewundern ist, werden die künstliche Gestaltung der Dekors und der freie Lauf der Phantasie bei den Protagonisten hier nie zum Selbstzweck«, schrieb Filmkritiker Andreas Plathaus.¹⁶⁶ Tatsächlich verzichtet der Film auch auf die zahlreichen Spezialeffekte von »La science des rêves«, und dies sozusagen von Handlung wegen, denn hier wird erzählt, wie Jerry versehentlich den kompletten Bestand an Filmen in der Videothek seines Freundes Mike löscht und nun auf kostengünstigen Ersatz sinnen muss. Er verfällt schließlich auf die Lösung, gemeinsam mit Mike die verlorenen Filme einfach unter Rückgriff auf die einfachsten Mittel selbst nachzudrehen. Erstaunlicherweise treffen diese selbst inszenierten und gespielten Remakes von Blockbustern wie z.B. »Rambo«, »The Lion King«, »Rush Hour«, »Ghostbusters«, »When We Were Kings«, »Driving Miss Daisy« oder »Robocop« genau den Geschmack der Kunden, die nach weiteren solcher Neuverfilmungen verlangen. Um die Herkunft, die hohen Preise sowie die langen »Lieferzeiten« zu erklären, gibt Jerry ihnen gegenüber die Filme als »schwedischen« Import aus Europa aus und kreiert damit zugleich die Typenbezeichnung für diese Filme, die fortan von der Kundschaft als »sweded« (»geschwedet«) bezeichnet werden. Der Witz, Charme und die Originalität dieser »geschwedeten« Ästhetik lösten in der Folge einen regelrechten Trend aus, so dass für die zahllosen, nun von Film-Fans nachgedrehten Streifen auf YouTube sogar ein eigener Kanal eingerichtet wurde.¹⁶⁷

Obgleich Gondrys »Be kind – rewind« möglicherweise auch ein Vorbild, wenigstens jedoch eine Parallele in dem ein Jahr zuvor in die

Kinos gekommenen britischen Film »The son of Rambow« von Garth Jennings hat, in dem davon erzählt wird, wie eine Gruppe von englischen Schuljungen Ted Kotcheffs »Rambo« von 1982 nachdreht, darf man im Falle Gondrys und bei der Betrachtung seines Films nicht seine Vergangenheit als Clip-Regisseur vergessen. Denn in seinen (zuvor bereits auch in »La science des rêves« wieder aufgegriffenen) Musikvideos (wie z.B. dem zuvor bereits erwähnten Clip zu »Walkie talkie man«) hat Gondry die »geschwedete« Ästhetik ursprünglich entwickelt. Während der betont handgebastelte (bzw. handgestrickte) Look von Autos, einer Stadtlandschaft, einem Aufnahmestudio und musikalischen Instrumenten dem Video dort sein wildes und überraschendes Erscheinungsbild gibt, legitimiert Gondry dieses im Kontext seiner Filmerzählung mit den bescheidenen Mitteln, die Jerry und seine Freunde nur zu Gebote stehen, um Hollywood-Blockbuster nachzudrehen. Gondrys Film ist immer wieder als »Feier des Films und des Filmens«¹⁶⁸, als »eine Hymne auf das Kino«¹⁶⁹ aufgefasst worden, und auch wenn hieran (auf gleichwohl paradoxe Weise) etwas dran sein mag (immerhin führt der Weg zur Film-Selbstproduktion hier ausgerechnet über den partiellen Erzfeind des Kinos, die Videothek), so müssen die »geschwedeten« Filme auch als Kommentar Gondrys zum Genre des Musikvideos verstanden werden. Denn diese wurden – wie zum Auftakt des Kapitels (S. 252) dargelegt – auch abschätzig als die kleine, billige Schwester des großen, teuren Bruders Hollywood-Films betrachtet, während sie ihm tatsächlich jedoch immer wieder auch als Experimentierort und Hort der Kreativität dienen. Es ist vielleicht von daher auch kein Zufall, dass die »geschwedeten« Filme in »Be kind – rewind« mehr oder weniger die gleiche Länge wie ein durchschnittliches Musikvideo (also ca. 3 – 4 Minuten) haben, dass in ihnen (wie zuweilen auch im Falle des Videoclips) zuweilen die Plots ganzer Film kondensiert werden¹⁷⁰ – und dass sie sich schließlich bei der Kundschaft größerer Beliebtheit erfreuen als die Blockbuster-Originale. Man könnte die Parallelen schließlich noch insoweit fortspinnen, als Jerrys billig gemachte und entsprechend aussehende, aber erfolgreichere Filme ihr Pendant in einigen der gegenwärtig vorgelegten Musikvideos haben, die nicht mehr auf frühere, größere Budgets rekurrieren können, sondern ihr Publikum nun mit wenigen, simplen Mitteln zu fesseln vermögen.¹⁷¹

ANMERKUNGEN

- 1 | Zitiert nach Swallow (2003), S. 21 und 13f.
- 2 | Zitiert nach Reiss/Feineman (2000), 0:01:02.
- 3 | Vgl. z.B. Prinz Frankfurt, Januar 2004, S. 56.
- 4 | Ähnliches wurde von Jonas Akerlunds Spielfilmdebüt »Spun« gesagt, über den vor allem immer wieder berichtet wurde, dass er mit seinen 5345 Schnitten einen Rekord aufstelle. Zu dem Phänomen vgl. auch Gehr (1993), S. 11.
- 5 | Beier/Wellershoff (2004), S. 135.
- 6 | Siehe jedoch bezüglich der dennoch von Videoclips behauptbaren Prominenz in solchen Darstellungen gegenüber dem Film das weiter unten bezüglich David Fincher Gesagte.
- 7 | Vgl. dazu Mercer (1999), S. 210.
- 8 | Vgl. dazu Kapitel 9.
- 9 | Mercer (1999), S. 105.
- 10 | Das Konterfei des Regisseurs ist als eine Art Signatur gegen Ende des Videos einmal kurz auf einem »BAD« unterschriebenen Steckbrief zu sehen, dessen Inschrift – »Wanted for sacrilege« – auf die religiösen Proteste anspielt, denen sich Scorsese damals wegen seines zuvor gedrehten Films »The last temptation of Christ« ausgesetzt sah.
- 11 | Das Stück stammt aus den Federn von Chick Corea (Musik) und Neville Potter (Text) und verschaffte der brasilianischen Sängerin Flora Purim Mitte der 70er Jahre einen Hit.
- 12 | Erstaunlicherweise wurde in der Presse jedoch berichtet, die Initiative zu dem Video sei von dem Regisseur selbst ausgegangen, nachdem er Lizz Wrights Debütalbum »Salt« gehört habe; Lee wird mit den Worten zitiert »Sie ist eine wundervolle neue Künstlerin und ich bin glücklich, daß ich bei ihrem Video Regie führen durfte« – vgl. dazu http://www.jazzecho.de/page_13738.jsp.
- 13 | Ein Video wie Noble Jones' im Februar 2005 veröffentlichter Clip zu Michael Bublés »Feeling good« ist weniger ein Beitrag zu einer Entwicklung des Jazz-Videos als eigenständiger Gattung, da Jones mit seinen Anleihen bei James-Bond-Filmen einfach nur eine typische Verfahrensweise des Pop-Clips übernimmt.
- 14 | Vgl. Fiske (1986), wo die fragmentarische Bilderzusammenstellung des Videos (S. 77: »a mosaic of fragments«) als mögliche Befreiung von etablierten gesellschaftlichen Darstellungs- und Deutungsmustern interpretiert wird (S. 74: »The ›openness‹ of the video text raises the possibility«).
- 15 | Vgl. z.B. »Black or white«, dessen Morphing-Technik dann in »Terminator 2« zum erfolgreichen Einsatz kam.
- 16 | Von dem 1991 veröffentlichten Album »Out of Time«.
- 17 | Vgl. dazu Bruder (2004), S. 85.
- 18 | Ebd.
- 19 | Zu den Fotografien vgl. Marcadé/Cameron (1997), S. 197 u. 350 (Sarasvati) und S. 203 u. S. 350 (Sébastien) sowie S. 198 u. 350 bzgl. einer Darstellung von Boy George im Gewand des indischen Gottes Krishna.
- 20 | Das um 1599/1600 entstandene Gemälde befindet sich in Rom (Contarelli Kapelle, San Luigi dei Francesi).
- 21 | Das um 1601/1602 zu datierende Gemälde befindet sich heute in Potsdam (Neues Palais).
- 22 | Dieses Element des Videoclips geht offensichtlich auf die 1968 veröffentlichte Kurzgeschichte Gabriel García Márquez »Un señor muy viejo con unas alas enormes« (»Ein sehr alter Herr mit riesengrossen Flügeln«) bzw. deren spätere Verfilmung durch Fernando Birri (Cuba, 1988) zurück. In der Geschichte stürzt ein alter Engel bei einem Sturm auf die Erde und wird von einer

ärmlichen Familie in deren Hühnerstall untergebracht. Misstrauisch und neugierig zugleich untersuchen und foltern ihn seine Gastgeber und deren Nachbarn, bis er, Jahre später, seine Flügel geheilt hat und fortfliegen kann. Wenn der alte Engel in Singhs Clip herabgestürzt ist und der junge Engel vergeblich versucht, nach ihm zu greifen, erinnert seine der Gruppe rechts durch die Leere entgegengereckte Hand auch wieder an ein Caravaggio-Gemälde wie z.B. dessen »Sieben Werke der Barmherzigkeit« (Neapel, Pio Monte della Misericordia).

23 | Zum Begriff der Überdeterminiertheit vgl. Freud, *Die Traumdeutung* (1900/1996), passim und insbes. S. 286f.

24 | Wir folgen hierin einem freundlichen Hinweis von Esther Bogdan (Frankfurt am Main).

25 | Claude Debussy in einem Brief an Robert Godet, zitiert nach: Barraqué (1964), S. 142. Bei Emile Jaques-Dalcroze handelt es sich um einen Musikpädagogen, der ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts versuchte, allen Schichten der Bevölkerung den durch die moderne Welt abhanden gekommenen Rhythmus mit Hilfe einer speziellen Erziehung wieder zurückzugeben. Aus diesem Konzept entwickelte sich später eine ganze Bewegung, die u.a. durch eine enge Zusammenarbeit mit dem Theatertheoretiker und Bühnenbildner Adolphe Appia eine eigene Tanz-Ästhetik ausprägte, die sie in öffentlichen Aufführungen vorstellte. Einige Fotos solcher die Tänzer immer wieder zu stilisierten Arrangements gruppierenden Darbietungen lassen geradezu die Vermutung zu, dass Singh den von Debussy monierten Rückbezug Nijinskys auf Dalcroze ebenfalls erkannt hat, nimmt sich doch z.B. die Schlussgruppe der Himmelswesen wie die Adaption einer typischen Dalcroze-Anordnung aus. Zu Dalcroze vgl. Giertz (1975).

26 | Der Titel rekrutiert sich aus den Initialen der Nachnamen.

27 | Schon dass Pasolini sich als Objekte der lebenden Bilder ausgerechnet die hochartifizialen Kompositionen der von der Realität weit entfernten, manieristischen Maler Rosso Fiorentino und Pontormo ausgesucht hat, darf als ironisches Moment verstanden werden. Vgl. dazu auch Pasolinis eigene Äußerung: »Nel passo dove faccio ironia sul regista (Orson Welles) di questa passione buffonesca, e metto in caricatura me stesso, ho in mente i manieristi, un altro mio grande amore: Pontormo, Rosso Fiorentino, i manieristi fiorentini.« Das Zitat stammt aus dem (erstmal 1981 auf Französisch) von Jean Dufлот herausgegebenen Buch »Il sogno del centauro« und findet sich bei Galluzzi (1994), S. 60f. – vgl. dort auch generell das Kapitel »Il Pontormo, o del colore«, S. 57 – 71.

28 | Da Singh sich mit Pierre et Gilles sowie Caravaggio auf Künstler bezog, die auf je eigene Weise mit Homosexualität assoziiert werden, versteht eine Autorin wie z.B. Vernallis (2004), S. 146 den (an sich neutralen) Liedtext von »Losing my religion« u.a. als Schilderung einer »homosexual romance«.

29 | Singh hat des Weiteren u.a. für Firmen wie Isuzu, Coca-Cola, Lee Jeans, Polaroid, Vauxhall, Perrier, Audi, Volkswagen, Lexus, Infiniti, Nike and Microsoft gearbeitet – einige dieser Commercials sind mittlerweile in die ständige Sammlung des Museum of Modern Art aufgenommen worden.

30 | Vgl. insbesondere den fernöstlich ausdekorierten Garten der ersten, von dem Schwimmer beehrten Familie.

31 | Zu dem Film und seinen z.T. ausgesprochen komplizierten Entstehungsbedingungen (neben Perry drehten gleich drei weitere Regisseure – unter ihnen Sydney Pollack – an dem Film) vgl. u.a. <http://www.turnerclassicismovies.com/ThisMonth/Article/0,,35380%7C35382%7C35385,00.html>.

32 | In der Kurzgeschichte Cheevers wie im Film steht dies natürlich für den Herbst des Lebens, in dem Merrill sich befindet – im Werbespot hingegen wird auf diese Weise eher auf die Beharrlichkeit des jungen Mannes verwiesen: Indem der Pool-Springer hier, nachdem er ein ausgenommen sommerlich erscheinendes Becken verlassen hat, sodann auf ein Bassin zustrebt, aus dem gerade herbstlich verwelkte Blätter herausgefischt werden, wird so etwas wie ein Jahreszeiten-Zyklus angedeutet.

33 | Der 1932 von Noel Coward veröffentlichte Song wurde 20 Jahre später von Dinah Wa-

shington aufgenommen; wiederum 40 Jahre später kam der Titel 1992 dank seines Einsatzes in Singhs Werbespot in die Top 50 der britischen Charts – vgl. dazu z.B.

<http://www.bbc.co.uk/radio2/soldonsong/songlibrary/indepth/madabouttheboy.shtml>.

34 | Vgl. z.B. Maltin (2003), S. 227.

35 | Immer wieder wurde auch der Vorwurf laut, das Drehbuch habe sich großzügig bei Vorläufern wie »Das Schweigen der Lämmer«, »X-Files«, »Matrix« und »Se7en« bedient; selbst in kleineren Details (wie z.B. der von dem 1978 gedrehten Thriller »Coma« entlehnten Kabelaufhängung, an der Catherine während ihrer Reisen in das Unterbewusstsein anderer schwebt) orientiert sich der Film an Vorbildern.

36 | Vgl. hier insbesondere die Szene, in der Catherine Carl dabei antrifft, wie er gerade sein erstes Opfer ausweidet: Das fast leere Zimmer mit den monochromen Wänden, das Fenster, die Gefäße auf der Fensterbank, der Regen (Abb. 17) – fast scheint es, als sei der Moment in der Kulisse des R.E.M.-Videos (Abb. 16) gedreht.



Abb. 17: »The Cell«, Still



Abb. 16: R.E.M.: »Losing my religion«, Stills

37 | In der Sequenz, in der Catherine bei ihrem ersten Eintauchen in Starghers Bewusstsein nach dem Erwachen auf das kindliche Alter Ego des Killers trifft, befindet sie sich auf dem Absatz einer riesigen, empor führenden Treppe, der auf der gegenüberliegenden Seite eines riesigen leeren Raumes eine ebensolche Stufenflucht antwortet, die der junge Stargher hinauf läuft (Abb. 18) – eben diese Elemente (die an einer hohen, glatten Wand entlang führenden, steilen, schier unendlichen und geländerlosen Stufenfolgen) gehen auf H.R. Gigers Darstellung »Puits VII« von 1966 (Abb. 19) zurück.



Abb. 18: »The Cell«, Still

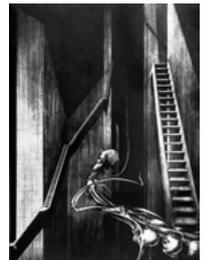


Abb. 19: H.R. Giger:
»Puits VII«

38 | In der ersten Besprechung am Campbell-Center stehen die Teilnehmer der Beratung vor einer Wand, über die schräg – à la Caravaggio (siehe Abb. 8) – ein Lichtstrahl fällt (Abb. 20).



Abb. 20: »The Cell«, Still



Abb. 21: Pierre et Gilles: »Sainte Vierge« (Isabelle Weingarten)



Abb. 22: »The Cell«, Still



Abb. 23: »The Cell«, Still

Wenn Catherine Carl zu sich in ihr Unterbewusstsein holt, erscheint sie einem Portrait Isabelle Weingartens als »Sainte Vierge« von Pierre et Gilles (1988) nachgebildet (Abb. 21); sogar die für die beiden Künstler typischen, rahmenden Ornamentranken werden Catherine hier mitgegeben (Abb. 22/23). Die Höllengestalten aus Carls Unterbewusstsein hingegen schließlich scheinen direkt Singhs »Good vs. Evil«-Spot für Nike entnommen zu sein. Zu dem Foto von Pierre et Gilles vgl. Marcadé/Cameron, S. 200 u. 350.

39 | Die Szenen, in denen Stargher seine in einem riesigen Wassertank schwebenden Opfer begutachtet, rekurren ganz offensichtlich auf das mittlere Feld von Violas »Nantes Triptych« von 1992 (London, Tate Modern – siehe dazu Kapitel 9, Abb. 9).

40 | Im November 2008 legte der Regisseur Bastien Francois für den Song »Ring frei« der Interpretin La Fee ein Musikvideo vor, das sich in einzelnen Szenen, im Setting und den Kostümen nicht nur an dem chinesischen Kampfkunst-Film »Hero« von Zhang Yimou aus dem Jahre 2002, sondern vor allem auf das Engste an Singhs »The Cell« orientiert; Singhs Bildwelten wurden somit wieder in das Genre zurückgeführt, in dem sie ursprünglich entwickelt worden waren: dem Musikvideo.

41 | Aust (2009).

42 | Ebd.

43 | Klein (2009). Nicht zufällig beginnt die Rezension jedoch erst einmal mit dem Satz »Wenn Filmkritiker gehässig werden, sprechen sie von »Videoclip-Ästhetik« oder kanzeln Regisseure als »Werbefilmer« ab«.

44 | Zu den Clips gehören diejenigen z.B. für His Name Is Alive, »Are we still married« (1992) und »Can't go wrong without you« (1993), Michael Penns »Long way down (Look what the cat drug in)« (1992) und von 16 Horsepower »Black soul choir« (1996). Fast noch berühmter jedoch wurden sie bzw. ihre Stilmittel durch Videos, die gar nicht von ihnen stammen, jedoch stark durch ihre Ästhetik geprägt sind: Die für Tool von Fred Stuhr und Bandmitglied Adam Jones gedrehten Musikvideos stammen nicht von den Brothers Quay, werden ihnen aufgrund der großen Ähnlichkeit mit deren Werken immer wieder zugeschrieben. Zu den Brothers Quay vgl. Buchan (2011).

45 | Vgl. dazu Schnelle (2002), S. 234 sowie Swallow (2003), S. 16f.

46 | Vgl. Schnelle (2002), S. 234.

47 | Vgl. z.B. Swallow (2003), S. 18.

48 | Vgl. dazu auch Beier (2002), S. 98f.

49 | Zitiert nach Reiss/ Feineman (2000), 0:01:02.

50 | Von dem 1989 veröffentlichten Album »A little south of sanity«.

51 | Die Sequenz mit dem verlassenen und zerstörten Auto, dessen Inneres von den Lichtfingern der Taschenlampen abgetastet wird, erinnert an die Szene in »Fight Club« mit der Inspektion des ausgebrannten Fahrzeugs. Eine vergleichbare Parallele zwischen dem Setting eines Videoclips und »Fight Club« kann bei dem 1990 zu George Michaels Song »Freedom '90« gedrehten Video Finchers beobachtet werden, wo das dunkle, halbleere, heruntergekommene und ebenfalls von Wassereinbruch gekennzeichnete Haus die Wohnstätte von Jack und Tyler vorwegzunehmen scheint.

52 | Der Song stammt von dem 1992 veröffentlichten Album »Erotica«.

53 | Dies eine direkte Umsetzung der Textzeilen: »Bad girl drunk by six/Kissing someone else's lips/Smoked too many cigarettes today/I'm not happy when I act this way«. In dem Song geht es ansonsten um die widerstreitenden Gefühle angesichts der Erkenntnis, dass eine Beziehung zu Ende ist: »I don't want to cause you any pain/But I love you just the same/And you'll always be my baby/In my heart I know we've come apart/And I don't know where to start/What can I do, I don't wanna feel blue.«

54 | Swallow (2003), S. 23. Brad Silberlings Remake des Wenders-Films »City of angels« entstand erst 1998, also sechs Jahre nach dem Madonna-Clip. Vernallis (2004), S. 7 weist darauf hin, dass in den Clip auch Motive aus Richard Brooks Film »Looking for Mr. Goodbar« (1977) eingegangen sind, der seinerseits wieder auf einem Roman von Judith Rossner basiert; mit dessen Erzählstruktur teilt sich Finchers Clip z.B. das Verfahren, mit dem Ende der Geschichte zu beginnen.

55 | In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Oriole auch von der Heldin aus »Looking for Mr. Goodbar«, die keineswegs ihren Tod sucht; insofern trifft auch der Schluss von Vernallis (2004), S. 86 nicht zu, der Clip lege »the protagonist's lack of control and impending doom« nahe: Je enger das Leben von Oriole mit dem des Engels verwoben wird, umso bewusster und zustimmender bewegt sie sich auf ihren eigenen Tod zu. Auch die ebd. von Vernallis geschilderte feste Zuordnung von Arbeitsszenen/Strophen und Barszenen/Refrain ist nicht korrekt, denn bereits bei der zweiten Wiederholung des (insgesamt fünfmal vorgetragenen) Refrain löst sich diese Verknüpfung auf, so dass daraus nicht gefolgert werden kann, diese »Zersetzung« weise sukzessiv auf Kontrollverlust und Verderben der Protagonistin hin.

56 | Swallow (2003), S. 23. Mulcahy drehte zahlreiche der z.T. bahnbrechenden Videos zu den Songs von AC/DC (1976), Ultravox (1981), Elton John, Duran Duran (1984: »The wild boys«), Falco (1986: »Jeanny«), Queen (1986: »It's a kind of magic«, »Princes of the universe«) sowie insbesondere zu »Video killed the radio star« von den Buggles (1979) – vgl. dazu <http://www.mvdbase.com/tech.php?last=Mulcahy&first=Russell>; Mulcahy ist außerdem der Regisseur von Filmen wie z.B. »Highlander« (1986) oder »The Shadow« (1994).

57 | Der Song stammt aus dem 1989 erschienenen Album »Like a prayer«.

58 | Vgl. Grigat (1995), S. 58. Das Video würde demzufolge mit dem von Mark Romanek 1995 gedrehten Video zu Michael Jacksons »Scream« (sieben Millionen Dollar) um den Titel des teuersten Clips der Musikgeschichte rivalisieren – ein Titel, den das Guinness Buch der Rekorde allerdings »Scream« zuerkennt, wohl, weil die Faktenlage hier eindeutiger ist als bei »Express yourself«, wo keine wirklich verlässlichen Zahlen vorliegen.

59 | Dies möglicherweise eine Anspielung auf die schönsten Mädchen von Metropolis, die in den »Ewigen Gärten« gehalten werden und keine andere Aufgabe haben, als schön und launenlos heiter zu sein. Dass die im Clip von Madonna verkörperte Frau auch als Eigentum des Herrschers verstanden werden soll, wird durch die Parallelmontage mit der von Musikern bevölkerten, gigantischen Spieluhr deutlich, die sich auf Knopfdruck beleben.

60 | Vgl. alleine die Tätigkeit des Untertanen an seinem Maschinenrad; zu den weiteren Parallelen (das Motto, die Stadtkulisse, der Regent über Metropolis und seine Kommandozentrale) vgl. Grigat (1995), S. 62f.

61 | Das Motiv der nackten, angeketteten Frau in Art Déco-Kontext geht wohl auf das »SklavIn«-Gemälde der Malerin Tamara de Lempicka zurück; dass Madonna das Bild kannte, erhellt aus dem Umstand, dass es – siehe hier Anm. 74 – schon für den drei Jahre zuvor entstandenen Clip zu »Open your heart« verwendet wurde. Zu dem »Andromeda«-Gemälde vgl. Blondel (1999), S. 204, B.119.

62 | Zur sexuellen Metapher der Katze als »Pussy« vgl. Grigat (1995), S. 60ff. Darüber hinaus fungiert die schwarze Katze offenbar zugleich als Medium: Zu Beginn des Clips wird angedeutet, dass das Tier von Madonna weg in das Lautsprechersystem zu laufen scheint, wodurch es anscheinend sowohl für den Herrscher als auch den Arbeiter hör- bzw. spürbar wird: Ein dazwischen geschnittener Zoom auf den Klangtrichter macht deutlich, dass deren nachfolgende Reaktion sich auf ein mit dem Lautsprecher verbundenes Phänomen beziehen muss – der Regent wendet sich diesem erst zu und blickt dann sofort besorgt auf den Arbeiter herab, der die »Botschaft« ebenfalls zu erhalten scheint; tatsächlich sieht er wenig später in aufsteigendem Dampf die nun katzengleich erscheinenden Augen Madonnas, und in einer späteren Einstellung streichelt er die offenbar nun auch physisch bei ihm angekommene Katze, die hier mithin für die an den Arbeiter ergehende sexuelle Einladung durch Madonna steht, der er am Schluss des Clips dann entschlossen folgt. Morton (1993), S. 231f. übersieht diesen Zusammenhang und deutet den Lautsprecher daher vollkommen isoliert als »propaganda tool and Nazi icon«; allerdings vermag sie es nicht, diese Interpretation visuell zu belegen, weshalb sie einen ausgedehnteren Exkurs zu »Metropolis« und dessen Beziehungen zur Nazi-Ideologie unternehmen muss, der mit dem Madonna-Video freilich so gut wie nichts zu tun hat. Bezeichnenderweise kommt Morton dann auch bezüglich des in »Express yourself« zu sehenden Lautsprechers zu dem plötzlichen Schluss: »[...] this device [...] instructs us to consider its revolutionary power.«

63 | Dargestellt von dem Fotomodell Cameron.

64 | »Come on girls/Do you believe in love?/’cause I got something to say about it/And it goes something like this [...]«.

65 | Erstaunlicherweise behauptet Curry (1999), S. 193, in dem Text finde sich die Aussage formuliert, »das Allerwichtigste in einer Liebesbeziehung sei geistige und emotionale Kommunikation« – dies wird jedoch lediglich in dem das Video beschließenden (und von Curry gar nicht erwähnten) Motto und dort nicht direkt in Bezug auf eine Liebesbeziehung gesagt. Wenige Seiten später (S. 195) spricht Curry auch von »der konventionellen, romantischen Darstellung des verliebten heterosexuellen Paares im Song«.

66 | Eben diese Strategie befolgt auch der Filmproduzent (Keith Carradine) in »Material Girl« (Mary Lambert, 1985): Er hat begriffen, dass er die von Madonna verkörperte Frau nicht mit Schmuck und einem teuren Auto beeindrucken kann und signalisiert ihr dies, indem er mit einem klapprigen Pick-Up vorfährt und ihr einen Strauß Margeriten schenkt; das Raffinierte an dem Verhältnis zwischen den beiden ist gerade, dass sie durchaus um seinen Reichtum weiß und ihn auch deshalb erhört (vgl. ihr Siegerlächeln gegen Ende des Videos) – aber eben nicht nur: Auch sie möchte, dass er seine Eroberungsversuche zunächst einmal auf ihren Verstand hin ausrichtet, weshalb er zum Zeichen seines Verständnisses die Scharade mit dem geliehenen alten Auto und den irdischen Blumen ersinnt. Dies wurde von Autoren wie z.B. Tetzlaff (1993), S. 246f. und Grigat (1995), S. 20 übersehen, die hier lediglich eine ironische Dichotomie zwischen »Bad«- und »Nice girl«-Klischees ins Werk gesetzt sehen. Auch Goodwin (1992), S. 99f. erweist sich als überraschend kurzichtig, wenn er ungeduldig einwirft, die »visual narrative« des Videos sei doch »quite uncomplicated«.

Darüber übersieht er jedoch, dass dies nur die simple Oberfläche ist, mit der tatsächlich eben doch eine sehr viel komplexere Geschichte erzählt wird, in der die von Madonna verkörperte Frau eben nicht von dem Produzenten getäuscht und auch nicht als ein »object [...] of a successful male deception/seduction« vorgeführt wird, sondern – ganz im Gegenteil – die dargestellte Intrige auf einem impliziten Einverständnis der beiden Protagonisten beruht, die so im Rahmen eines raffinierten Spiels mit Chiffren kommunizieren. Eben diese Brechungen sollen sodann ja auch in das Image Madonnas eingehen, das mithin keineswegs nur – wie Goodwin, S. 100 festhält – einfach »constructed as that of Material Girl« angesehen werden kann, sondern eben auch die anspruchsvolle Raffinesse und spekulierende Dominanz der in dem Clip von Madonna verkörperten Frau mit aufnimmt.

67 | Insofern greift die bei Grigat (1995), S. 60 gelieferte Quintessenz – »Nicht Reichtum sei in einer Beziehung wichtig [...], sondern geistige und emotionale Verständigung spiele eine größere Rolle« – viel zu kurz.

68 | Madonna trägt z.B. auch just die Liedzeile »Long stem roses are the way to your heart/ But he needs to start with your head« in Strapsen und Korsett und unter Ausführung eines koketten Hüftschwungs vor.

69 | Reiss/Feineman (2000), 0:01:02. Eben diesen Anspruch löst ein Video wie das zu »Janie's got a gun« geradezu idealtypisch ein.

70 | Die Dreharbeiten sollen sich als ein einziger Alptraum gestaltet haben – vgl. dazu u.a. Esser (2002), insbes. S. 107 und 124 sowie das Interview Todd Doogans mit Fincher im gleichen Buch, S. 88: »Ich habe nicht vor, mich noch einmal mit ALIEN³ zu beschäftigen. [...] der ganze Film war von Anfang an verkorkst, er war schon lange vor Beginn der Dreharbeiten verkorkst.« Vgl. schließlich auch ebd. den Eintrag in der Kommentierten Filmografie von Frank Schnelle (2002), S. 222 – 224 mit dem Ausspruch Finchers »Niemand hat ALIEN³ mehr gehasst als ich«. Ausführlich über die Dreharbeiten berichtet ferner Swallow (2003), S. 34 – 61.

71 | Vgl. Esser (2002), S. 107.

72 | Swallow (2003), S. 194.

73 | Vgl. Schnelle (2002), S. 252 sowie Swallow (2003), S. 24, der auch auf die sich schon im Namen niederschlagende Referenz zu Norman Jewisons Film »Rollerball« (1975) verweist. Das Setting von Tyler Durdens Haus in »Fight Club« wird ebenfalls – vgl. z.B. Swallow (2003), S. 127 – als Hommage an das nasse, heruntergekommene Setting aus »Blade Runner« verstanden. Vgl. auch die von Swallow (2003), S. 13 zitierte Äußerung Finchers zu Scotts »Alien«-Film: »Star Wars was an important film for me as a kid, but nowhere near as important to me as Alien.«

74 | Ihr Gemälde »Dame in Blau mit Gitarre« (1928/29), das Portrait der andalusischen Tänzerin Nana de Herrera (1929, beide in Privatsammlungen) sowie die bereits aus den Videos »Open your heart« und »Express yourself« bekannte »Sklavin« (siehe hier im Folgenden sowie Anm. 61) und die (hier hochkant gestellte) »Schöne Rafaela« (1927) sind in den ersten Einstellungen im Hintergrund zu sehen. Der vor allem in den 20er und 30er Jahren sehr erfolgreichen Künstlerin wird schon in »Express yourself« Reverenz erwiesen, wenn Madonna angeketet und (offenbar) nackt gezeigt wird und somit Motive aus dem »Sklavin«-Bild der Malerin adaptiert (siehe dazu oben Anm. 61), in einem anderen Moment wird sie in einer Pose auf einem Sofa inszeniert, die an ein 1940 entstandenes Foto der Malerin in Hollywood erinnert, in Farben und Formen jedoch an Portraits der Künstlerin orientiert ist. Explizit waren ihre Gemälde bereits in dem von Jean-Baptiste Mondino gedrehten Video zu »Open your heart« (1986) zum Einsatz gekommen, wo sie u.a. als Zuschauer und für den Dachaufsatz des Striplokals genutzt werden, in dem die von Madonna verkörperte Frau arbeitet – für das Dach werden zwei Gemälde de Lempickas (»Die schöne Rafaela« von 1927 sowie

die »Sklavin« von 1929, beide heute je in einer Privatsammlung) so montiert, dass das »Rafaela«-Bild verdoppelt wird und die »Andromeda« flankiert; bei den »Zuschauern« der Peep Show handelt es sich um Adaptionen von Portraits von 1925 wie z.B. demjenigen des »Marquis d'Afflito« und des »Marquis Sommi« (beide: Privatsammlung). Zu den hier aufgeführten Gemälden vgl. Blondel (1999), S. 200, B.117 (»Dame in Blau«), S. 192, B. 113 (»Nana«), S. 164, B. 87 (»Rafaela«) und S. 204, B.119 (»Sklavin«) sowie S. 124, B55 (»Sommi«), S. 146, B.71 (»d'Afflito«); das historische Foto der Malerin findet sich in Penck (2004), S. 31. Das Portrait des »Marquis d'Afflito« zielt übrigens auch das Speisezimmer des Patriarchen in Tarsem Singhs 1997 gedrehtem Werbespot »The Challenge« für die Firma Superga (s.o.).

75 | Zu dem Foto vgl. Kopal (1983), S. 59. Bergermann (1997) schlägt demgegenüber als ebenso mögliches Vorbild das 1946 von einem anonymen Fotografen für Paramount gefertigte Portrait von Lisbeth Scott vor (Abb. 27), das Bergermann implizit offenbar George Hurrell zuschreibt. Die beiden, einzelne Textpassagen Madonnas echoartig wiederholenden Sängerinnen erscheinen im Clip wie über eine vertikale Spiegelachse verdoppelt, was dafür sprechen könnte, dass Fincher Richees Komposition aufteilte: die horizontale (wirkliche) Spiegelachse für Madonna, die vertikale (scheinbare) für die beiden Sängerinnen. Zu dem Scott-Foto vgl. Kopal (1983), S. 151.

76 | Bergermann (1997), S. 49. Abgesehen von seinen Coverfotografien für »Vogue« fügt sich Horst P. Horst auch insofern diesbezüglich gut ein, als sich einige seiner Aufnahmen (vgl. z.B. sein Portrait Luchino Viscontis von 1936) an den Gemälden Tamara de Lempickas orientieren.

77 | Ebd. Zu dem Bild vgl. u.a. Kazmaier (1995), S. 24f.

78 | Bei regelrechten »Voguing«-Wettbewerben wurden die Teilnehmer im Hinblick auf die Stimmigkeit von Bewegung, Erscheinungsbild und Kostüm beurteilt – vgl. dazu u.a. den 1989 von Jack Walworth, David Bronstein und Dorothy Low gedrehten 13-minütigen Dokumentarfilm »Voguing: The Message«, wo die Wurzeln dieses Stils im Milieu der homosexuellen Schwarzen und Latinos aufgezeigt und zugleich die ironisch-parodistische Haltung gegenüber der Modewelt demonstriert wird. Besondere Popularität erreichte das »Voguing« jedoch dann durch den 71-minütigen Dokumentarfilm »Paris is burning« (1990) von Jennie Livingston. Madonna setzte 1989 erstmals »Voguing«-Elemente ein, als sie bei den MTV Video Music Awards ihren Song »Express yourself« vortrug. Vgl. dazu auch <http://www.enlacedmadonna.com/canciones/imbreatless/vogue/evogue.htm>. Bergermann (1997), S. 60, Anm. 12 weist zurecht darauf hin, dass Madonnas »Vogue« durch Malcolm (nicht, wie von ihr geschrieben: Norman) McLarens Single »Deep in Vogue« inspiriert wurde, die sich auf seinem 1989 veröffentlichten Album »Waltz Darling« befindet: die dort versammelten Stücke selbst schon ein originellerer Mix aus dem Wiener Walzer entnommenen Elementen mit House- und Floor-Rhythmen (ähnliche Mixturen hatte Mc Laren bereits 1981 erfolgreich unternommen, als er Square Dance und HipHop in »Buffalo Gals« kreuzte). Für »Vogue« entlehnte Madonna just eben einige dieser Rhythmus-Partien, die von ihr bis in die Klangfarben hinein exakt kopiert werden. Gleiches gilt für den Clip zu »Vogue«, der in vielen Motiven demjenigen zu »Waltz Darling« (1989) verpflichtet ist: Er ist ebenfalls bereits überwiegend in Schwarzweiß gedreht, die Zeitschrift »Vogue« und ihre Modefotografie tritt hier selbst in Erscheinung, zudem sind – neben den typischen Voguing-Choreographien – einige der Stars zu sehen, die von Madonna erwähnt bzw. nachgeahmt werden. Einen deutlichen Niederschlag von McLarens Idee, Strauß-Walzer mit Tanzmusik zu kombinieren, konnte dann ein Jahr später auch in Michel Cretus »Enigma † MCMXD a.D.« gehört werden, wo anstatt der Wiener Walzer Partien aus Gregorianischen Chorälen fungierten.

79 | Bergermann (1997), S. 51. Zu dem Foto vgl. Kopal (1983), S. 118.

80 | Auch dieser Song von dem 1989 veröffentlichten Album »Like a prayer«.

81 | Vgl. dazu die nur knappe Andeutung bei Beier, S. 94.



Abb. 27: Anonymus:
Lisbeth Scott

82 | Zur Symbolik dieses in »Citizen Kane« häufig auftauchenden Gegenstandes vgl. Roy (1989), S. 38f. und S. 98 sowie Mulvey (1992), S. 43.

83 | Roy (1989), S. 94 sieht den Schnee darüber hinaus als Symbol der Reinheit, dem im Film das Feuer gegenübersteht; Mulvey (1992), S. 54 liest ihn zugleich als Metapher für das Begrabenwerden und die gleichzeitige Bewahrung einer Erinnerung.

84 | Diese Sequenz wird von Schnelle (2002), S. 245 missverstanden, der glaubt, der Vater küsse das Mädchen auf die Wange und hinterlasse so bei der erwachsenen Frau einen blauen Fleck auf der Wange – tatsächlich ist es eindeutig die Mutter, die das Kind küsst.

85 | Man könnte Finchers Einsatz dieser Multiplan-Szene in gewisser Weise zugleich als Überbietungsversuch sehen, denn während das Stilleben bei Welles aufgrund des dabei angewendeten Aufnahmeverfahrens (einem sogen. »in-camera matte shot«, bei dem Vor- und Hintergrund separat aufgenommen wurden) statisch bleiben muss, lässt Fincher seine Protagonisten durch das Glas hindurch sichtbar werden, dadurch die technische Überlegenheit gegenüber dem Vorbild andeutend. Zum technischen Verfahren des »in-camera matte shots« bei dieser Szene von »Citizen Kane« vgl. Carringer (1996), S. 82.

86 | Swallow (2003), S. 194.

87 | Vgl. dazu auch Beier (2002), S. 106 – mit der Szene deutet Fincher bereits an, dass einiges von Jacks Wirklichkeit tatsächlich nur in seinem Kopf existiert.

88 | An einer Stelle des Videos sieht man Anastacia zwischen den Seiten einer Zeitschrift stehen, von denen eine mit der nur teilweise lesbaren Überschrift »[...] Wars – [...] for an old game« bedruckt ist, dies möglicherweise ein Verweis auf Finchers Vorbild »Magazine Wars« und seinen Spielfilm »The Game«. In jedem Fall aber stellen die ersten 30 Sekunden des Anastacia-Clips eine deutliche Hommage an Fincher und die von ihm so bevorzugte, mobile und agile Kamera dar, denn ähnlich wie in »Panic Room« durchschwebt die Kamera den Raum hier auf das Akrobatischste. Auch an weiteren Stellen des Clips erweist Lipscombe anderen Regisseurkollegen und Stars seine Reverenz, so etwa in der Sequenz, in der Anastacia von zwei typische HipHop-Gesten vollführenden Tänzern begleitet wird und im Hintergrund der Text eines Artikels über Nick Broomfields eben 2002 veröffentlichten Dokumentarfilm »Biggie & Tupac« erscheint, der von den Verwicklungen des Rappers Suge Knight in die Morde an den beiden HipHop-Rivalen handelt.

89 | In abstrakterem Kontext und dadurch weniger prononciert, allerdings auch bereits in Schwarzweiß, hatte Marcus Nispel bereits ein Jahr zuvor seine Protagonisten in dem Clip zu George Michaels »Killer/Papa was a rolling stone« als Riesen durch städtische Hügellandschaften steigen lassen. Hierbei könnte es sich jedoch um eine Adaption eines Western-spezifischen Motivs auf einen anderen Kontext handeln. Vgl. dazu Saunders (2001), S. 15: »Effects of scale and perspective work both to suggest the subservience of the merely human to some larger, more permanent order and to endow figures in the landscape with comparable stature and impressiveness. Memorable examples include the settings of several of Ford's western in Monument Valley, Utah, where the gigantic sandstone bluffs, often sharing the frame with John Wayne's equally craggy persona, create a truly monumental effect.« Lipscombes Clip würde diese Western-Spezifik riesenhafter Figuren in einer gigantischen Landschaft mithin völlig nehmen und somit in extremis exemplifizieren. Zu dem Clip vgl. ausführlicher Kapitel 10. Vernallis (2004), S. 12 interpretiert den Fincher-Clip irrtümlich als Anhäufung von Referenzen auf Action- und Katastrophenfilme wie »Godzilla« oder »Gulliver« und schließt deshalb ungeduldig: »By the end of the video it is clear that these are only quotations that fail to sum up.«

90 | Wenn nach der ersten Minute des Clips »Bad girl« von einer Außenaufnahme des Redaktionsgebäudes stufenweise auf einen Bartresen überblendet wird und der Barkeeper scheinbar die von Autos befahrene Straße poliert, ergibt sich ein ähnlich desorientierender Effekt. Insofern

reduziert Vernallis (2004), S. 93 und S. 120 Finchers Optik, wenn sie es als typisch für ihn darstellt, dass »figures are dwarfed by gigantic sets«, denn ebenso verzerrt der Regisseur umgekehrt seine Bauten durch das Auftreten gigantischer Protagonisten und Schriften.

91 | Vgl. dazu Schnelle (2002), S. 55, wo er referiert, dass solche »Subliminal Images« einer zeitgenössischen Legende zufolge in Spielfilme eingeschnitten wurden, um die Zuschauer unterschwellig zum Kauf von Coca-Cola zu manipulieren – die tatsächliche Wirkkraft solcher Bilder scheint demgegenüber jedoch bescheidener zu sein.

92 | Vgl. dazu ebd., S. 54ff. sowie Beier (2002), S. 93.

93 | So Fincher, zitiert nach Reiss/Feineman (2000), 0:01:02.

94 | Vgl. dazu auch die von Swallow (2003), S. 96 zitierte Äußerung Finchers: »This is not a movie about real life, this is a movie about movies«.

95 | Im Internet wird z.B. unter <http://www.davidfincher.cjb.net/> (Eintrag von Dustin P unter, Sonntag, 4. Juli 2004) auf eine Seite verwiesen, unter der Gerüchte diskutiert werden, denen zufolge Fincher angeblich an dem Vorhaben beteiligt sein soll, »Fight Club« als Musical auf die Bühne zu bringen. Einstweilen hat es der Film jedoch nur zu einem seit Ende 2004 bei Vivendi-Universal vertriebenen Computerspiel gebracht, bei dem der Benutzer die bekannten Charaktere (Tyler, Jack, Angel Face etc.) in trister Umgebung aufeinander einprügeln lassen kann.

96 | Zu Fincher und der 1986 gegründeten Firma Propaganda siehe Schnelle, S. 32ff.; Fincher und Jonze ließen dort jeweils ihre Filme »The Game« (1997) und »Being John Malkovich« (1999) produzieren – in letzterem hat Fincher auch einen kurzen Gastauftritt als der »National Arts Editor« der Los Angeles Times, »Christopher Bing«. 1999 stieg Fincher bei Propaganda aus, Ende 2001 wurde die Firma aufgelöst. Zur gleichen Zeit gründete Fincher – vgl. Schnelle (2002), S. 38 – zusammen mit Jonze und anderen Regisseuren wie Steven Soderbergh, Sam Mendes und Alexander Payne eine Gesellschaft zur Wahrung ihrer Interessen.

97 | So Jonze in dem Interview, das wesentliche Teile des unpaginierten Booklets ausmacht, das der 2003 erschienenen, Spike Jonze gewidmeten DVD beiliegt.

98 | Reiss/Feineman (2000), 0:01:45.

99 | Von dem Album »Homework«.

100 | Eine ähnliche Strategie sollte Michel Gondry – wenngleich stark abgeschwächt – 1998 in seinem Clip zu »Music sounds better with you« für die Formation Stardust anwenden (an der das Daft-Punk-Mitglied Thomas Bangalter beteiligt ist), wo sich der mit Bau und Test seines Segelflugzeugs beschäftigte Junge zu keiner Zeit groß darüber zu verwundern scheint, dass die Gruppe Stardust aus dem im Fernsehen laufenden Videoclip verschwunden ist und dafür später auf einer Wolke erscheint, von wo aus sie das gelandete Flugzeug zurückwerfen; dem entspricht mutatis mutandis das Desinteresse der Eltern für ihr Kind – man sieht und hört sie das ganze Video hindurch lediglich miteinander diskutieren.

101 | Im Jahr 2000 drehten Daft Punk den Clip zu ihrem Stück »Fresh« (von dem 2000 veröffentlichten Album »Daft«) selbst und griffen dabei auf die Figur des »Charles« wieder zurück (Bangalter war immer schon am Dreh von Videos interessiert und wollte eigentlich auch auf eine Filmhochschule); ihren Angaben zufolge (vgl. den Audiokommentar von Daft Punk auf der in Anm. 97 erwähnten DVD) entschieden sie sich u.a. dazu, weil Charles vielen Zuschauern ans Herz gewachsen war, sie den Schluss von »Da Funk« aber als zu traurig empfanden. »Fresh« beginnt nun eben mit solch einer dezidiert Unglücksgefühle artikulierenden Szene, weist diese dann jedoch sofort als Bestandteil eines gerade im Entstehen begriffenen Films aus, den der inzwischen zu Ruhm und Glück gekommene Charles dreht. »Da Funk« wird dabei auch insofern eine kleine Hommage erwiesen, als der Regisseur des Films von Spike Jonze gespielt und Charles von Beatrice abgeholt wird.

102 | In dem oben (Anm. 97) bereits zitierten Interview nennt Jonze Regisseur Sanji (Senaka) als seine Inspirationsquelle, da dieser bereits 1993 in dem Video zu »If I had no loot« von Tony! Toni! Toné! die Musik im Sinne eines Bestandteils der Originalgeräusche auffasste und entsprechend abmischte. In diesem Zusammenhang ließe sich jedoch auch an das 1981 entstandene Video Bruce Gowers' zu »Can you feel it« von den Jackson Five denken, wo durch die von einem Sprecher vorgetragene Einleitung und die die Musik zuweilen komplett übertönenden Klangeffekte ebenfalls der Eindruck entsteht, dass der Song lediglich als Hintergrunds-Soundtrack dient. Zu dem Clip vgl. Kapitel 9.

103 | Angewendet hatte dieses Mittel bereits das Regisseurs-Duo Big TV! (= Andy Delaney and Monty Whitebloom) in ihrem Ende 1996 für die Spice Girls gedrehten Video zu »2 become 1« – dort werden die Beschleunigungseffekte jedoch lediglich eingesetzt, um eine optisch reizvolle Hintergrundsfolie für die demgegenüber in Zeitlupe gezeigten fünf Mitglieder der Spice Girls abzugeben. Dass diese beschleunigte Szenerie jedoch eher mit Daft Punk assoziiert wird, zeigt die liebevolle Hommage, die Chris Cairns im Februar 2005 mit seinem Video zu dem Song »Daft Punk is playing at my house« der Formation LCD Soundsystem vorgelegt hat: Die Elemente des Clips stammen samt und sonders aus den beiden ersten Daft-Punk-Videos (die in Zeitraffer ablaufenden Aufnahmen einer nächtlichen Straße z.B. aus »Da funk«, das aus Robotern, Mumien, Skeletten und Schwimmerinnen bestehende Tanzpersonal aus Michel Gondrys »Around the world« von 1997 etc.) bzw. aus Arbeiten von mit ihnen typischerweise assoziierten Regisseuren (wie eben Gondry mit seinem Video zu »The hardest button to button« von den White Stripes [2003], das mit seinen im Rhythmus vor- und zurück zuckenden, verviefältigten Musikern das Vorbild für die in der gleichen Weise animierten, den Aussteuerungspegel einer Tonanlage repräsentierenden Tänzer in Cairns Video darstellt); diese werden hier um das Partytreiben im Haus des Leadsängers gruppiert.

104 | Als Autor wird ein gewisser »T. Collin(s)« angegeben, einer fiktiven Rezension zufolge »A startling new voice (from) the underbelly of New York City«.

105 | Von deren Album »Love at first sting«.

106 | »When the daylight is falling down into the night/And the sharks try to cut a big piece out of life/It feels alright to go out to catch an outrageous thrill/But it's more like spinning wheels of fortune/Which never stand still/[...]/ When the sunlight is rising up in my eyes/And the long night has left me back at somebody's side/It feels alright for a long sweet minute like hours before/ But it's more like looking out for something/I can't find anymore/[...]/ There is no dream/That you can't make true, if you're looking for love/But there's no girl/Who's burning the ice away from my heart/Maybe tonight!« mit dem Refrain: »Big city, big city nights/You keep me burning/Big city, big city nights/Always yearning«.

107 | Vgl. auch die Reaktion Thomas Bangalters von Daft Punk auf die unterschiedlichen Interpretationsversuche zu »Da Funk« (http://www.canoe.ca/JamMusicArtistsD/daft_punk.html): »People are trying to explain it: Is it about human tolerance? Integration? Urbanism? There's really no message.« Jonze selbst scheint dies jedoch etwas anders zu sehen, wollte er dem oben (Anm. 97) zitierten Interview zufolge doch anhand des Hundsmenschen zugleich auch die Coolness der Musik transportieren: »And also that song, to me, always felt like the kind of song you'd put on, going out with your friends on Saturday night and it makes you feel cool about yourself. That's the feel I wanted to have the main character to have. Kind of feeling like John Travolta strutting down the street in Saturday Night Fever. Even though he was a dog boy with a broken leg, he still has this song that made him feel cool about himself.« Dennoch erstaunt es ein wenig, die von Charles an den Tag gelegte Coolness in einem Kontext gestellt zu sehen, die beim Zuschauer eher Rührung oder Mitleid mit dem Protagonisten aufkommen lässt, so dass man sich fragt, wie Jonze die Musik tatsächlich wahrnimmt, behauptet er doch an anderer Stelle des Interviews: »[...] I always like trying to think

it backward: If this song was gonna be used up against a piece of film, what would it be? As if you'd shot a piece of film and said ›okay, we need a song‹.

108 | Wie so oft entwickelt auch hier ein vom Regisseur sehr viel enger gedachtes Motiv damit ein reiches Eigenleben: Auf der 1999 erschienenen DVD »D.A.F.T. – A story about dogs, androids, firemen and tomatoes« erklärt Spike Jonze im Audiokommentar zu dem Video, bei dem Mann auf dem Foto handle es sich um Charles' Vater – was freilich weitere Fragen aufwerfen würde.

109 | So Bangalter – vgl. http://www.canoe.ca/JamMusicArtistsD/daft_punk.html.

110 | Abgebildet hier zum einen der »Beagle-Violonist« der Fotografin und Hundezüchterin aus Bath, Ohio, die aus alten Visitenkartenfotos des 19. Jahrhunderts (hier von ca. 1860) und zeitgenössischen Aufnahmen von Hundeköpfen bizarre Fotocollagen anfertigte – vgl. dazu <http://photographymuseum.com/finearf2.html>. Wiederholt wurde die Idee sodann in jüngerer Zeit durch Horst P. Horst (»The Mail on Sunday«, 1987) sowie den Fotografen William Wegman, der Weimaraner zu den Protagonisten seiner Aufnahmen wählte – vgl. z.B. hier dessen Foto »Dressed for the ball« (1988); in anderen Aufnahmen gruppiert Wegman die zurecht gemachten Hunde mit unbedeckten Artgenossen. Auch Jonze spielt, allerdings sehr viel dezenter, mit der Spannung, die entsteht, wenn man ein Hundewesen mit einem »echten« Hund konfrontiert. Bereits 1988 hatte Wegman übrigens zusammen mit Robert Breer den Clip zu »Blue Monday« der Band New Order gedreht – vgl. dazu James (1994), S. 106. Zu Wegmans Foto vgl. Kunz (1990), S. 122. Horsts Foto ist abgebildet in Horst (1987), S. 46.

111 | Tatsächlich drehte Jonze dann im gleichen Jahr von »Praise you« den 29-minütigen Dokumentarfilm »Amarillo by morning«; ein Jahr später folgte mit dem (unter dem Pseudonym »Richard Coufey«) vorgelegten »Torrance Rises« eine ganze, 34-minütige Dokumentation über die Vorbereitungen der Torrance Community Dance Group für ihren Auftritt bei den MTV Music Awards 1999 in New York, wo sie zusammen mit Norman Cook nicht nur die zwei Auszeichnungen für das »Praise you«-Video in Empfang nahmen (Best Direction, Best Choreography), sondern auch Teil des Performance-Programms waren – da Jonze hier zugleich als der bärtige Leiter der Company, »Richard Coufey«, auftritt, wird der Film auch humorvoll als »mockumentary« bezeichnet. Ein anderes Verfahren wendete Jonze dann 2000 bei dem Dokumentarfilm »What's up, Fatlip?« (31 Minuten) an, der auf dem Material basiert, das Jonze an den Drehorten und mit dem Personal des gleichnamigen Clip für das Ex-Pharcyde-Mitglied Fatlip gesammelt hatte.

112 | Er hat im Video nur einen kurzen Cameo-Auftritt: Am (zumeist nicht mehr gezeigten) Ende des Clips, wenn »Richard Coufey« (i.e.: Spike Jonze) zur Kamera spricht, biegt sich ein griesgrämig und skeptisch dreinschauender Norman Cook wie ein zufällig vorbeikommender Passant kurz in das Bild hinein.

113 | Einer von Spike Jonze unter dem Namen »Richard Coufey« begründeten und geleiteten Vereinigung von Laien, die aus Jonzes Heimatstadt Torrance (Kalifornien) stammen.

114 | Reiss/Feinemann (2000), 0:01:45.

115 | Vgl. hier die Kapitel 6 und 7.

116 | Als dritte Single im November 1995 aus dem im gleichen Jahr erschienenen Album »Post« ausgekoppelt.

117 | Im Video, wenn Björk die Strasse entlang- bzw. durch die Luft gleitet.

118 | So Jonze im Begleit-Booklet der DVD.

119 | Dramatisch verschärft hat diesen Kontrast schließlich Lars van Trier in seinem 2000 gedrehten Film »Dancer in the dark«, wo das sich zunehmend verdüsternde Schicksal der (von Björk interpretierten) Protagonistin Selma Jezkova in immer krasserem Gegensatz zu ihren Musical-Fantasiengeräten, die sie nach ihrer Ankunft in Amerika hegt. Indem Van Trier die Hauptrolle mit

Björk besetzt und die Selmas mütterlicher Freundin von Catherine Deneuve spielen lässt, integriert er »Dancer in the dark« ganz bewusst in das von »Les parapluies de Cherbourg« und »It's oh so quiet« eröffnete Beziehungsgeflecht.

120 | Jonze zufolge (DVD-Booklet) wurde seine Figur durch Bela Karolyi, den rumänischen (nicht, wie von ihm erinnert: russischen) Trainer Strugs, inspiriert.

121 | Vgl. Anm. 107.

122 | Vgl. Kapitel 6.

123 | Der Song, zusammen mit der von Combs' Plattenfirma »Bad Boy Records« vertretenen Formation 112 aufgenommen, stammt von dem 1997 veröffentlichten Album »Life after Death«. Jonze hatte unmittelbar zuvor den Clip zu Combs' »It's all about the Benjamins« gedreht.

124 | Jonzes damalige Freundin und heute geschiedene Ehefrau Sofia Coppola erhält in den Credits die Idee zur Konzeption des Videos zugesprochen. Jonze berichtet (DVD-Begleitheft), dass sie schon Jahre zuvor die Idee zu einem von »Bugsy Malone« inspirierten HipHop-Video skizziert habe.

125 | In seinem Audiokommentar zu dem Video auf der Jonze-DVD.

126 | Interview mit Jonze im Begeit-Booklet der DVD.

127 | Ein Motiv, das sich Regisseur Philip Atwell von dort in gleichwohl sehr verharmlosender Art und Weise für sein Video zu Eminems »The real Slim Shady« (2000) entlieh, wo eine ähnliche Vervielfachung gezeigt wird. Diese steht in Jonzes Film jedoch nicht, wie Griem (2004), S. 181 annimmt, für Malkovichs narzisstische Kompensation eines ödipalen Traumas, sondern illustriert vielmehr die Konsequenzen des Umstands, dass der Schauspieler in sein eigenes Inneres reist und somit allerorten mit sich selbst konfrontiert wird.

128 | Die Sequenz, mit ihrem permanenten Wechsel der Raumbeziehungen und den daraus resultierenden »Landungen« der beiden Beteiligten in den unmöglichsten Positionen (sie steigen z.B. scheinbar in der Horizontalen einen Schacht entlang und kommen in einem Bus an, aus dessen Boden sie vertikal emporsteigen), ist eindeutig Michel Gondrys »SMARIENBERG«-Werbefilm für die Firma Smirnoff nachgebildet, wo die beiden Protagonisten – ebenfalls im Zuge einer Verfolgungsjagd – ähnliche abrupte Raum- und Lagewechsel durchmachen. Zu Gondrys Smirnoff-Film s.u.

129 | Vgl. Kapitel 3, Anm. 54.

130 | Ein ähnliches Vergnügen an der Vermengung von Fiktion und Realität hatte Jonze schon bei dem Clip-Projekt zu Fatboy Slims »Praise you« an den Tag gelegt, wo er als Begründer und Leiter der Torrance Community Dance Group, Richard Coufey, firmiert und performt hatte, und als solcher auch 1999 den MTV-Award für die »Beste Choreographie« erhielt und entgegennahm (s.o., Anm. 111). Auch »Adaptation« mischt Wahrheit und Erfindung, wenn der Schriftstellerin Susan Orlean und dem Drehbuchautor Charlie Kaufmann als reale Personen der fiktive Zwillingbruder Donald Kaufmann gegenübergestellt wird. Der Film erhält noch eine weitere Brechung dadurch, dass die realen Personen von Schauspielern verkörpert werden.

131 | Einen – freilich schwungvolleren und eleganteren – Vorläufer hat »Adaptation« diesbezüglich in Nanni Morettis 1981 gedrehtem Film »Sogni d'oro«, der gleichfalls die Krise eines Filmemachers schildert und dabei z.B. dessen Einfallslosigkeit direkt umsetzt: Da dem Autor für die Protagonisten seines Films »La mamma di Freud« (auch hier geht es mithin um eine Adaption, in diesem Fall der Biographie des Vaters der Psychoanalyse) weder Handlung noch Dialoge einfallen, sieht man Sigmund und Anna Freud, wie sie den Zuschauer in rat- und hilfloser, schließlich zunehmend verdrossener Langeweile ansehen und dann die Szene verlassen. Was Alberto Moravia 1981 über Morettis Film gesagt hat, trifft insofern auch auf »Adaptation« zu: »[...] un film simile ad una forza teoricamente imprevedibile dalle armi della critica: tutto ciò che è di per sé serio, cioè se

stesso, viene preso in giro; tutto ciò che è di per se comico, cioè l'ambiente del cinema, viene preso sul serio [...]« (aus L'Espresso 1981, zitiert nach Ranucci/Ughi [1994], S. 36).

132 | Zu dem Clip vgl. Kapitel 7.

133 | Eggers gelang 2000 ein literarischer Überraschungserfolg mit dem Roman »A Heart-breaking Work of Staggering Genius« (deutsch: »Ein herzerreißendes Werk von umwerfender Genialität«). Seine und Jonzes Stimmen sind auf dem letzten Track von Becks Album »The Information« (2006), »The Horrible Fanfare/Landslide/Exoskeleton« zu hören, wie sie auf die Frage des Interpreten »What would the ultimate record that ever could possibly be made sound like?« antworten.

134 | Jonze und Orzolek waren nicht nur liiert, sondern haben in dieser Zeit auch zusammen gearbeitet: Gemeinsam mit Jonze als Kameramann drehte Orzolek 2005 das Musikvideo zu dem Stück »Blessed evening« der Band Foetus – vgl. dazu <http://foetus.org/video/Foetus%20-%20Blessed%20Evening.html>. Karen O wiederum sang das von Jonzes Bruder Sam »Squeak E. Clean« Spiegel eigens komponierte Stück »Hello tomorrow« zu dem 2005 von Jonze gedrehten Werbespot für die »intelligenten« adidas_T-Turnschuhe. In seinen raschen Ortswechseln und den dabei beständig auch veränderten Raumbeziehungen orientiert sich Jonze dort – wie auch zuvor bereits 1999 in seinem Spielfilm »Being John Malkovich« – an Gondrys »SMARIENBERG«-Spot von 1996 – vgl. dazu hier Anm. 128 sowie zu dem Spot und der Musik Fricke (2006) mit seiner Rezension des Albums »Show your bones« der Yeah Yeah Yeahs, auf dem »Hello tomorrow« auch enthalten ist. Der Eröffnungstrack des Albums »Gold Lion« ist nach dem Preis benannt, den der Adidas-Spot 2005 bei den »Cannes Lions«, dem »Festival of Creativity«, in der Kategorie »Corporate Image« gewann – vgl. dazu http://www.canneslions.com/downloads/winners_pdfs/Cannes_Lions_2005_Film_Lions_Winners.pdf.

135 | Pols (2009).

136 | Vgl. die Ausstellungs-Ankündigung des Jewish Museum in New York vom April 2005: <http://www.tfaoi.com/aa/5aa/5aa307.htm>: »His best-known creations – those beloved monsters of »Where the Wild Things Are« (1963) – are none other than his maternal aunts and uncles who visited his childhood home in Brooklyn every Sunday (...)« Konsequenterweise gab Sendak den Wild Things dann auch die Namen seiner Tanten und Onkel (Tzippy, Moische, Aaron, Emile and Bernard), als er 1987 mit Oliver Knussen an einer Opernadaption des Buches arbeitete – vgl. dazu auch Burns (2008), S. 70.

137 | Spufford (2002), S. 60.

138 | U.a. spielt er in dem 2006 von Aaron Stewart-Ahn gedrehten Musikvideo zu »Stable Song« der Band Death Cab for Cutie mit.

139 | Bowles/Minzesheimer (2009).

140 | Lee (2009).

141 | Der englische Künstler Tim Macmillan begann bereits 1981 mit seinen ersten Time-slice-Experimenten; seine Resultate blieben jedoch bis in die Mitte der 90er Jahre noch relativ einfach. Demgegenüber waren Gondrys darauf aufbauende Resultate 1995 schon sehr viel ambitionierter und avancierter. Macmillan, der 1997 seine in Bath ansässige Firma »Time-Slice Films Ltd.« gründete, wendete das Verfahren dann selbst erst 1996 für das Musikvideo zu Bally Sagoos »Dil Cheez« sowie 1997 für »Underwater love« von Smoke City an. Vgl. dazu http://www.timeslicefilms.com/chronology_f.html. Zu Entwicklung und Technik vgl. auch http://www.findarticles.com/p/articles/mi_moDUO/is_n19_v39/ai_20899708 sowie http://www.clipland.de/Wissen/Musikvideos/ce_Effekte_im_Musik-Video.html.

142 | Im Booklet zur Spike Jonze gewidmeten DVD.

143 | Das originale Stück eröffnet Dylans Album »Highway 61 revisited« und findet sich als

Coverversion auf der 1995 von den Rolling Stones veröffentlichten Platte »Stripped«. Zu weiteren Coverversionen vgl. Marcus (2005), S. 99ff.

144 | Dylan soll den Song (der im November 2004 in einer Kritikerbefragung der Zeitschrift »Rolling Stone« zum »größten Rocksong aller Zeiten« gekürt wurde) sozusagen als prophetische Warnung für das drogenabhängige Model Edie Sedgwick (einem Protegé Andy Warhols und Hauptdarstellerin seiner Filme »Chelsea Girls«, »Vinyl«, »Poor little rich girl« und »Outer and inner space«) geschrieben haben, das 1971 mit 28 Jahren tatsächlich an einer Überdosis Barbituraten starb. Marcus (2005), z.B. S. 22ff. deutet den Song darüber hinaus als mahnende Aufforderung Dylans an seine Landsleute, sich den sozialen und politischen Herausforderungen der 60er Jahre zu stellen, um Amerika so zum Besseren zu verändern. Bereits Murray (1989), S. 63 hatte beide Lesarten ineinander gebündelt, indem er die Adressatin des Songs als weiblich personifizierte Stagnation der Gesellschaftsordnung verstand. Eine solche Lesart scheint auch dem Video von Gondry zugrunde zu liegen: Einer von Dupont (1995), S. 113 überlieferten Äußerung Gondrys zufolge war es dessen erklärtes Ziel, die Geschichte der (hier von Patricia Arquette dargestellten) jungen Schauspielerin aufzugreifen, »sans avoir à reconstruire bêtement les années soixante.« Über diese (mithin ohnehin schon reflektierte, da nicht rekonstruierte) biografische Ebene weisen zudem die skeptischen Blicke der Stones-Mitglieder, das Ineinanderblenden von mondäner Party und Drogen-Alltag sowie die zähflüssige Schwere der gezeigten Umwelt hinaus, so dass die von Heidkamp (2005) formulierte Rüge, die (Video-)Version der Rolling Stones reduziere Dylans Song auf eine »bloße Wettervorhersage für ein Partygirl, dem der Sänger Dauerregen wünscht«, eigentlich an dem Clip vorbeigeht – sie träfe vielmehr auf Mick Brownfields 2001 erschienenen Comic zu Dylans Stück zu (abgebildet in Marcus' Buch).

145 | Beide tauschen im Verlauf des Clips auch die Farben der von ihnen getragenen Kleider: Honda trägt nach dem Aufstehen einen roten Pyjama, Hatori einen blauen – sie trägt dafür später ein rotes, Honda hingegen ein blaues Kleid.

146 | Auf sehr viel bescheidenere Weise hatte Gondry auf unterschiedliche Bildfelder verteilte, doch einen kohärenten Wortlaut ergebende Schriftzüge in dem 1993 gedrehten Clip zu Jean-François Coens Stück »La tour de Pise« eingesetzt, wo der ganze Liedtext durch per Splitscreen zusammengebrachte, disparate Neon-Inschriften vorbuchstabiert wird. Doch über diese rein textliche Ebene hinaus kündigen die so zusammengestellten Wortfolgen z.B. auch ein Instrumentalsolo des Liedes an, weisen auf das Ende des Videos hin und führen mit den Begriffen »enseignes néon couleurs« zugleich die Gestaltungselemente vor.

147 | Dies im Einklang mit dem Songtext, dessen letzte Zeilen lauten: »We are taking sugar water shower/Shower«. Auch die in einem Moment des Clips aus einem Bildfeld verschwindende und im gegenüberliegenden Feld wieder auftauchende schwarze Katze wird im Text erwähnt: »It smells like sands of the southern island/When a black cat crosses my path«. Bei dem ebenfalls die beiden Kompartimente verbindenden Ball, der auf der einen Seite in eine Fensterscheibe fliegt und auf der anderen Seite aus einem Gebäude wieder heraus fällt, handelt es sich hingegen um einen reinen Einfall Gondrys.

148 | In der Mitte des Clips wechseln beide Bildfelder nicht nur ihre Erzählrichtung, sondern werden zusätzlich auch noch über die Mittelachse gespiegelt, so dass alles, was vorher links war, nun rechts erscheint und umgekehrt.

149 | Auch dies natürlich wieder ein Paradoxon, denn zum einen gab es den Zettel schon zuvor, so dass die Aussage nicht auf den Kontext der Unfall-Situation bezogen werden kann (zumal die Botschaft ja auch nur für den Betrachter beider Bildfelder verständlich ist – Honda hat offenbar sichtlich Probleme, den Sinn der Buchstabenfolge zu verstehen); zum anderen aber wird Hatori ja auch nicht getötet, sondern geht in ihre Wohnung zurück, um damit die Ausgangsbedingungen für den ersten Teil des Clips zu gewährleisten. Keinesfalls sind die beiden Frauen auch – wie Di Marino

(2001), S. 84 dies behauptet – ein- und dieselbe Person, auch wenn es sicher richtig ist, dass die beiden komplementär aufeinander bezogen sind.

150 | Vgl. dazu Kapitel 3.

151 | Gerne wird in diesem Kontext auch das Phänomen des Palindroms herangezogen, jener Buchstabenfolgen, die vorwärts wie rückwärts Sinn ergeben – vgl. dazu u.a. die Aussage Joseph Vogls in der Folge »Short Story« aus der Serie »Fantastic Voyages« (2000) sowie <http://www.enzedff.co.nz/filmsynopsis.asp?FilmID=1833>. Allerdings besteht zwischen dem Palindrom und dem Clip Gondrys insofern ein Unterschied, als bei einem rückwärts laut gelesenen Wort am reinen Klang nicht erkannt werden kann, ob und dass es rückwärts gelesen wird; auch typographische Umsetzungen von Palindromen tragen oft dafür Sorge, dass die Buchstaben vorwärts wie rückwärts homogen erscheinen – Gondrys Video bezieht jedoch einen Teil seines Witzes gerade daraus, dass die Handlungen der beiden Darstellerinnen jeweils deutlich rückwärts laufen, dennoch aber dadurch Sinn verliehen bekommen, dass sie zu den vorwärts laufenden Verrichtungen ihrer Pendants in Beziehung gesetzt werden.

152 | Seinen größten Werbe-Erfolg feierte Gondry sicherlich mit seiner bereits 1994 gedrehten Arbeit für Levi's – der »Drugstore« betitelte Spot gewann 1995 nicht nur einen Lion d'Or in Cannes sowie drei Designer & Art Director Awards, sondern firmiert inzwischen auch im Guinness-Buch der Rekorde als bislang meistausgezeichneter Werbespot. Gondry hatte sich dafür an den Fotos der Depressions-Ära von Walker Evans orientiert und dieses Setting dazu benutzt, um augenzwinkernd den »Missbrauch« der 1873 eingeführten Uhrentaschen an den Jeans durch die Aufbewahrung von Kondomen zum Gegenstand zu machen. Zu dem Spot vgl. auch http://www.findarticles.com/p/articles/mi_moDUO/is_n19_v39/ai_20899708.

153 | Gondry erhielt dafür u.a. 1997 wieder den Lion d'Or in Cannes sowie zwei Silver Clio Awards, einen im Bereich Direction-Visual Style, den anderen für die Visual Effects (vgl. <http://www.clioawards.com/html/main.isx?sub=7> > Search No. 2: »Smirnoff« und »1997« – Gondrys Name wird hier jedoch irrtümlich zu »Gundry« verballhornt); es ist demgegenüber häufig zu lesen, dass Gondry für den Spot einen Gold Clio Award erhielt (vgl. z.B. http://www.spine-design.org/graphic_animation_02-27-2004.html oder <http://www.palmpictures.com/videos/theworkofdirectormichelgondry.html>), aber diese Information ist falsch (unser Dank geht an Jeff Harmon, Entry Manager, CLIO AWARDS für die Auskunft).

154 | Schwindel erregend auch deshalb, weil die direkten Übergänge zwischen den einzelnen Szenarien so gewählt sind, dass die beiden Protagonisten sich dabei beständig in den unmöglichsten, akrobatischsten und spektakulärsten Positionen – z.B. kopfüber oder unter einem dahinrasenden Zug hängend etc. – wieder finden. Zur Rezeption dieser Sequenz in Jonzes »Being John Malkovich« vgl. hier Anm. 128.

155 | Steven Spielberg greift in »A.I.« (2001) auf diesen Moment aus Gondrys Spot zurück, wenn er Jude Law in einer Szene durch den Magneten eines Polizeicopters in ganz ähnlicher Weise emporziehen lässt. Insofern etabliert sich wieder einmal ein interessantes Wechselspiel zwischen Werbung und Film: Der Spot rekurriert auf Spielbergs 15 Jahre zuvor entstandenen Abenteuerfilm »Raiders of the lost ark« (1981) und gewinnt daraus neue Motive, die sodann fünf Jahre später wiederum Eingang in einen Film Spielbergs finden.

156 | Vgl. dazu auch die vorangegangene Anm.

157 | Dies wohl auch die Motivation für den auf eigentümliche Weise einen deutschen Namen (Marienberg: die Festung bei Würzburg oder eine der im Erzgebirge bzw. in Rheinland-Pfalz gelegenen Städte) und die Anfangsbuchstaben von Smirnoff ineinander schiebenden Titel.

158 | In »Human behaviour« (1993) werden Haus und Wald, Mensch und Tier, Technik und

Wildnis einander einerseits gegenübergestellt, andererseits werden sie jedoch auch eng geführt, wenn Björk in ihrem Astronautenhelm wie eine Motte, zugleich jedoch auch wie eine von Motten umschwärmte Glühbirne aussieht, der wilde Bär Auto fährt und Björk sich zum einen in seinem Magen, er sich dafür jedoch zum anderen in ihrem Kopf befindet. »Hyperballad« (1996) führt den Körper der Sängerin mit Hilfe von digitalen Spezialeffekten als untersuchbare Landschaft dar – eine Parallele, die bereits in »Joga« (1997) gezogen wurde. Zu »Isobel« (1995) und »Bachelorette« (1997) vgl. Kapitel 3. Auch ein Clip wie das 2002 zu »Fell in love with a girl« von den White Stripes gedrehte Video handelt von dieser Spannung zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, werden die Musiker hier doch durch eigentlich leblose, per Animation zu atemloser Dynamik getriebene Legosteine repräsentiert.

159 | Ebenfalls 2001 hat das Regisseurteam TRAKTOR für ihren Clip zu dem Song »Where's your head at« der Gruppe Basement Jaxx auf ähnliche Motive zurückgegriffen: Hier versucht ein Forscher, den menschlichen Geist von Freiwilligen so auf Affen zu projizieren, dass diese sich zu einer musizierenden Band dressieren lassen, doch unter den Augen eines eingesetzten Probanden entgeistet das Unterfangen und wendet sich schließlich gegen den Versuchsleiter, der selbst in Chaos und Zerstörung zu wüten beginnt, ehe er, bezeichnenderweise nun einen seine eigenen Gesichtszüge tragenden Hund an der Leine, wieder als Herr der Lage und seiner selbst erscheint: Das Ganze natürlich zugleich ein augenzwinkernder, böser Seitenhieb auf die Rock- und Popindustrie (dressedierte Affen als Popstars) und ihre Klischees (»echten« Rockgruppen gleich zerstören die Affen ihre Instrumente: eine Destruktionsorgie, die dann auch auf den Forscher überspringt, der ebenfalls – in bester »Who«-Manier – seine Gitarre zertrümmert).

160 | New York Times, zitiert nach Reiss/Feineman (2000), 0:01:16.

161 | Vgl. den im Frühjahr 2004 gedrehten Clip von Dave Meyers zu dem von Brandy und Kanye West interpretierten Song »Talk about our love«, wo die sie mit ihrer Präsenz bedrängenden Mitmenschen nach und nach wie aus dem Nichts erscheinen und sie erst im Haus, dann auch auf der Straße verfolgen.

162 | In dieser Hinsicht ist Gondrys Video zu »Everlong« von den Foo Fighters (1997) sehr viel kühner; auch dort geht es um Interaktion und Unterschied zwischen Innen (Träumen) und Außen (Wachen), die hier auf z.T. groteske Weise (jemand wird aus dem Traum eines anderen über ein reales Telefon angegriffen und begibt sich willentlich in dessen Traum hinein) zueinander in Beziehung gesetzt werden. Am Schluss streifen die schauspielernden Bandmitglieder dann ihre Rollen im wahrsten Sinne des Wortes ab, geben sich dezidiert als Musiker und offenbaren das zuvor Gesehene damit als Inszenierung.

163 | Leweke (2006).

164 | Kothenschulte (2006).

165 | Vgl. hierzu wie zu dem Folgenden auch Keazor/Wübbena (2010), S. 16 – 18.

166 | Platthaus (2008).

167 | <http://www.youtube.com/user/BeKindMovie>. Als Eröffnungsfilm des Kanals fungiert eine »geschwedete« Version des Originaltrailers zu »Be kind – rewind«, in dem Gondry alle Rollen des Films selbst spielt.

168 | Schulz-Ojala (2008).

169 | Buß (2008).

170 | Vgl. z.B. in diesem Kapitel S. 270ff. die Darlegungen zu den Beziehungen zwischen »Metropolis« und dem Video zu Madonnas »Express yourself«.

171 | Insofern fällt auch Gondrys jüngster und schwächster Film, die Blockbuster-Comic-Verfilmung »The Green Hornet« (2011), aus der Reihe – nicht umsonst betonte Gondry immer wieder in Interviews, dass es »bei einem solchen Projekt (...) ein Erfolg« sei, »wenn noch »sieben Prozent Gondry« im fertigen Film wären.« Vgl. dazu Suchsland (2011).

9. »Can't stop«:

Beziehungen zwischen Videoclips und Kunst

»CULTURAL CANNIBALIZATION«?

»Music video presents a particular mode of cultural cannibalization«¹, schrieb Jody Berland 1993 in einem Aufsatz, und insbesondere in der Variante der bildenden Kunst und dem anscheinend gierig hier seine Zähne hinein schlagenden, da bilderhungrigen Videoclip scheint sich an dieser Sicht bis heute wenig geändert zu haben; und auch die Rede von der »Halbwertszeit« der Kunst,² d.h. von der Spanne zwischen der Vorstellung eines Konzeptes in der (Medien)Kunst und dessen Über- und Vereinnahmung durch die Clip-Industrie, spiegelt sich diese (tendenziell negative, da dem Musikvideo sozusagen epigonale Zweitverwertung unterstellende) Einstellung latent wieder. Dass das Musikvideo auf der Suche nach Inspirationen auch immer wieder auf die bildende Kunst zurückgreift, ist dabei – generell gesprochen – nicht falsch und angesichts der gerade auch auf Visualität rekurrierenden Konstituenden des Mediums nahe liegend und mithin auch nicht besonders überraschend, zumal der Clip ja (vgl. Kapitel 1 und 3) meistens innerhalb eines zeitlich höchst konzentrierten Rahmens zugleich einen Diskurs von unterschiedlicher Komplexität vorzutragen versucht und von daher nahe liegender Weise zum Zweck möglichst schneller Verständlichkeit auf bereits bekannte Muster, Modelle, Ästhetiken und Ikonografien zurückgreifen wird, wie sie auch und gerade die Kunstgeschichte bereit hält.³

Doch zum einen ist eben auch diese Kunst stets immer auch Kunst über Kunst gewesen (Künstler haben sich mit den Werken ihrer Vorgänger und Rivalen auseinandergesetzt und diesen entweder eine Hommage zu erweisen oder aber sie zu übertrumpfen versucht), zum anderen aber haben sich gerade die Vertreter dieser scheinbar als »high« zu etikettierenden Kunst in den letzten 100 Jahren zunehmend selbst an früher als außerkünstlerisch, »low« erachteten Medien wie Presse, Film, Fernsehen und Comic Strip bedient, so dass zuweilen mehr von einem Austausch als von Fledderei gesprochen werden muss.⁴

Doch selbst wenn man die etablierten Künstler als kreativen Fixpunkt nimmt, von dem aus Videoclips auf ihren Anteil an entsprechenden Entlehnungen, Anleihen und Emulierungen geprüft werden, so lassen sich – selbst bei einem einzelnen Popstar – unterschiedliche Grade und Intensitäten unterscheiden.

Nimmt man diesbezüglich z.B. Madonna in den Blick, so reicht die Palette von der Vorführung von Gemälden (wie z.B. denjenigen Tamara de Lempickas – vgl. Kapitel 8) über die fast wortwörtliche bzw. fast detailgetreue Nachahmung, insbesondere von Motiven der Fotokunst, bis hin zur bloßen Inspiration durch Gemälde, auf deren Stimmung und Atmosphäre sodann mit visuell zuletzt ganz anderen Mitteln hingezielt wird: Der von Jean-Baptiste Mondino im Sommer 2003 gedrehte Clip »Hollywood« bediente sich so offensichtlich und bis in Einzelheiten an mindestens 11 Werken des Mode-Fotografen Guy Bourdin (1928 – 1991), dass dessen Sohn Samuel in einem Feldzug gegen den Popstar eine direkte (und schlagende) Vergleiche arrangierende Internetseite online stellte⁵ und der Sängerin Ende September 2003 eine Plagiats-Klage ins Haus schickte, da er nicht nur das Copyright der entsprechenden Fotos verletzt sah, sondern deren eigentlicher Urheber in dem Video auch an keiner Stelle genannt wurde.⁶ Das ebenfalls unter der Regie von Jean-Baptiste Mondino 1995 entstandene Video zu »Human Nature«⁷ hingegen griff zwar – darin Tarsem Singh vergleichbar (vgl. Kapitel 8) – auf eine Fotografie von Pierre et Gilles zurück, indem deren Cover zu Nina Hagens 1993 veröffentlichtem Album »Revolution Ballroom«⁸ (Abb. 1) eindeutig das Vorbild für die Szene der in Latex gekleideten und an einen Stuhl gefesselten Madonna lieferte (Abb. 2); anders als bei »Hollywood«, wo man sich tatsächlich darauf beschränkte, gleich eine ganze Abfolge von Bourdin-Fotografien mit dem Popstar nachzustellen, wurde das konkrete Modell hier jedoch – über die einzelne Szene hinaus – eher als Anregung verwendet, um daraus die Grundidee des ganzen Clips und der darin herrschenden, ironisch gebrochenen Sado-Maso-Ästhetik zu entwickeln, mit der die wiederkehrende Formulierung des Songs »Express yourself,/don't repress yourself« hier seine Interpretation erfährt.

Für die Atmosphäre sowie die Kostüme des 1998 gedrehten Clips zu Madonnas »Frozen« (Abb. 3) hingegen ließ sich Regisseur Chris Cunningham u.a. durch eine Stimmung inspirieren, wie sie insbesondere das 1916 entstandene Gemälde »Miranda« (Abb. 4: London, Christie's)⁹ des romantischen Malers John W. Waterhouse prägt. Die dort dargestellte Szene geht auf Shakespeares Drama »The Tempest« zurück und zeigt den dort in der zweiten Szene des ersten Akts lediglich aus der Erinnerung erzählten, nicht jedoch selbst auf der Bühne zu sehenden Moment, als die Tochter des Zauberers Prospero dem Untergang eines Schiffes zusehen musste und ihren Vater daher bittet, künftig keine weiteren Seefahrer mehr durch heraufbeschwore-



Abb. 1: Pierre et Gilles:
Nina Hagen



Abb. 2: Madonna:
»Human Nature«, Still



Abb. 3: Madonna:
»Frozen«, Still



Abb. 4: John W.
Waterhouse:
»Miranda« (Detail,
London, Christie's)

ne Stürme zu gefährden. Cunninghams Video nun spielt just gerade nicht auf einer Insel oder an einem sturmumtosten Gestade, sondern – ganz im Gegenteil – in der weiten Öde der Mojave-Wüste.¹⁰

Die dort im Einklang mit der einerseits von Echos erfüllten, damit Leere andeutenden, und andererseits von tiefen Streichern durchzogenen, Fülle verheißenden, geheimnisvollen Musik in Szene gesetzte, düstere, mysteriös-dramatische Atmosphäre, das dunkle weite »gotische« Gewand¹¹ sowie der beständige, den Stoff blähende und den Körper dadurch teils verhüllende, teils dadurch gerade betonende Wind, gehen dennoch eindeutig auf die Gemälde von Waterhouse zurück, so dass hier nur von einer sehr mittelbaren und sodann mit eigenen Bildideen (wie z.B. der Verwandlung der Sängerin in Raben und Hunde)¹² in eine neue Richtung weiterentwickelten Rezeption gesprochen werden kann.

Zwischenstufen und Mischformen hierzu stellen Clips wie z.B. derjenige zu dem im September 2003 veröffentlichten Song »Aurélie« der Gruppe Wir sind Helden dar, wo die beiden Regisseure Florian Giefer und Peter Göltenboth (zusammen mit Stini Sebald)¹³ die typische Collagentechnik (Abb. 5) der (insbesondere englischen) Pop Art der 50er und 60er Jahre (vgl. Richard Hamiltons Collage »Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?« von 1956: Abb. 6)¹⁴ aufgreifen, um sowohl als stilistische Geste auf das Pop-Genre des Songs zu verweisen, als jedoch auch die unschuldige Kindlichkeit der besungenen, französischen Protagonistin zu karikieren, die sich als den subtilen Flirtgewohnheiten der deutschen Männer gegenüber als zu naiv und unsensibel erweist. Nicht umsonst nähert sich die Ästhetik des Videos jenem Verfahren an, das Kindern aus der zwischen 1999 und 2002 ausgestrahlten, 65-teiligen kanadischen Animationsserie »Angela Anaconda« (Abb. 7) bekannt ist: Die aus der Feder von Sue Rose stammende, achtjährige Heldin und ihr Umfeld verdanken ihre Existenz einem den Fotomontagen der Pop Art nachempfundenen, inzwischen auch als »Cut and Paste-Style« bezeichneten Verfahren, bei dem wie ausgeschnitten wirkende Portrait-aufnahmen der Gesichter auf disproportional klein erscheinende, gezeichnete Körper gesetzt und zappelnd in einer Cartoon-Umgebung bewegt werden.¹⁵

Eben dieses Erscheinungsbild teilen sich nun die im Videoclip zu »Aurélie« gezeigten, zugleich die verschiedenen Protagonisten ihres Videos selbst verkörpernden Bandmitglieder von Wir sind Helden mit der Welt von Angela Anaconda; und wie auch in deren sonst ausschließlich gezeichneter Umwelt immer wieder Fotografien »realer« Gegenstände auftauchen, fügte man bei dem Musikvideo ebenfalls fotografische Aufnahmen z.B. berühmter Architekturen (z.B. Eiffelturm, Arc de Triomphe, Nôtre Dame etc. für Paris, Brandenburger Tor, Fernsehturm für Berlin) ein, um die entsprechenden, als Schauplätze dienenden Städte zu charakterisieren. Indem auch das Cover



Abb. 5: Wir sind Helden: »Aurélie«, Singlecover



Abb. 6: Richard Hamilton: »Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?« (Tübingen, Kunsthalle)



Abb. 7: Angela Anaconda, Still

der Single zu »Aurélie« nach diesem Collageprinzip gestaltet wurde und außerdem augenzwinkernde Verweise auf die erste Single »Guten Tag (Die Reklamation)« sowie das Album »Die Reklamation« (aus dem »Aurélie« als drittes Stück ausgekoppelt wurde) untergebracht wurden (das Schiff, auf dem die Bandmitglieder zu Beginn des Clips agieren, ist z.B. auf den Namen »MS Reklamation« getauft), unterstrichen Wir sind Helden zum einen die unverkrampft-ironische Attitüde des Songs und bastelten zugleich an ihrem mit dem ersten Hit umrissenen Image, eine uneitle Gruppe frech-verspielter Musiker zu sein.

kehrt man zu den eingangs eröffneten Differenzierungen des Verhältnisses von Kunst und Musikvideo zurück, so sind sodann – sozusagen als Unterpunkt des oben bereits erwähnten Umstandes, dass sich die etablierte »high«-Kunst immer wieder auch an den Formen und Figuren der populären »low«-Medien bediente⁶ – die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Clip in den Blick zu nehmen, bei denen sich das Verhältnis zwischen »Kannibalen« und »Opfer« ebenfalls immer wieder umkehrt: Denn Kunst-Videos der frühen 80er Jahre wie z.B. diejenigen von George Barber verdanken die dort umgesetzte Idee, Bildmaterial aus Filmen wie z.B. »The Deep« (1977) oder »The Blue Lagoon« (1980) in audiovisuellen Loops, Umkehrungen und Brüchen verfremdend zu- und gegeneinander zu montieren, Clips wie insbesondere dem 1983 von Godley & Creme zu Herbie Hancocks Stück »Rockit« gedrehten Musikvideo,¹⁷ wo der pochende Rhythmus und das Scratching in der Musik das Vor- und Zurücklaufen der Bilder provozierte – nicht zufällig betitelten Künstler wie Barber ihre Arbeiten dann auch als »Scratch-Videos«.¹⁸

»[...] THE REPRESENTATION OF THE BODY IN RELATION TO NEW TECHNOLOGY«

In den heutigen Zeiten, wo einzelne Kreative sogar Künstler und Clip-Regisseur in Personalunion sind, lassen sich die einander somit per se durchdringenden Bereiche ohnehin fast gar nicht mehr zu trennen: sei es, dass zunächst als Künstler zu Ruhm und Ehren gekommene Vertreter wie z.B. Flavia Sigismondi oder David LaChapelle sich dann auch als Regisseure von Musikvideos betätigen, oder aber Clip-Regisseure den Sprung zum anerkannten Künstler vollbringen. Interessant ist ein solcher Werdegang im Falle Chris Cunninghams (Abb. 8), da er sich für seine Musikvideos teilweise an Werken der bildenden Kunst inspirierte, seine Clips dann aber selbst wieder zum Ausgangspunkt für Kunst-Videos machte. So rezipiert sein 1997 gedrehter Clip zu dem Song »Only you« der Gruppe Portishead ganz offensichtlich die Mittelszene von Bill Violas 1992 vorgestellter Installation »Nantes Triptych« (Abb. 9: London, Tate Modern),¹⁹ in der ein



Abb. 8: Norbert Schoerner: Chris Cunningham (Detail)

in einen Wassertank sinkender und sich dort in Wirbeln und Ruhe dann bewegender Mann zu sehen ist, der von Viola als Selbstportrait interpretiert wurde.



Abb. 9: Bill Viola: »Nantes Triptych« (London, Tate Modern)

Er schwebt in eine andere Welt, nachdem er die Erfahrungen von Leben und Tod gemacht hat²⁰, wobei diese beiden Sphären auf den die Tankszene flankierenden Leinwänden durch (links) die Geburt eines Kindes, rechts hingegen durch Aufnahmen der sterbenden Mutter des Künstlers repräsentiert werden.²¹ Eben die Figur des zwischen diesen beiden Erfahrungsbereichen schwimmenden Mannes nahm Cunningham in sein Konzept für »Only you« auf,²² wo zum Auftakt des Videos in Aufblende ein offenbar ebenfalls im Wasser schwebender Junge erscheint, der sich in einer dunklen Gasse befindet (Abb. 10) und vor einem Mann zurückschreckt, der in einem erleuchteten Fenster über ihm steht, und dem der Mund zu fehlen scheint (dies wiederum ein Element, das die beklemmenden Fotoseerien »Dystopia« der New Yorker Künstler Anthony Aziz und Sammy Cucher aus den Jahren 1994/95 aufgreift, in denen Gesichtsporraits so manipuliert wurden, dass deren Münder, Nasenlöcher und Augen von Haut zugewachsen scheinen).²³

Darauf, dass sich der Junge tatsächlich unter Wasser befindet, deuten seine schwerelos schwingenden Haare, die immer wieder wie durch Strömungen bewegten kleinen Falten seines T-Shirt, die milchige Beleuchtung, seine rudernden Gesten sowie seine zusammengepressten (dadurch den Gegensatz zu dem mundlosen Mann noch akzentuierenden) Lippen hin. Doch Cunningham spielt geschickt mit diesen Indizien, denn im nächsten Moment erscheint die Sängerin von Portishead, Beth Gibbons, und beginnt mit dem Vortrag des Songs. Auch ihre Haare schwingen in träger Gewichtlosigkeit umher, auch sie erscheint in trübem Licht, doch ihrem Mund entsteigen beim Gesang keine Luftblasen, was wiederum zu dem Umstand passen würde, dass auch sie sich in der Gasse befindet, auf die das erleuchtete Fenster herabblickt, und von der es ungewöhnlich erschiene, dass sie offenbar weit unter einem Wasserspiegel liegen würde. Doch die schwimmenden Bewegungen des Jungen, die nun gegen die Aufnahmen der Sängerin geschnitten werden, verstärken wiederum eben diesen Eindruck einer Unterwasserwelt. Dieser wird sodann so-



Abb. 10: Portishead:
»Only you«, Still

gar noch durch einen Zaubertrick bestätigt, den der Junge mit einem Tuch vollführt – doch als er abschließend seine Hände öffnet, entfliegt diesen eine Taube, die erst hoch zu dem erleuchteten Fenster und dann in einem Nachthimmel aufsteigt, in dem groß der Mond steht.

Diese Ambivalenz von Luft und Wasser, nächtlicher Gasse und fahlem Wassertank, wie sie hier eingesetzt werden, um – in Übereinstimmung mit der ruhigen, gedämpften und langsamen Musik – eine geheimnisvoll-traumartige Atmosphäre zu schaffen, hat Cunningham dann 2000 wieder aufgegriffen, um sein von der Londoner Anthony d’Offay Gallery in Auftrag gegebenes Video »flex« zu gestalten.²⁴ Stellten in »Only you« der Junge und die Frau die beiden Protagonisten, die nie zusammen im Bild zu sehen waren (selbst wenn sie sich auf dem dramatischen Höhepunkt des Videos die Hand reichen und einander, von den männlichen Bandmitgliedern Geoff Barrow, Adrian Utley und Dave MacDonald in den erleuchteten Fenstern offenbar überwacht, sofort wieder loslassen, sieht man beide nie gemeinsam),²⁵ so sind die beiden Akteure von »flex« – wieder ein Mann und eine Frau, beide nackt – fast durchgängig in enger körperlicher Berührung zu sehen. Stärker noch als in dem Musikvideo changiert dabei der Eindruck des Mediums, in dem die beiden sich dabei bewegen. Ihr schwereloses Schweben und das fahle Licht scheinen wiederum einen Schauplatz unter Wasser anzudeuten, doch erneut fehlen die diesbezüglich sonstigen, zu erwartenden Phänomene wie Luftblasen, um den Anschein glaubhaft zu bestätigen. Dieser wird, ganz im Gegenteil, sogar wieder konterkariert, wenn die beiden Protagonisten, nachdem sie sich in der ruhigen Eröffnung des Videos langsam aus einer erotisch anmutenden Verschlingung gelöst haben und nebeneinander zu schweben kommen, plötzlich miteinander zu ringen und kämpfen beginnen und die Frau dabei das Kinn des Mannes trifft und ihn verletzt: Wie in Zeitlupe spritzt Blut aus seinem Mund und steigt, weniger wie eine im Wasser koagulierende Flüssigkeit denn wie Tropfen in Schwerelosigkeit, rubinrot an jenem bleichen Lichtstrahl empor, der die Szene von oben (und nun doch wieder wie durch einen stark bewegten Flüssigkeitsspiegel hindurch) beleuchtet. Als der Strahl abrupt erlischt, verliert das nun wieder wie friedlich vereint wirkende Paar den Halt aneinander und sinkt in die dunklen Tiefen des nicht näher definierten Raums.

»flex« greift mithin Elemente auf, die – teilweise auch anderen Kunstwerken entlehnt – aus früheren Musikvideos Cunninghams bekannt sind (über das »Only you«-Selbstzitat hinaus²⁶ erinnert eine von unruhig flackernden, elektronischen Klängen begleitete Sequenz, in der von farbigen Blitzen erhellter Qualm aufsteigt, an einzelne Momente aus Cunninghams früher Arbeit für »Second Bad Vilbel« der Band Autechre von 1995); diese werden mit weiteren Anregungen verknüpft (die rasante Choreographie des miteinander kämpfenden Paares lässt an die Körpersprache des Ballett Frankfurt unter William

Forsythe denken; interessanterweise erinnert die von Aphex Twin geschriebene Musik für »flex« in einigen Momenten an das Stück »Pretty ugly«, das Peter Scherer und Arto Lindsay 1988 für die gleichnamige, vom Ballett Frankfurt getanzte Choreographie von Amanda Miller komponiert hatten). So stellt »flex« schließlich eine Art von Querschnitt durch Werk und Entwicklung Chris Cunninghams dar; hierbei wird deutlich, dass der Regisseur sich weniger für die üblichen, z.T. abgegriffenen symbolischen Konnotationen der von ihm eingesetzten Phänomene interessiert (gerade die Verwendung des Lichts in »flex« scheint einer numinosen Deutung des Ganzen als abstrakt gehaltener, doch letztendlich klischeeverhafteter Neuinterpretation von Schöpfung und Sündenfall Vorschub zu leisten), als vielmehr für die komplexen Bezüge, die so zwischen Körpern und Erscheinungen gestiftet werden können, welche sich hier in einem physikalisch nicht näher determinierten und daher grenzenlose formale Freiheit gewährenden Raum inszeniert und beobachtet finden. Eben die dadurch möglichen Spannungen zwischen friedlicher Schwerelosigkeit und darin verübter Gewalt, von Ruhe und äußerster Bewegtheit, Licht und Dunkel, Blindheit und Sehen, Steigen und Sinken, Farbigkeit und Monochromie, Stille und Klang nutzt Cunningham, um sie im Rahmen einer Studie der verschiedenen Aspekte von Körperlichkeit choreographisch zu verdichten.

Auch zwischen Cunninghams ein Jahr später (2001) auf der 49. Biennale von Venedig ausgestellter Video-Installation »Monkey drummer« und seinen vorangegangenen Musikvideos besteht ein Abhängigkeitsverhältnis, zumal schon im Einsatz der technischen Mittel und der damit umgesetzten Idee einer Verschmelzung von natürlichem und künstlichem Leben, von Animalischem und Animation Parallelen zu dem 1999 gedrehten Clip zu Björks »All is full of love« bestehen (nicht zufällig wurden beide Videos dann auch zusammen auf der Biennale gezeigt).²⁷ Dort wurde die isländische Sängerin als bionisches Roboterpaar inszeniert, dessen eine, männliche Hälfte von einem weiblichen, bereits fertig gestellten Pendant begrüßt wird, während eine Art Muttermaschine unter Einsatz von strömenden Flüssigkeiten²⁸ und sprühenden Funken noch teils resolut, teils behutsam damit beschäftigt ist, es zusammenzusetzen;²⁹ und indem geschäftige Maschinenarme noch dabei sind, den beiden künstlichen Wesen die letzten Justierungen zu verpassen, beginnen diese, Liebkosungen auszutauschen und sich zum symmetrisch angeordneten Zwillinges-Liebespaar zu finden. »It's all around you/All is full of love/All around you« singt Björk, und wie zum Beweis werden sogar die beiden Androiden davon erfasst und schaffen damit jenen erotischen Himmel, den die Künstlerin eigenen Aussagen zufolge bei der Konzeption des Videos im Sinn hatte.³⁰

»[...] the representation of the body in relation to new technology« ließen sich die Bilder Cunninghams zu »All is full of love« auch un-

ter Anleihe an eine Formulierung des oben bereits erwähnten Künstlerduos Anthony Aziz und Sammy Cucher umschreiben, und eben diese Worte könnten auch auf seine Installation »Monkey drummer« angewendet werden, wo die bereits in dem Björk-Video anzutreffende Ambivalenz sich nun sogar noch gesteigert findet, denn hier wähle der Regisseur als Kontrastfolie zur Maschine keinen Menschen, sondern ein Tier, das scheinbar seine animalische Lust an Geräusch und Rhythmus an einer Schlagzeuggatterie auslebt. Doch im Unterschied zu seinem primitiven Vorfahren, dem die Trommel schlagenden Spielzeugaffen, erweist sich dieser grinsende Auto-/Primat mit seinen sechs Armen nicht nur als überraschend vielgliedrig,³¹ sondern auch noch als betont künstlich. Denn deutet schon der fehlende, hier auf eine hydraulische Wirbelsäule reduzierte Körper auf die synthetische Herkunft des Wesens hin, so weisen es die menschlichen Arme und Beine endgültig als zusammengesetzten Hybriden aus. Dabei – wie schon bei »All is full of love« – inszeniert Cunningham eine Reihe von sich gegenseitig steigernden Widerspruchspaaren:

So verdankt sich der »Monkey drummer« nicht nur einer Montage aus Mechanik und Natur, sondern noch innerhalb seiner biologischen Bestandteile erweist er sich als aus tierischen (Kopf) und menschlichen Teilen (Extremitäten) zusammengesetzt. Und vermag schon der Umstand zu beunruhigen, dass hier das bekannte Kinderspielzeug des die Trommel rührenden Affen auf die rudimentäre Kombination von Affenkopf und mechanischem Rumpf zusammengezogen wird, so perfektioniert ihn all dies eben zugleich doch: Die menschlichen und gleich in Überzahl zur Verfügung stehenden Gliedmaßen sowie deren Einbau in einem mechanischen, präzise arbeitenden Gefüge,³² das von der animalischen Energie und dem Rhythmus-Gespür eines Affen kontrolliert wird, suggerieren einen vollkommenen Schlagzeuger, der aus den Bereichen Mensch, Tier und Technik die jeweils besten Teile in sich vereint und somit die ideale »Drum-Machine« verkörpert.³³ Doch gerade angesichts der Befremdung, die von einer so durchdachten Kombination ausgeht, wird die Spannung zwischen Natur und Technik umso deutlicher, wie sie sich schon bei »All is full of love« zum einen in der Fertigung der Roboter und den dort zu beobachtenden Gegensätzen von Kühle (die glatten, weißen Kunststoff-Oberflächen der Androiden; die Flüssigkeit; das blaue Licht des männlichen Roboters) und Wärme (die heißen Funken; das rote Leuchten des weiblichen Roboters), zum anderen jedoch insbesondere im Verhalten der Maschinenmenschen selbst gezeigt hatte (vgl. die in ihnen zusammenfallenden Oppositionen von Leben und Unbelebtheit, Freiheit und Programmiertheit, Individualität und Anonymität).³⁴ »Monkey drummer« hingegen erforscht Facetten dieser Spannung zwischen Natur und Technik, welche die Extreme von Kraft, Unbändigkeit, Ursprünglichkeit auf der einen, und Kontrolle, Bändigung, Messung auf der anderen Seite in den Blick nimmt – alles The-

men, die Cunningham z.B. auch seinen Werbespots für die Automarke Nissan zugrunde legt, bei denen jeweils menschlicher Körper und Automobil zueinander in Parallele gesetzt werden: Sei es, dass der arbeitende Körper eines Bodybuilders gezeigt wird, dessen Muskel-Posen jedoch nicht von knackenden Gelenken, sondern von mechanischen Schalt- und Getriebegeräuschen begleitet werden,³⁵ um so die Qualitäten »powerful«, »stronger, smooth, more control« des Nissan Primera eindrucksvoll zu veranschaulichen;³⁶ sei es, dass statistische Zahlen über die hinter dem Lenkrad verbrachte Zeit und die dort erlittenen physischen Zumutungen erst anhand vom Kind zum Greis alternder Körper visualisiert und dann durch das Bild eines elegant über dem beworbenen Auto durch die Luft schwebenden Kunstspringers konterkariert werden, der die Verheißung der Autofirma ins Bild setzt, hier sei »everything designed around your body, around you.«³⁷

»TURN THE PAGE«?

Noch dichter wird die Verschränkung zwischen Clips und Kunst natürlich im Fall der Künstler, die selbst Musikvideos drehen und somit – von der Kunst zum Clip – den umgekehrten Fall zu Cunningham darstellen: So drehte z.B. Doug Aitken Clips u.a. für Bands und Interpreten wie Fury in the Slaughterhouse (1994: »Every generation got it's own disease«), ZZ Top (1994: »Antennae«), Fatboy Slim (1998: »The Rockafeller Skank«) und die Fun Lovin' Criminals (1999: »Korean Bodega«), während Damien Hirst 1995 sich für die Gruppe Blur des Videos zu ihrem Song »Country house« annahm.

Einen Fall besonders enger Verflechtung von Kunst und Clip liefert der Regisseur und Künstler Jonas Akerlund (siehe Kapitel 4, Abb. 10), als er die im September 2004 eröffnete Frankfurter Ausstellung »3'« (einer Schau von zehn, je dreiminütigen Kurzfilmen) mit einem »Turn the page« betitelten Beitrag belieferte, der dem Katalog zufolge »im Auftrag und mit Unterstützung der Schirn Kunsthalle« realisiert wurde.³⁸ Fans der Rockgruppe Metallica wird die darin präsentierte, um das Alltagsleben einer alleinerziehenden, amerikanischen Stripperin und Prostituierten kreisende Bilderfolge jedoch sehr vertraut erschienen sein, hatte Akerlund die verarbeiteten Szenen doch bereits 1998 für den Videoclip der Band Metallica zu deren Cover des Bob-Seeger-Songs »Turn the page« gedreht.³⁹ Schon dort findet sich auch jene Erzählstruktur, die den typischen Arbeitstag einer Stripperin und Prostituierten (gespielt von der ehemaligen Pornodarstellerin und Stripperin Ginger Lynn Allen), vom Erwachen und Aufstehen morgens über alltägliche Verrichtungen wie Waschen und Essen bis hin zu den Stationen ihres Berufs – Striplokal und Straße –, zeigt und damit Gegensätze aufbaut: Gegensätze zwischen den Rollen der Frau als Mutter und Stripperin bzw. Prostituierte, Gegensätze zwi-

schen der kindlichen Unschuld ihrer Tochter und dem, was sie durch den Beruf ihrer Mutter zu sehen und zu erleben bekommt, Gegensätze aber auch zwischen den daraus resultierenden Empfindungen des Zuschauers und den Äußerungen der Frau, die zu Beginn, Mitte und Ende des Clips selbst zu Wort kommt und das Gezeigte indirekt kommentieren und etwaigen Einwürfen entgegenen darf: »I've always been an exhibitioner, [...] I always wanted to be in the entertainment business without really realizing it – and I am now«, gibt sie in einer Interview ähnlichen Situation zu Beginn des Videos zu Protokoll, wodurch der Betrachter einerseits zunächst einmal irre geleitet wird (denn dass sich das »entertainment business« nicht als Theater oder Film, sondern als Betätigungsfeld einer Stripperin und Prostituierten entpuppt, ist nicht vorherzusehen), ihm zum anderen aber auch erste Hinweise dafür gegeben werden, dass Bob Segers Text (der eigentlich von den Erfahrungen einer tourenden Band handelt) offenbar mit der Frau in Beziehung zu setzen sind.

In der Mitte des Clips dann, nachdem sie ihren Auftritt im Striplokal hatte, sie ihre Tochter schlafen gelegt hat und dazu übergeht, sich für ihre Tätigkeit als Prostituierte zurecht zu machen, wird diese Engführung von Text und Bild wieder angekündigt, wenn es im Song heißt: »Later in the evenin',/as you lie awake in bed/With the echoes of the amplifiers,/ringin' in your head/You smoke the day's last cigarette,/rememberin' what she said/What she said«, dazu die eine Zigarette rauchende Frau zu sehen ist und dann wieder in die – scheinbar durch das »rememberin' what she said/ What she said« eröffnete – Interviewsituation zurückgekehrt wird, in der die Protagonistin nun ergriffen mitteilt: »I do it for the money, and, and I can change my life, and I can, I can be what society wants me to be, and I can raise my daughter just as good as anyboy else can«. Im Hintergrund ist der Bass der Musik ausgeklungen, die nun wieder laut und aggressiv einsetzt und die Bilder der sich für den Straßenstrich vorbereitenden Frau begleitet, die zugleich als Interpretation des gesungenen Textes fungieren: »Yeah, and here I am,/on the road again,/there I am, up on that stage/Here I go, playin' star again,/there I go, turn the page/ And there I go, turn that page«. Beide Fassungen des Clips klingen auch mit dem trotzig-stolzen Statement der Frau aus, das sie wieder in der den Clip eröffnenden und unterbrechenden Interview-Situation gibt, und das im Kontrast zu den kurz davor gezeigten Szenen erlittener sexueller Gewalt zu stehen scheint – zumal ihre Tochter (die eine solche Situation nicht zum ersten Mal zu erleben scheint) sie anschließend in diesem Zustand vorfindet und halb Schutz bei ihr sucht, halb sie zu trösten scheint: »If I could start my life all over again, I would make the exact same choice again as that I've made. I think I would make them because of the woman that I am and the things I've learned from making the choices that I have. I am proud of who I am.«

Der für die Frankfurter Ausstellung aus diesen Szenen (unter Auslassung der Interviewmomente) zusammen geschnittene Kurzfilm nun verzichtet (trotz seines Titels) auf das Bindeglied der die Bilderfolge durchziehenden Songs und unterlegt einzelne Momente mit instrumentalen Ausschnitten aus verschiedenen Metallica-Songs; zusammengehalten wird die Sequenz durch die nun aus dem Off eingespielten Kommentare der Frau sowie ihrer Tochter. Durch deren Stimme (Kristin Murphy, dargestellt wird sie von Tess Henderson) kommt zugleich ein weiterer Standpunkt in die Erzählung, der in den Clip-Fassungen nur angedeutet wurde, hier jedoch nun explizit formuliert wird; denn während man dort nur anhand des Verhaltens der einmal mit Puppen, Kätzchen, Kostümbestandteilen ihrer Mutter spielenden, sie dann jedoch tröstenden und Zuflucht bei ihr suchenden Tochter auf deren Befindlichkeit schließen konnte, wird eben der so artikulierte Gegensatz von Alltäglichkeit (sie berichtet, dass sie gerne ein Fahrrad hätte) und Abgrund hier anhand der den Film beschließenden Äußerung des Mädchens deutlich gemacht: »Once I saw a program about people who are really sad. They went swimming with dolphins. Everybody got much happier after they did that. I'd like to swim with dolphins.«

Dadurch freilich verschiebt sich die Aussage des Films – denn im Gefüge mit dem Bob-Seger-Cover von Metallica⁴⁰ hatten die Szenen eine eigenwillige Interpretation des Songtextes angeboten, derzufolge die im Liedtext besungenen Erfahrungen einer tourenden Band mit denen einer sich prostituierenden Stripperin in direkte Beziehung gesetzt werden können: Beide verkaufen sich und sind bemüht, ihrem Publikum und den Kunden etwas zu bieten, beide kennen das Gefühl der Leere und der Einsamkeit hinterher, beide sind mit den verächtlichen Blicken, dem Klischee behafteten Gerede hinter ihrem Rücken und der daraus resultierenden sozialen Isoliertheit vertraut.⁴¹

Im neuen Drei-Minuten-Film, wo auf diese Textgrundlage und damit auch deren Verzahnung mit den Interviewpassagen verzichtet wird, fehlt dieser Bezugsrahmen der Geschichte, die nun ganz aus sich selbst wirken muss: Eine Stripperin und Prostituierte erzieht ihre Tochter alleine und ist stolz darauf; ihre Tochter hingegen erweist sich (wie vom Zuschauer angesichts der von ihr miterlebten Szenen nicht anders erwartet) als traurig. Die im Gewand einer Dokumentation daher kommende Szenenfolge gerät dadurch anekdotischer und angesichts der durch die eingespielten Aussagen der Tochter erfolgenden Sentimentalisierung auch flacher als das Video, das gerade durch seine Parallelisierung von Rockband und Prostituierter ungleich stärker und dichter gerät als der Kunstfilm.⁴²

Im Folgenden werden hier fünf Videoclips eingehender besprochen, welche auf exemplarische Weise einige der hier aufgezeigten Bezüge zur bildenden, »klassischen« wie zeitgenössischen Kunst aufweisen.

I. ONE-T (FEAT. COOL-T): »THE MAGIC KEY« (THOMAS PIEDS/2002)⁴³

Es mag im ersten Moment überraschen, in diesem Kontext und gleich zum Auftakt überwiegend als anspruchslos erachtete Clips wie diejenigen der französischen Studio-Formation One-T zu bemühen, die ab dem Sommer 2003 insbesondere mit ihrem Hit »The magic key« und dem dazu vertriebenen Video auch in Deutschland große Erfolge feierte.⁴⁴ Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass sich hinter der vordergründigen, bewussten Kunstlosigkeit des Ganzen tatsächlich eine Strategie verbirgt, deren Resultat vielleicht gerade deshalb so simpel daherkommt, um die darin verarbeiteten Rückgriffe umso nachhaltiger zu verwischen.

Auch ohne nähere Betrachtung derselben weisen die Clips wie das ganze One-T-Projekt selbst schon auf eine gewisse Anspruchshaltung hin, die freilich der Eingängigkeit und Konsumierbarkeit des damit zugleich verkauften Produkts soweit untergeordnet wird, dass sie mit diesen nicht in Konflikt gerät – ja, geschickter noch: Dies wird sogar als Bestandteil der Taktik suggeriert, sollen auf diese Weise doch möglichst viele Jugendliche erreicht und ihnen die sozialkritische Botschaft umso unauffälliger vermittelt werden. Denn in den Songs und insbesondere in den Videos von One-T geht es stets um die gefährliche Nachbarschaft von zeitgenössischer Tanzmusik und Drogen: Diese vereinen sich in den um One-T erzählten Geschichten in der Gestalt von Travoltino, einem seine Augen hinter Sonnenbrillen-Gläsern verbergenden Mafia-Boss, der bezeichnenderweise Besitzer einer Plattenfirma, einer Diskothek, diverser Print- und Fernsehmedien sowie einer Fabrik in Personalunion ist, und Acidman beschäftigt, einen Erfinder und Drogendealer, der im Auftrag seines Chefs Rauschmittel herstellt und vertreibt, mit denen die Besucher von Travoltinos Nachtclub abhängig gemacht werden sollen. Die Begegnungen und Zusammenstöße zwischen One-T, einem 13-jährigen französischen Jungen und seiner »Posse« (bestehend vor allem aus Nine-T, einem französischen Nordafrikaner zweiter Generation, Cool-T, einem ebenfalls 13-jährigen Rasta-Jungen sowie One-Ts Pitbull Bull-T) mit dem Mafioso und dessen Gefolgsleuten bilden das dramaturgische Grundgerüst der drei Videoclips, die eine ganze Saga darstellen sollen. Dass die Musik dabei sowohl zum Weg in verderbliche Abhängigkeit wie in Freiheit werden kann und man die entsprechend richtige Orientierung finden muss, wird auch durch den Begriff der Odyssee nahe gelegt, der die Songs und das Konzept von One-T durchzieht: »Music's the odyssey/It's here for you, for me/Just listen and find the magic key« lautet der Refrain der ersten Auskopplung »The magic key« aus dem in Deutschland zum August 2003 erschienenen Album »The One-T Odc« (also »Die Odyssee des One-T«),⁴⁵ aufgegriffen und verdeutlicht dann noch zusätzlich mit der zweiten Single »Music is the One-T ODC«.⁴⁶ Orientierung in

diesem gefährlichen, da schnell in Irrwege mündenden Geflecht aus Drogen, Musik, Mafia und Vergnügen bietet eine Übersicht, die in dem beigelegten Album-Booklet abgedruckt ist (siehe Abb. 15), und welche die einzelnen Pole des One-T-Universums in Form eines Fahrplans schematisch ordnet, in dem sich die Stationen »Music« und »Mafia« am weitesten voneinander entfernt diametral gegenüberstehen, während die ihnen entsprechend zugeordneten Haltestellen (»Hype« bzw. »Drugs«) in nächster Nähe liegen. Trotz der großen Entfernung der jeweiligen Punkte sind sie jedoch untereinander verbunden, wodurch suggeriert wird, dass eine Unkenntnis oder Verlust dieses Fahrplans automatisch das Risiko in sich birgt, eine in Drogen und Abhängigkeit endende Odyssee zur Folge zu haben.

Eben einen solchen Orientierungsverlust schildern nun die nach »The magic key« veröffentlichten Clips: Im Video zur zweiten Singleauskopplung »Music is the One-T ODC« wird geschildert, wie One-T sich ungewollt in den Dienst von Travoltino stellt, indem er als DJ in einer Diskothek auflegt, deren solcherart in Stimmung gebrachte und ahnungslose Besucher daraufhin von Acidman zum Drogenkonsum verführt werden. Ganz im Rausch der Musik und der von One-T gerauchten (und gegenüber den verabreichten Pillen folglich als harmloser dargestellten) Joints, bemerkt er nicht, dass sich das Verhalten seines Publikums unter dem Einfluss der Drogen zu verändern beginnt: Die Nacht endet in einer von der Polizei gesprengten Massenschlägerei, im Tumult entwendet Acidman die Musik One-Ts und händigt diese Travoltino aus, der damit nun seinen Nachtclub beschallt – wohl, um auch dessen Publikum für die Drogen empfänglich zu machen. Doch mit einer List holen sich One-T und seine Freunde die Musik wieder, das Video endet mit einer Verfolgungsjagd, bei der die T-Crew von den Schergen des Mafia-Bosses durch die nächtlichen Straßen gehetzt und beschossen wird.

Einen ähnlichen Schluss zeigt der Clip zur dritten und letzten Auskopplung »Bein' a star«, wo One-T selbst in die Hände Travoltinos gefallen ist und von diesem abhängig gemacht wurde: Geblendet vom nun erlangten Ruhm als DJ mit eigener Show (»Hype« lautet eine Nebenhaltestelle in der Nähe von »Music« – der Fahrplan wird im Video zu »Music is the One-T ODC« übrigens einmal gezeigt, um die Verbindungen zwischen Acidman, seinen Pillen und Travoltino zu veranschaulichen) und durch Acidmans Drogen gefügig gemacht, findet sich One-T zum Entsetzen und Abscheu seiner Freunde zum kontrollierten Produkt des Mafiosos degradiert (Acidman presst nun nicht nur seine Platten, sondern fabriziert auch unterschiedslos One-T-Puppen und -Tassen in Serie). Er erwacht aus der Betäubung erst, als Travoltino ihm – in Übersteigerung der ohnehin als Bestandteil des Luxus zugänglich gemachten Frauen – ein zu sadistischen Vergnügungen in einem Käfig gefesselt Mädchen anbietet: One-T

wirft das ihn Travoltino angleichende Accessoire, die Sonnenbrille, von sich und flieht, nun wieder mit seinen Freunden, durch die nächtlichen Straßen – ein auf sie abgegebener Schuss beschließt das Video.

Es ist eben diese Szene des auf sie anlegenden Verfolgers, der das Video zu »Bein' a star« mit dem Clip zur ersten Single »The magic key« verbindet und den damit eröffneten Kreis schließt.⁴⁷ Denn die Erzählung zu diesem Song kreist um das Schicksal des Freundes Cool-T, der bei einer Flucht vor Travoltino und seinen Schergen von dem Mafiaboss erschossen wurde und nun seine Reise ins Jenseits antritt. Dabei ist allerdings eine gewisse Reibung zwischen Songtext und im Video gestalteter Erzählung zu beobachten, die den Clip von seinen beiden Nachfolgern unterscheidet, wo Text und Bild nicht im Widerstreit liegen: In »Music is the One-T ODC« handelt der Song vom noch nicht erlangten Erfolg des jungen One-T (»hasn't made it yet/no one grooves to his sets/a genius at thirteen/vinyl magic still unseen/ got no joker, got no glory/[...] music is the one-t odyssey«), der Clip zeigt dazu den jungen One-T, wie er zunächst zu Hause allein aufliegt und darüber zu weinen beginnt, um sich daraufhin in einem offenbar privat organisierten Club wieder zu finden, dessen Bescheidenheit (der Garderobenständer, mit dem ein Mädchen Maypole-Dancing vollführt) im Kontrast zur Diskothek Travoltinos steht. In »Bein' a star« schließlich finden sich sogar einzelne Formulierungen des Songtextes visualisiert: »Ads for T-cereal«, »On Radio One-TV/ Girls want a piece of T«, »The press, they caught One-T/Was gettin' wasted/At the backstage party« werden z.T. sogar synchron zu den gesungenen Worten ins Bild gesetzt (»One-T drunks [sic!] too much yesterday« lautet die in unsicherem Englisch gehaltene Schlagzeile zu der zuletzt zitierten Passage), und die gesprochene, an One-T adressierte Mahnung des Songs (»Look hard at your face/Your double's been/Takin' your place/Hear that little voice/Get back on your real path, One-T!/Make that choice!«) fasst die Moral von Lied wie Video kompakt zusammen.

In »The magic key« liegen die Dinge diesbezüglich etwas anders – der Songtext umreißt die Situation klar:

(Listen up)

End of my days
Changed my ways

This sudden end to my days
Makes me wish I'd changed my ways
Spent more time with the posse
One-t, nine-t, bull-t, me
From up here, life seems so small

what's the
 meaning of it all?
 Miss the way it used to be
 One-t, nine-t, bull-t, me

Where in the world could I be?
 Homies looking so cool, cool, I'm cool-t!
 Tuxedos made of snow
 Is there something I should know?
 Mom and Pop and little bro
 Dead and gone so long ago
 Could this be paradise at last?
 The first test I've ever passed

Music's the odyssey (yeah)
 It's here for you, for me
 Just listen and find the magic key (listen up)

Music's the odyssey (yeah)
 It's here for you, for me
 Just listen like your life be free (Magic key)

Blissful days, what you gonna do?
 Still I miss my old t-crew
 Can't afterlive without
 I just wish they only knew!
 May they have lived without a home
 But my homies love me kept me warm
 Taught me to forget `bout the game
 Money, hatred, hunger, pain

This sudden end to my days
 Makes me wish I'd changed my ways
 Spent more time with the posse
 One-t, Nine-t, Bull-t, me

Music's the odyssey (yeah)
 It's here for you, for me
 Just listen and find the magic key (yours truly)

Music's the odyssey (yeah)
 It's here for you, for me (magic key)
 Just listen like your life be free

Missing you, missing you
 Missing you, magic crew

Had a meeting with my maker
The superhuman baker
He popped me in the oven
And set the dial to lovin'
Now I watch over my boys
Help'em keep on making noise
Never pictured me with wings
Guess I've heard of stranger things

Music's the odyssey
It's here for you, for me
Just listen and find the magic key
Cool-T, your truly

Music's the odyssey (aha, aha)
It's here for you, for me (yeah, yeah)
Just listen like your life be free
Cool-T, yours truly

(Listen up)

Das Stück ist also der Klagegesang Cool-Ts, der nach seinem frühen (hier nicht näher begründeten) Tod zwar in eine Art von Partyhimmel gelangt (»Homies looking so cool, cool, I'm cool-t!/Tuxedos made of snow«)⁴⁸ und dort auch lange zuvor verstorbene Verwandte antrifft, jedoch Sehnsucht nach seinen Freunden verspürt, die ihm auf der Erde über die Kälte und Hindernisse des Lebens hinweghelfen: »Money, hatred, hunger, pain«. Am Ende des Liedes findet er doch noch eine Möglichkeit der schmerzlich vermissten »magic crew« nahe zu sein, als Gott ihn zum Schutzengel seiner Freunde macht.

Das Video nimmt demgegenüber nun die Paradoxie des Umstands zum Ausgangspunkt, dass hier ein Verstorbener in einem Lied von seinen Erfahrungen im Jenseits berichtet, indem es Cool-T zusammen mit One-T bei den Aufnahmen zu dem Song im Tonstudio zeigt (»One-T feat. Cool-T« lautet auch stets die Angabe der Interpreten); obgleich Cool-T seinen Sprechgesang beiträgt, wird gerade im Kontrast zu der den Refrain beistuernden Sängerin deutlich, dass er offenbar als eine Art Geist anwesend ist, denn im Unterschied zu ihr ist er zuweilen halb durchsichtig (was ihn jedoch nicht daran hindert, sich der Sängerin mit deutlichen Absichten zu nähern, woraufhin diese ihn resolut zurückweist). Rückblenden, die von Cool-Ts Begräbnis hin rückwärts über seine Erfahrungen im Jenseits bis zum Zeitpunkt seiner Ermordung durch Travoltino führen, werden gleichsam als Erklärung für diesen Umstand geliefert: Cool-T wurde im Jenseits von seinen verstorbenen Vorfahren empfangen, zerschoss jedoch bei einem himmlischen Fußballmatch das aus Wolken gebaute Tor und

erhielt dafür die rote Karte. Der Platzverweis führte dazu, dass er auch aus dem Himmel verbannt und zur Erde zurückgeschickt wurde, wo er nun anlässlich seiner eigenen Beerdigung (damit schließt sich der Kreis der Erzählung wieder) Rache an Travoltino nehmen, sich anschließend mit einem willigen Mädchen im Sarg vergnügen und nun offenbar an den Aufnahmen zu dem Song »The magic key« (wo er auch einen Chor dirigiert) teilnehmen kann.

Doch abgesehen einmal von dieser Differenz zwischen Text und Bilderzählung sowie der in »Music is the One-T ODC« und »Bein' a star« sehr viel simpleren, da schlicht chronologisch verlaufenden Dramaturgie unterscheidet sich das Video zu »The magic key« auch in ästhetischer Hinsicht von seinen Vorläufern.⁴⁹

Die Drastik der in den Clips gezeigten, sich auch und gerade um Drogen, Sex und Gewalt drehenden Vorgänge wird in allen drei Clips stets dadurch gemildert, dass sie als Zeichentrickfilme realisiert sind, deren Personal zusätzlich mit seinen großen, ovalen Köpfen, den Strichmännchen-Gesichtern und den kleinen, schwächtigen Körpern nach Art eines putzigen Kindchenschemas gehalten ist – nicht zufällig weist wohl gerade der Protagonist One-T (Abb. 11) mit seiner (wohl eine Haartolle suggerierenden) rechts vom Kopf abstehenden Spitze auffällige Parallelen zu dem populären japanischen Katzen-Maskottchen Qoo (Abb. 12) auf, das 1999 antrat, um ein gleichnamiges Getränk zu bewerben, und seither – insbesondere bei Kindern zwischen acht und vierzehn Jahren – ein internationaler Erfolg wurde.⁵⁰ Internetseiten mit Downloads, interaktive Spiele sowie eine eigene Fernsehsendung im japanischen Fernsehen taten ein übriges dazu: Ein Rezept, an dem sich das One-T-Projekt ebenfalls orientierte, denn nach dem Erscheinen des Albums konnte man auf einer entsprechenden Website nicht nur den oben erwähnten Fahrplan (Abb. 15) einsehen, sondern auch um One-T entworfene Handy-Logos, Spiele, Wallpapers, Videos, Multimedia-Messages und Klingeltöne herunterladen.⁵¹ Selbst das Zielalter der Qoo-Fans spiegelt sich dabei wieder, denn One-T wird stets – sowohl im Rahmen des Songtextes zu »Music is the One-T ODC« (»a genius at thirteen«) als auch in seinem Internet-Portrait – als 13-Jähriger präsentiert, der »von einer glamourösen Karriere als DJ« träumt »und davon, der verstaubten Musikindustrie in den Arsch zu treten«.⁵² Dieser schon mit dem Pseudonym eingeleiteten Mystifikation leistet der Umstand natürlich weiter Vorschub, dass One-T in den Videos nie selbst zu sehen ist, sondern stets sein Zeichentrick-Alter-Ego vorgeschickt wird – ein Verfahren, das natürlich sofort an die Band Gorillaz und ihre 2001 erschienenen Clips zu »Clint Eastwood« und »Tomorrow comes today« denken lässt,⁵³ als sogar noch direkteres Vorbild jedoch für die Produzenten von One-T in Frankreich selbst greifbar war. Denn bereits im Dezember 2000 veröffentlichten drei französische Musiker, David (Gesang), Jean-Christophe (Keyboards) und Charly (Turntables), unter dem Namen Daddy DJ eine gleichna-

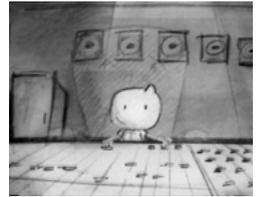


Abb. 11: One-T:
»The magic key«, Still



Abb. 12: Qoo

mige Single, die erst in ihrem Heimatland und sodann in ganz Europa ein Hit wurde.⁵⁴ Der Text des Songs handelte von dem kleinen Sohn eines DJs, der seinen bewunderten Vater unbedingt bei seiner Arbeit in den Clubs begleiten möchte, um ihm nahe zu sein: »Daddy DJ, please take me to the party/And let me dance along, until the lights are on.«

Über die Gründe, warum man sich dafür entschied, das Musikertrio in dem dazu gedrehten Clip nicht selbst auftreten zu lassen, gibt es unterschiedliche Aussagen⁵⁵ – Tatsache ist jedoch, dass dies einer gewissen Mystifikation förderlich war, derzufolge das Stück tatsächlich von einem kleinen Jungen zu stammen schien, der zwar selbst nie direkt in Erscheinung trat, im Video jedoch in Form einer Zeichentrickfigur zu sehen war, mit der die reale Erfolgsgeschichte nachgespielt wurde. Denn, so die Handlung des Clips, der Junge mixt sich in der Abwesenheit des Vaters seine eigenen Tracks und erhält eines Tages (mittels eines auf fantastische Weise bewerkstelligten Tausches mit dem Vater) die Chance, diese im Club seines Vaters aufzulegen, woraufhin er sofort einen Plattenvertrag und damit die Chance erhält, seine Musik (eben den Titel »Daddy DJ«) zu veröffentlichen. Obgleich aufgrund des großen Erfolges auch für die zweite Single-Auskopplung »The girl in red« die gleiche Strategie angewendet und wieder ein Video mit dem (übrigens aus der Feder des renommierten französischen Cartoon-Zeichners Gil Formosa stammenden)⁵⁶ Zeichentrick-Jungen vorgelegt wurde, bemühte man sich nicht darum, die wahre Identität der hinter Daddy DJ stehenden drei Musiker geheim zu halten – ganz im Unterschied zu One-T, wo sich z.T. bis heute erfolgreich die Legende aufrecht erhalten ließ, hinter der Musik stehe tatsächlich »ein 14-jähriger!! DJ aus der Provence/Frankreich [...]. Unterstützung findet er gesanglich bei seinem Mitstreiter »Cool T«. Trotz seines zarten Alters gehört er schon zu den ganz Grossen der französischen House-Musikszene. Um nicht in Konflikt mit dem Jugendschutzgesetz zu geraten[,] bleibt seine Identität anonym.«⁵⁷

Tatsächlich aber zeichnen der Regisseur Thomas Pieds (Abb. 13) zusammen mit dem Musiker Eddy Gronfier und der Sängerin Virginie Tesniere (Pseudonm: Virginity) verantwortlich für die Musik und die Clips von One-T.⁵⁸



Abb. 13: Thomas Pieds

Die angenommene Maskerade ist dabei wohl durch gleich mehrere Beweggründe motiviert: Zum einen soll sie dem ganzen Projekt »Street credibility« sichern, indem so getan wird, als verarbeite hier ein genialer Jugendlicher in seiner Musik problematische Alltagserfahrungen; zusätzlich gewinnen seine Schöpfungen insofern an Attraktivität für die Teenager-Käuferschaft, als One-T ja in den Zeiten von Casting-Shows die perfekte Verwirklichung des Traums von der erfolgreichen Musikerkarriere schon im jugendlichen Alter darstellt. Dies sichert, so könnten die Verteidiger der Strategie plädieren, die mitgelieferten sozialkritischen und pädagogischen Botschaft (harte Drogen sind schlecht) zugleich erhöhte Aufmerksamkeit und Akzeptanz bei der Zielgruppe, doch ist dem entgegenzuhalten, dass die mit dem One-T-Projekt eingenommene gesellschaftspolitische Haltung ebenso oberflächlich ist (das Milieu wird lediglich als pittoresker Schauplatz exotischer Charaktere verwendet) wie die Einstellung gegenüber Drogen wirr und konfus.

Zum anderen aber äußert sich im Entwurf und der Aufrechterhaltung des fiktiven One-T-Kosmos zugleich ein gewisser Anspruch, die traditionelle Form des Konzeptalbums zu überschreiten – daher auch der beflissene Aufbau des Albums, dessen musikalisch eher anspruchslose Nummern in einer Weise etikettiert und angeordnet werden, die einen tieferen Sinn suggeriert. Wenn z.B. in dem ersten, »Ouverture« überschriebenen Track eine Art knapper Querschnitt durch das Album geboten wird, so folgt dies dem traditionell-romantischen Verständnis des »Ouverture«-Begriffs als eines einführenden Stücks, in dem das Folgende schon einmal in konzentrierter Form vorgestellt und sodann erst entfaltet wird. Es überrascht insofern auch nicht, andere Titel als »Interludes« bezeichnet bzw. Hinweise auf angebliche thematische Arbeit zu finden (Track No.: 9: »The Travoltino Theme«), auch wenn sich dann dahinter nicht sehr viel mehr verbirgt, als eine Variation über eine Basslinie, die dem Rap-Klassiker »Rapper's Delight« entlehnt ist.⁵⁹

Diesen geradezu demonstrativen Verweisen auf die eigene Ambitioniertheit entspricht im Video zu »The magic key« die puristisch anmutende Beschränkung auf einen Schwarzweiß-Zeichentrickfilm; doch dieser verzichtet nicht nur weitestgehend (im Unterschied zu den beiden andern, sehr viel bunteren One-T-Clips) auf das Medium der Farbe, sondern setzt der kindgerechten, runden Physiognomie der Figuren auch insofern etwas entgegen, als der Film auf der Ebene der Faktur durchgängig spröde, flackernd, z.T. grob skizziert und wie mit Kohle- und Bleistift gearbeitet daherkommt. Nicht, wie sonst oft und gerade im Zeitalter des per Computer animierten Cartoons, die geglättete Illusion, sondern im Gegenteil die Gemachtheit, Künstlichkeit des Zeichentricks wird hier betont, indem zum einen die zu seiner Herstellung verwendeten, bescheidenen Mittel, zum anderen jedoch auch Rückstände des Entstehungsprozesses (Radier-



Abb. 14: William Kentridge:
»Sobriety, Obesity & Growing
old«, Still

spuren, unruhige Strichelungen, über den statischen, gezeichneten Hintergrund gelegte, quadratische Animationsfolien) herausgestellt werden – all dies sämtlich Phänomene, wie man sie genau so schon seit längerem in den Animationen des südafrikanischen Künstlers William Kentridge antrifft (Abb. 14), der eben diese raue Schwarzweiß-Ästhetik geradezu zu einem seiner Markenzeichen gemacht hat.⁶⁰

Natürlich ist die Motivation dieser künstlerischen Mittel bei Kentridge, der sich in seinen Arbeiten mit der komplexen, von Unterdrückung, Gewalt und Apartheid geprägten Geschichte seines Heimatlandes auseinandersetzt, eine andere als bei »The magic key«, wo zu keiner Zeit jener Eindruck abgründiger Düsterei herrscht wie in den Animationsfilmen des Künstlers; dennoch signalisieren die Schöpfer des Musikvideos mit diesen stilistischen Anleihen einen gewissen Anspruch und geben zugleich einen Grundton an, der auch zu den Themen des Songs – Tod, Gewalt, Verlust – passt (demgegenüber fallen die anderen beiden Videos in ihrem zunehmend bunteren und glatten Erscheinungsbild, in Übereinstimmung mit dem je etwas harmloseren Plot, auch sehr viel weniger individuell und ambitioniert aus).

Doch noch für weitere Elemente griff man auf Vorbilder zurück, die man den Werken zeitgenössischer Künstler entlehnte: Die Idee z.B., Personen und Bereiche des One-T-Kosmos nach Art eines Fahrplans zu ordnen (Abb. 15), geht auf die Arbeiten des britischen Künstlers Simon Patterson zurück, der 1992 sein »The Great Bear« (Abb. 16) vorlegte, einen Plan der Londoner U-Bahn, auf dem die Haltestellen jedoch nicht wie gewohnt durch Stadtteile und Straßennamen bezeichnet werden, sondern für berühmte Persönlichkeiten der Menschheitsgeschichte stehen, so dass die rote Central Line nun z.B., anstatt von Holland Park über Notting Hill Gate und Oxford Circus zu Holborn, von Helmut Kohl über Bertrand Russell und Tizian hin zu Gina Lollobrigida und den Heiligen Neri führt.⁶¹

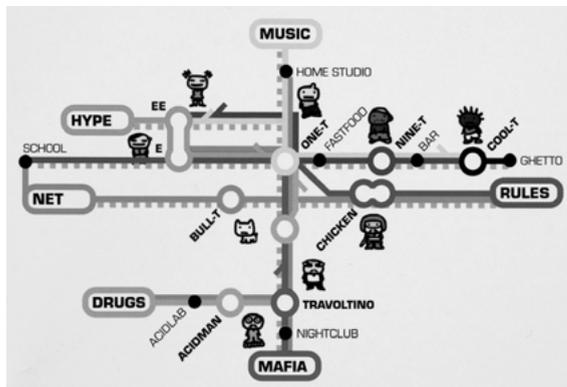


Abb. 15: »One-T-Kosmos« (Fahrplan)



Abb. 16: Simon Patterson: »The Great Bear« (London, Tate Modern)

Doch wie schon bei der Inspiration an der Cartoon-Ästhetik Kenridges geht es auch hier nicht darum, diesen Rückgriff zu entdecken und als Verweis zu verstehen – der Rekurs erfolgt vielmehr ganz pragmatisch aus einer Aneignungs-Strategie heraus, die durch das Bedürfnis diktiert ist, für den One-T-Kosmos möglichst prägnante Zeichen zu finden, diese zu amalgamieren und sodann signalhaft zu strukturieren; daher der eigentümliche Mix von der zeitgenössischen Kunst entlehnten ästhetischen Konzepten mit als typisch jugendlich erachteten Themen – es überrascht von daher auch nicht, dass selbst die Musik auf Entlehnungen basiert: Just die drei Single-Auskopplungen »The magic key«, »The One-T ODC« und »Bein' a star« basieren in ihren bläserlastigen Passagen auf dem Stück »Ma hra«, das die tschechische Jazz-Band Modry Efekt 1971 aufnahm.⁶²

2. THE RED HOT CHILI PEPPERS: »CAN'T STOP« (MARK ROMANEK/2003)

War es im Fall der oben besprochenen Madonna-Videos unterlassen worden, auf deren jeweilige Inspirationsquellen hinzuweisen, so rückt Mark Romanek (Abb. 17) gegen Ende seines zum Song »Can't stop« der Red Hot Chili Peppers im Januar 2003 vorgelegten Clips den entsprechenden Verweis selbst ins Bild: »Inspired by the »One-Minute-Sculptures« of Erwin Wurm« ist in weißen, auf eine schwarze Tafel gesteckten Plastikbuchstaben zu lesen. Dies ist in gleich zweifacher Weise keineswegs selbstverständlich: Zum einen hätte Romanek zur Angabe der Herkunft einiger seiner Bildideen ebenso gut auf eine Einblendung zurückgreifen können, anstatt eine solche, üblicherweise aus Hotels oder Flughäfen bekannte, simple Steckplatte zu filmen. Und zum Zweiten hatte Regisseur Rene Eller zwei Jahre zuvor zwar

ebenfalls u.a. auf die »One-Minute-Sculptures« Wurms zurückgegriffen, als er das Video zur Single »Stehengeblieben« der Gruppe Echt drehte,⁶³ hatte allerdings im Unterschied zu Romanek dabei auf jede Nennung des Künstlers verzichtet.



Abb. 17: Mark Romanek

Die schlichte Hinweistafel im »Can't stop«-Video passt freilich zu dessen Erscheinungsbild, gibt es sich doch im Ganzen eigenwillig untechnisch, bescheiden und im Gegensatz zu sonstigen, technisch hochgerüsteten und optisch opulenten Clips erfrischend simpel, ja: geradezu minimalistisch. Diesem Vokabular begegnet man tatsächlich auch im Originaltreatment, das Romanek auf seiner Website veröffentlicht hat; er schreibt dort von einem »clean, brand new, raw, interior space«, von »concrete floors« und »unpainted gray metal doors, insulated heating pipes, utilitarian hanging florescent ceiling fixtures«, und charakterisiert die zu schaffende Bilderwelt als »dry«, »monochrome« und eben: »minimalist«, »unpretentious, deliberately banal.«⁶⁴ Dies sollte offenbar nicht nur im Einklang zu den ja ebenfalls unter Zuhilfenahme banaler Alltagsgegenstände gebildeten Objekten à la Wurm stehen, sondern zugleich doch auch deren Kunstcharakter andeuten: »The concept basically was to give a feel of an art installation space«, berichtet Kameramann Jeff Cutter von dem Eindruck, den der Drehort des Videos, eine riesige Lagerhalle, am Ende erwecken sollte.⁶⁵ Nichtsdestotrotz sah Romanek eine Beleuchtung vor, die »pleasing, flattering but notably unflashy« sein sollte, und dieser Verzicht auf visuellen Protz setzt sich auch im weiteren Konzept des Clips fort, der z.B. auch die »mistakes and/or out-takes (the band laughing at their flubs, etc.)« zeigen soll – mithin also gerade das vorführt, was gängigerweise unter den Schneidetisch eines Videos fällt, wenn es darum geht, die dort gezeigten Stars als souverän und makellos zu inszenieren.

Doch der mit der angestrebten Ähnlichkeit des Orts zu Installationsräumen gegebene Hinweis auf die Gegensätzlichkeit der in dem Konzept enthaltenen Elemente äußert sich schließlich klar in Romaneks Treatment, wenn er das Setting als »unpretentious, deliberately banal, yet visually really cool for this very reason« umschreibt. Gerade die Schlichtheit und Rohheit des Raums ist es folglich, die »Coolness« transportieren soll; dazu passt, dass auch die darauf folgenden Visi-

onen des Regisseurs in adversativen Formulierungen umrissen werden: Die Bilder müssten »oddly yet strikingly composed« sein; die Szenen, in denen man die Band ihren Song lediglich vortragen sieht, sollten einerseits »simply«, doch zugleich auch »cleverly« gefilmt werden; die Sequenzen, in denen die Musiker einzelne, an Wurms »One-Minute-Sculptures« inspirierte Haltungen einnehmen, werden zum einen als »odd, naive, funny, deeply human«, zugleich jedoch auch als von einer »innocent, blasé magical-realist quality« beschrieben.

Mit dieser Serie von Gegensätzen hat Romanek jedoch lediglich einen Kontrast in sein Treatment mit aufgenommen, der den Skulpturen Erwin Wurms per se eigen ist: Denn diese von dem österreichischen Künstler seit 1988 konzipierten, in Zeichnung und Sprache fixierten und sodann mit Teilnehmern realisierten Anweisungen⁶⁶ rekurren ja einerseits auf banale und simple, üblicherweise außerhalb jeder ästhetischen Einschätzung belassene, da rein funktionale Gebrauchsgegenstände (wie Pappkartons, leere Wasserflaschen, Filzschreiber, Film Dosen und Hefter);⁶⁷ andererseits werden diese jedoch durch Wurms Anleitung mit dem entsprechenden menschlichen Akteur so verwendet, dass sie Teil einer ästhetischen Inszenierung werden.

Eben diese Spannung wird jedoch in dem Echt-Video nicht begriffen; zwar zielt eine von Wurms Fotografien sogar das Cover der Single (siehe Abb. 20),⁶⁸ doch in Kombination mit dem Titel des Songs »Stehengeblieben« werden die »One-Minute-Sculptures« damit hier wie im Clip auch auf einen Aspekt reduziert, der zwar einen nicht unwesentlichen Anteil an der Wirkung dieser menschlichen Installationen hat, ihnen aber jeglichen ästhetischen Anspruch wieder nimmt.

Inka Schube beobachtet in Wurms Arbeiten, eine »Domestizierung« des Menschen, die »durch das Inventar der alltäglichen Dingwelt bis ins Absurde zugespitzt« sei,⁶⁹ und sie weist damit auf das kritische Potential der Skulpturen hin;⁷⁰ denn indem der Künstler Handlungsanweisungen dafür erteilt, wie Menschen unter Einbeziehung von Gebrauchsgegenständen oder auch Nahrungsmitteln Stellungen einnehmen sollen, die sie höchstens für kurze Zeit (z.B. eben eine Minute) halten können, wird zum einen ihr Körper mit seinen Gesten und Funktionen, Zwängen, Ängsten und Neurosen ins Blickfeld gerückt und inszeniert; zum anderen aber wird den Nutzdingen eine den Menschen geradezu bedrängende, ihn in unbequemen Lagen stillstellende Macht zugewiesen – das Verhältnis zwischen Ware und Nutznießer kehrt sich damit um: In einem (von Romanek in das Video übernommenen) Arrangement wird das Gesicht des Menschen durch die Augen bedeckende Film Dosen, in die Nasenlöcher und Ohren gesteckte Filzstifte sowie einen aus dem Mund ragenden Hefter absurd entstellt und unheimlich verfremdet;⁷¹ andere Konstellationen reduzieren den Teilnehmer zu einem Kleiderständer (auch dies ein Entwurf, der sich im »Can't stop«-Clip wieder findet)⁷²; einige schließlich (wie z.B. diejenigen, bei denen ein Stuhl mit einem seiner Beine

auf dem Auge eines Menschen ruht)⁷³ tragen deutliche Züge, die an Folter gemahnen.

Doch über all dem darf nicht vergessen werden, dass die Befolgung dieser Szenarien freiwillig erfolgt, dass ihnen auch ein Moment der Herausforderung und des Spiels eignet und dass sie nicht zum sadistischen Selbstzweck eingenommen werden, sondern in dem Bestreben, den herkömmlichen Begriff von Skulptur auf originelle und lebendige Weise zu erweitern.

Genau dieser ästhetische Aspekt wird in dem Echt-Video jedoch gar nicht verstanden, wo Wurms Konzepte – im Einklang mit dem Songtext – zu Chiffren einer Erstarrung, Lähmung und eines Stillstands reduziert werden, der die Protagonisten des Videos inmitten des Alltags ergreift und damit für »absurde« Situationen sorgt:⁷⁴ Der Clip ist mithin selbst an der Oberfläche der »One-Minute-Sculptures« »stehengeblieben«.⁷⁵

Dass der Stillstand im Fall der Arbeiten Wurms eine notwendige Bedingung für die Existenz des so zustande kommenden Kunstwerks ist, das eben nur so lange besteht, wie der entsprechende Balanceakt gehalten werden kann, wird in Romaneks Video hingegen auf vielfältige Weise reflektiert: Es zeigt nicht nur auch immer wieder Momente, in denen es den Ausführenden nicht mehr gelingt, das prekäre Gleichgewicht länger aufrecht zu erhalten (Anthony Kiedis entgleiten die ihm angeklebten Wasserflaschen; die übrigen Bandmitglieder lassen balancierte Tonnen bzw. mit dem Kopf an die Wand gedrückte Bälle und Eimer fallen), womit sie Michael Newmanns an den Werken Wurms gemachte Beobachtung bestätigen: »[...] the failure to achieve the »One Minute Sculptures« [...] has its measure of slapstick comedy, and pathos.«⁷⁶

Darüber hinaus werden Bewegungslosigkeit und Ruhe als Konstituierenden der flüchtigen Plastiken gerade dadurch akzentuiert, dass diese als kurze Oasen der Ruhe innerhalb eines ansonsten ausgesprochen dynamischen Kontinuums präsentiert werden: Da das Video an sich lediglich knapp viereinhalb Minuten lang ist, versteht es sich von selbst, dass es keine der »One Minute Sculptures« tatsächlich eine Minute lang vorführt – doch indem zwischen Beginn und Ende derselben weitere, ausgesprochen kurze und diverse Szenen geschnitten sind, kann die Suggestion vermittelt werden, die entsprechende Stellung sei länger gehalten worden (zwischen den Momenten, wo z.B. die »Flaschensulptur« mit Kiedis fertig gestellt ist und wo er die Flaschen fallen lässt, liegen tatsächlich nur 15 Sekunden, innerhalb derer man den bewegungslos verharrenden Sänger nur einmal kurz als vollendetes »Werk« sieht; doch der Eindruck von dessen Dauer erfährt dadurch eine Streckung, dass sich dazwischen kurze Bilder von vier weiteren »One Minute Sculptures«, Performanceszenen, Aufnahmen des in einen Zerrspiegel singenden Kiedis und des inmitten von Stühlen Gitarre spielenden Frusciante regelmäßig und rasch abwechseln).

Fortgeführt und sogar noch gesteigert hat Romanek schließlich einen weiteren Aspekt von Wurms Arbeiten; sie betrifft die Spannung zwischen der Einfachheit und Primitivität der verwendeten Alltagsgegenstände und dem technischen Medium, mit dem das Ganze aufgenommen wird. Und dies ist eben keinesfalls eine Ambivalenz, die nur das »Can't stop«-Video betrifft: Da Wurm seine Arbeiten selbst in Fotografien, Videos und davon gewonnenen Stills festhält und ausstellt,⁷⁷ sind sie bereits von jenem Gegensatz zwischen der Simplizität von Konzept wie Requisiten und der Aufzeichnung und Präsentation der so geschaffenen Situationen geprägt. Aus der daraus resultierenden »ambiguity what ›One Minute Sculpture‹ is« hat Michael Newmann 2002 auch seine Fragen nach dem Wesen und der Definition der entsprechenden Arbeiten Wurms entwickelt: »Is it the performance? Or is it the photograph or video that the performance has left behind? Or is it the concept, which could be in principle be repeated, realised innumerable times [...]?«⁷⁸ Eben dies geschieht nun auch – und zwar nicht nur durch den Künstler selbst, der seine Anweisungen in den unterschiedlichsten Kontexten und von verschiedenen Akteuren ausführen ließ und mal die Performance selbst, mal deren Aufzeichnung als Werk verstanden wissen wollte, sondern sowohl durch Videoclip-Regisseure wie eben Rene Eller oder Mark Romanek als auch durch Fotografen wie z.B. den ›Künstler und Gebrauchsphotographen‹⁷⁹ Ridge Forester. Dieser hatte 1998 für die Zeitschrift »Self Service« Modefotografien produziert, die sich eindeutig an einigen von Wurms »One Minute Sculptures« inspirierten bzw. diesen (angeregt durch dort verwendete Kleidungsrequisiten) wörtlich folgten.⁸⁰ Dies brachte Newmann dazu u.a. darüber nachzudenken, wie schmal der von Wurm aufgeworfene Grat zwischen Kunstwelt und Mode überhaupt sei: »[...] it must also be the case that the Forester photographs were already present as a possibility in Wurm's One Minute Sculptures, that their very existence is inscribed in a chain of exploitation in which Wurm himself also inevitably participates«. ⁸¹ In der Tat lädt Wurm sein Publikum immer wieder dazu ein, seine Anweisungen für »One Minute Sculptures« selbständig umzusetzen, in einem Foto festzuhalten und ihm dieses zusammen mit einem Geldbetrag zukommen zu lassen, um es von ihm autorisiert und signiert zurückzuerhalten.⁸² Insofern (und auch wenn der Modefotograf dieser ironischen Einladung nicht gefolgt ist) lässt sich gemeinsam mit Newmann tatsächlich fragen, »whether the Forester photographs are effectively versions of Wurm's sculptures«?⁸³

All dies wird nun von Romanek in seinem Clip zu »Can't stop« reflektiert und weitergedacht: So spitzt er die Wurms Skulpturen inhärente Spannung zwischen Anspruchslosigkeit der Requisiten und Raffinesse des technischen Mediums insofern weiter zu, als er die Möglichkeiten des Videos auch dazu nutzt, um die hinter in den »One Minute Sculptures« formulierten Einfälle zu physikalisch unmögli-

chen Dingen zu steigern: Gibt der Künstler z.B. vor, Stühle auf einem Bein balanciert aufzustellen und damit wie in der Bewegung festgefroren erscheinen zu lassen,⁸⁴ so dynamisiert und potenziert der Videoclip dies, wenn er den Drummer Chad Smith eine riesige gelbe Tonne auf einem Zeigefinger rotieren, den Bassisten Michael »Flea« Balzary in der Luft schwebend sich um die eigene Achse drehen oder – in Anlehnung wieder an eine weitere »Sculpture« – den in einer Mülltonne sitzenden Gitarristen John Frusciante sich zu einem kleinen Backgroundchor verdreifachen lässt (»a series of little impossibilities« nennt Romanek dies im Treatment).⁸⁵



Abb. 18: Erwin Wurm:
»One Minute
Sculpture«



Abb. 19: Red Hot Chili
Peppers: »Can't stop«, Still



Abb. 20: Echt: »Stehengeblieben«, Singlecover

Anders als Eller, der einfach nur Variationen von »One Minute Sculptures« in anekdotischem Kontext zeigt, oder Forester, der sie dem Diktat der Modefotografie entsprechend ästhetisierte, filmt Romanek die an Wurm inspirierten Situationen nicht einfach ab, sondern durchdringt sie filmisch. Dass die so geschaffenen Sequenzen dabei zugleich musikalisch eingesetzt werden, zeigt sich z.B. zu Beginn des Clips, wenn das ostinate, immer schneller und lauter drängende Pochen von Schlagzeug, Gitarre und Bass visuell mit einer immer rasanteren Fahrt in und durch einen langen, gelben Schlauch übersetzt wird, an dessen anderem Ende Anthony Kiedis' Kopf Kamera und Zuschauer begrüßt – erst dreißig Sekunden nach dieser Eröffnung wird, wenn die Kamera zur Außenperspektive wechselt, deutlich, dass damit bereits eine Arbeit Wurms (Abb. 18) adaptiert wurde, bei der eine Person den Kopf nicht (wie der Leadsänger der Red Hot Chili Peppers: Abb. 19) in einen Schlauch, jedoch in ähnlicher Weise in einen Karton bzw. (dies eben das Coverfoto der Echt-Single: Abb. 20) in eine Mauer gesteckt hat.⁸⁶

Auch die sich daran anschließenden hüpfenden Gitarrenakkorde, die sich an den Zuhörer wendenden Lyrics (»Ever wonder if it's all for you«) oder Frusciantes Gitarrensolo werden entsprechend umgesetzt, indem die Bandmitglieder einmal in einem hektischen Lauf gegen die Zeit zu sehen sind, Kiedis sich ironisch kokettierend an den Zuschauer wendet oder aber der Gitarrist (passend zu den gedehnten Klangfolgen seines Solos) in Zeitlupe eine Dusche von rosafarbenem Popcorn verabreicht bekommt.⁸⁷

Zugleich wird damit deutlich, dass die Nennung Wurms am Ende des Clips sozusagen zum Konzept des Videos gehört: Nicht nur, dass die schlichte Stecktafel zum minimalistischen Erscheinungsbild des ganzen Clips passt, sondern die Erwähnung des Künstlers am Schluss des Videos macht deutlich, dass Romanek den eigenen Clip als eine weitere, variierende Version der »One Minute Sculptures« verstanden wissen möchte, die er – da sie lediglich (und zu recht) als »inspired by« ausgewiesen ist – dem Künstler nicht zur Anerkennung vorlegen und bezahlen muss.

Mit Wurms Kunstwerken ist schließlich aber ein geeignetes visuelles Äquivalent zu den Lyrics des Songs gefunden, in denen – in

der Art einer »écriture automatique« – mit Worten, deren Alliterationen und Reimen gespielt wird (vgl. schon die ersten Zeilen: »Can't stop addicted to the shin dig/cop top he says I'm gonna win big/[...] Knock out but boy you better come to/don't die you know the truth is some do/go write your message on the pavement/burning so bright I wonder what the wave meant«); desgleichen arbeitet der Text mit Gegensätzen (»eastside love is living on the westend«) und paradoxen Wendungen (»White heat is screaming in the jungle«), rekurriert jedoch auch zeitweilig auf Klischees und fest gefügte Formeln, die hier aufgeweicht und mit neuer Bedeutung unterspült werden (vgl. z.B. den Titel von D.W. Griffiths Filmepos »The Birth of a Nation«, zitiert und variiert zugleich in der Formulierung »the birth of every other nation«). Hier und da werden auch konkrete Verweise eingestreut, etwa, wenn in einer Zeile (»J. butterfly is in the treetop«) die Umweltaktivistin Julia Butterfly Hill⁸⁸ erwähnt wird. Wie zufällig eröffnen sich im Fluss der Wortspiele, Zitate und Andeutungen immer wieder Inseln von Bedeutung, die jedoch keinen konsequenten Diskurs verfolgen, sondern vielmehr immer neue Bilder suggerieren. Es ist insofern schwer (und von Autor Kiedis wohl auch gar nicht gewünscht),⁸⁹ die Lyrics eindeutig zu interpretieren – die im Refrain besungene Welle (»wave«) kann von daher ebenso gut für den Rausch des Musikmachens, den Genuss des Lebens (»Choose not a life of imitation«, »This life is more than just a read thru«) wie für die einschlägigen Drogenerfahrungen stehen, aufgrund derer die seinerzeit krisengeschüttelte Band während der 80er Jahre in die Schlagzeilen geriet.⁹⁰

Can't stop addicted to the shin dig
 Cop top he says I'm gonna win big
 Choose not a life of imitation
 Distant cousin to the reservation
 Defunkt the pistol that you pay for
 This punk the feeling that you stay for
 In time I want to be your best friend
 Eastside love is living on the westend
 Knock out but boy you better come to
 Don't die you know the truth is some do
 Go write your message on the pavement
 Burnin' so bright I wonder what the wave meant
 White heat is screaming in the jungle
 Complete the motion if you stumble
 Go ask the dust for any answers
 Come back strong with 50 belly dancers

The world I love
 The tears I drop

To be part of
The wave can't stop
Ever wonder if it's all for you
The world I love
The trains I hop
To be part of
The wave can't stop
Come and tell me when it's time to

Sweetheart is bleeding in the snowcone
So smart she's leading me to ozone
Music the great communicator
Use two sticks to make it in the nature
I'll get you into penetration
The gender of a generation
The birth of every other nation
Worth your weight the gold of meditation
This chapter's going to be a close one
Smoke rings I know your going to blow one
All on a spaceship persevering
Use my hands for everything but steering
Can't stop the spirits when they need you
Mop tops are happy when they feed you
J. butterfly is in the treetop
Birds that blow the meaning into bebop

Wait a minute I'm passing out
Win or lose just like you
Far more shocking
Than anything I ever knew
How about you
10 more reasons
Why I need somebody new just like you
Far more shocking than anything I ever knew
Right on cue

Can't stop addicted to the shin dig
Cop top he says I'm gonna win big
Choose not a life of imitation
Distant cousin to the reservation
Defunkt the pistol that you pay for
This punk the feeling that you stay for
In time I want to be your best friend
Eastside love is living on the westend
Knock out but boy you better come to
Don't die you know the truth is some do

Go write your message on the pavement
 Burnin' so bright I wonder what the wave meant

Kick start the golden generator
 Sweet talk but don't intimidate her
 Can't stop the gods from engineering
 Feel no need for any interfering
 Your image in the dictionary
 This life is more than ordinary
 Can I get 2 maybe even 3 of these
 Come from space
 To teach you of the pliedes
 Can't stop the spirits when they need you
 This life is more than just a read thru

Die Musik reagiert insbesondere mit den Stakkato-Gesang von Kiedis auf die Struktur des Textes, deutet aber in dem heiseren, an Chorpartien aus Beatles-Songs (wie insbesondere z.B. deren »Paperback Writer«)⁹¹ erinnernden Hintergrundgesang an, dass das Ganze nicht nur ernst zu nehmen ist. Dieser Beatles-Sound war es wohl auch, der Regisseur Romanek darauf brachte, das Video mit einer »beatle-esque help!-era sort of fun energy« versehen zu wollen. Entscheidend ist hierbei jedoch das Stichwort »sort of«, denn es ging eben nicht um die bloße Blaupause eines solchen Beatles-Videos, sondern vielmehr dessen Neuschöpfung mit modernen, zeitgenössischen Mitteln. So kann man zwar zwischen den Bildern, die in dem 1967 von George Harrison und John Lennon gedrehten Film »Magical Mystery Tour« das Stück »I am the walrus« begleiten, und einzelnen Momenten von Romaneks Clip vage Parallelen sehen (die Band wird ebenfalls durch eine Röhre hindurch gefilmt und trägt – wie bei »Can't stop« Bassist Flea – Tiermasken), und auch den Wechsel von Performance-Sequenzen, Visualisierungen von Textmomenten und wie falsch geschnitten, verpatzt oder zufällig aufgenommen erscheinenden Szenen haben beide gemein. Doch es geht Romanek ganz offenbar nicht um den aggressiv vorgetragenen Verweis auf ein eventuelles Beatles-Vorbild, als vielmehr darum, mit entsprechenden Mitteln eine vergleichbare Stimmung experimenteller Ausgelassenheit zu erzeugen, die – ebenso wie das Konzept Wurms – hier herangezogen wird, um den verspielten Witz und die Sinn-Anarchie des Songs adäquat umzusetzen.⁹²

Dass man auch bei den Dreharbeiten entsprechend gelassen und entspannt vorging und z.B. auf das sonst übliche Storyboard verzichtete,⁹³ fügt sich konsequent ins Bild.

Dass das Resultat geglückt scheint, zeigt nicht nur der Brief von Gitarrist John Frusciante, in dem er sich bei Romanek für ein Video bedankt, in dem »the energy of a life show in a way« eingefangen sei, »we have never had a video capture«;⁹⁴ die Red Hot Chili Peppers

scheinen von dem Konzept des Clips so angetan gewesen zu sein, dass sie es sich auch zu eigen machten, als sie für die Verleihung der MTV Europe Music Awards am 14.11. 2002 in Barcelona ein Dankesvideo für die Zuerkennung von Awards für »Best Rock« und »Best Live Act« einspielten. In der kurzen Sequenz⁹⁵ sieht man im Hintergrund Flea und Frusciante im Kopfstand an der Wand, Drummer Chad Smith sitzt vor ihnen und bedient sein Schlagzeug in den Pausen der kurzen Rede, die Anthony Kiedis hält; er bewegt sich zu den Percussion-Einlagen in eigentümlich abgehackten roboterhaften Bewegungen – und hat sich (in Adaption einer »One Minute Sculpture« von Wurm)⁹⁶ den Award so in die offene Hose gestopft, dass das daran an einer Feder befestigte MTV-Logo wie ein riesiges Genital herausbaumelt.

3. MICHAEL UND JANET JACKSON: »SCREAM« (MARK ROMANEK/1995)

Es mutet fast wie eine Ironie an, dass der Text des Songs »Scream«, den Regisseur Mark Romanek 1995 mit dem entsprechenden Video versah, geradezu eine Reaktion der beiden Jacksons auf – in ihren Augen: ungerechterweise – heute gegen sie erhobene Vorwürfe darstellen könnte, formuliert das Stück doch einen anklagenden Protest gegen Lügen, Verleumdung, Intrigen, Ungerechtigkeit und den Ausverkauf durch Skandale. In eben solche waren bzw. sind die beiden seit 1995 mehr denn je verwickelt, so dass sie in den letzten Jahren mehr durch ihr Erscheinen in der Klatschpresse als durch ihre künstlerischen Leistungen von sich reden machten: Janet Jackson spielte im Februar 2004 eine unrühmliche Hauptrolle im inzwischen so genannten »Nipplegate«-Skandal⁹⁷; ihren Bruder Michael sah man zuletzt nur noch im Kontext des wegen Kindesmissbrauchs gegen ihn laufenden Gerichtsverfahrens. All dies ereignet sich zusätzlich zu einem Zeitpunkt, wo die musikalische Karriere der beiden einen deutlichen Einbruch erlitten hat bzw. im Falle Michael Jacksons sogar gänzlich beendet scheint: Janet Jacksons letztes Album »Damita Jo« verkaufte sich trotz oder gerade wegen »Nipplegate« eher schlecht als recht,⁹⁸ Michael Jacksons seit 2001 angestrengt unternommene Versuche, an seine früheren Erfolge anzuknüpfen, sind bislang dramatisch gescheitert.

Tatsächlich aber stammt »Scream«⁹⁹ aus einer Phase, als die Karriere der beiden Jacksons noch intakt war, wenngleich die Laufbahn Michael Jacksons damals bereits erste Einbrüche zeigte: Das 1995 veröffentlichte Doppelalbum »HIStory«, auf dem sich der Song befindet, war eigentlich als ein ehrgeiziges Unternehmen konzipiert. Der Untertitel »Past, Present and Future – Book 1« deutet an, dass das ganze Projekt als eine Art Aussichts- und Wendepunkt gedacht war, von dem aus die Vergangenheit des »King of Pop« rekapituliert, seine Gegenwart gefeiert und sodann der Weg in eine nicht minder glorrei-

che Zukunft eingeschlagen werden sollte. Dementsprechend bot das Album auf der ersten, »HIStory begins« betitelten CD 15 der größten bisherigen Hits, während die zweite, »HIStory continues«, 15 neue Songs präsentierte. Das Cover von Album und DVD (Abb. 21) zeigt Michael Jackson als Monumentalstatue in einer Fantasieuniform, die behandschuhten Fäuste entschlossen und kämpferisch geballt, den Blick – einer traditionellen Inspirationsikonografie gehorchend – visionär in unbestimmte Fernen gerichtet, während hinter ihm ein von dräuenden Wolken bedeckter Himmel in Morgen- oder Abendröte entflammt.¹⁰⁰

Helle Scheinwerfer leuchten die offenbar aus Stein gefertigte, monochrome Skulptur von unten an und verleihen ihr dadurch etwas von einer gigantischen Götterstatue – passend zur konsequent gehandhabten Schreibweise von »HIStory«, die in dem Wort neben der übliche Bedeutung von »Geschichte« nicht nur zugleich die Lesart »Seine Geschichte« aufscheinen lassen soll (damit einen Rückblick auf seine Karriere, aber auch den Umstand andeutend, dass hier seine, also die richtige Version der vergangenen Ereignisse geboten werde: dies wahrscheinlich eine erste Reaktion auf die seit August 1993 gegen ihn erhobenen Anschuldigungen des Kindesmissbrauchs); vor allem aber wird darauf rekuriert, dass diese Art der Großschreibung von Pronomen in der englischen Sprache Gott selbst vorbehalten ist.

Doch das Albumcover mit dem Anblick eines in Dämmerlicht zum Standbild erstarrten Michael Jackson sollte im nachhinein eine geradezu prophetisch anmutende Symbolik erhalten, denn »HIStory« erwies sich mehr als ein Abgesang auf die einstigen, hier versammelten Erfolge, denn als ein erneutes Durchstarten in eine ruhmreiche Zukunft: Von den 15 »brand new songs« wurden insgesamt sechs als Singles ausgekoppelt, doch nur zwei – die erste, »Scream«, und die dritte, »You are not alone« – schafften es in die Charts: Das Zwielflicht auf dem Cover erwies sich als Abenddämmerung, die Skulptur weniger als zu verehrender Fetisch denn als ein der Erinnerung an einstige Größe dienendes Denkmal: Die zuvor in Anspielung auf den Albumtitel formulierte Frage »Will he make history or is he history?«¹⁰¹ hatte damit eine erste Antwort gefunden.

Während auch das Video zu »You are not alone« heute in der Versenkung der Archive verschwunden ist, hat sich alleine Romaneks Clip zu »Scream« in den Programmschienen der Musikvideosender und damit auch im Bewusstsein des Publikums gehalten. Dazu kommt, dass sich hinter dem Namen von Clip und Regisseur stets die Klammer mit der Aussage »teuerstes Video aller Zeiten« öffnet, die Romaneks Arbeit sogar einen Eintrag im Guinness-Buch der Rekorde sicherte.¹⁰² Doch neben dem tatsächlich spektakulären Budget von 7 Millionen Dollar waren es auch die Begleitumstände des Videodrehes, die dem Clip bis heute eine gewisse Fama angedei-



Abb. 21: Michael Jackson: »HIStory«, Cover der DVD

hen lassen (so z.B. Romaneks vertragliche Bindung, Stillschweigen sowohl über die Dreharbeiten, als auch über diesen Vertrag selbst zu bewahren).¹⁰³

Angesichts des Umstandes, dass das Video 1995 mit gleich mehreren Preisen ausgezeichnet wurde¹⁰⁴, überrascht es ein wenig, dass die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Clip bislang vergleichsweise mager ausfiel: Es wird zumeist nur knapp auf dessen Setting und die darin verwendeten Spezialeffekte verwiesen – eine Analyse oder Interpretation des Videos unterblieb bislang jedoch.¹⁰⁵

Tatsächlich läuft das Video zu »Scream« den Erwartungen zuwider, die man bei der Lektüre des Liedtextes oder beim Hören des Songs hegen kann. Denn, wie der Kulturwissenschaftler Kodwo Eshun es im Jahr 2000 formuliert hat: Der Song »Scream« artikuliert eine »Mischung aus Rechtfertigung, Paranoia, aus Ärger und Groll, Frustration, Abwehr: All diese Emotionen äußern sich hier gemeinsam.«¹⁰⁶

In der Tat benennen Michael und Janet Jackson in einem zu stampfenden Rhythmen vorgetragenen Wechselgesang ihre Vorwürfe ganz eindeutig: Sie erklären sich beide als der Ungerechtigkeiten und Intrigen müde, wobei er eher resignative, sie hingegen kämpferische Töne anschlägt: »You tell me I'm wrong/Then you better prove you're right./I've got to get stronger/And I won't give up the fight.« Die von ihm sodann gestellte Frage »With such confusions don't it make you wanna scream?« fasst die Auswirkungen der in der ersten Strophe vorgetragenen Vorwürfe zusammen und leitet zugleich zum Refrain über, der synchron zu einem aggressiv pumpenden Stakkato vorgetragen wird: »Stop pressurin'me!«. Wie dringlich diese Aufforderung dabei zu verstehen ist, wird dadurch deutlich, dass der Passage die flehentliche Bitte »Somebody please have mercy with me 'cause I just can't take it« vorangestellt wird.

In der Wiederholung des Refrains nach der zweiten Strophe steigert sich dieser Appell, und die dort mit dem Begriff »mercy« bereits anklingende religiöse Note wird nun explizit, wenn es heißt: »Oh father, please, have mercy 'cause I just can't take it«. In der sich anschließenden ruhigeren Passage scheint es so etwas wie eine Erholung und Entspannung zu geben: Die gellenden Instrumente schweigen, die Stimmen werden gesenkt; doch damit baut sich nur die nächste Katastrophe auf, denn parallel zu der von Janet Jackson gelieferten Erzählung – »Oh my God, can't believe what I saw/As I turned on the TV this evening/I was disgusted by all the injustice« – wird im Hintergrund ein konkretes Beispiel für diese im Song eingangs schon beschworene Ungerechtigkeit geliefert; ein Nachrichtensprecher verliest zu den Klängen immer lauter werdender Sirenen einen Bericht, demzufolge:

»A man has been brutally beaten to death by Police after being wrongly identified as a robbery suspect. The man was an 18 year old black male...«

Der Song steuert schließlich mit einer Wiederholung des skandierten Refrains einem Ende entgegen, das sozusagen in seiner eigenen Zerstörung besteht: die Musik setzt, begleitet von Schreien, zu einer letzten Steigerung an und explodiert dann in reinem Geräusch.

(Michael:)

Tired of injustice
Tired of the schemes
Kinda disgusted
So what does it mean
Kicking me down
I got to get up
As jacked as it sounds
The whole system sucks

(Janet:)

Peek in the shadow
Come into the light
You tell me I'm wrong
Then you better prove you're right
You're sellin' out souls but
I care about mine
I've got to get stronger
And I won't give up the fight

(Michael:)

With such confusions don't it make you wanna scream

(Janet:)

Make you wanna scream

(Michael:)

Your bash abusin' victimize within the scheme

(Janet:)

You try to cope with every lie they scrutinize

(Beide:)

Somebody please have mercy 'cause I just can't take it
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream
Stop pressurin'me

Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make you just wanna scream

(Michael:)
Tired of you tellin'the story your way
You're causin'confusion
You think it's okay

(Janet:)
Keep changin'the rules
While you're playin'the game
I can't take it much longer
I think I might go insane

(Michael:)
With such confusion don't it make you wanna scream

(Janet:)
Make you wanna scream

(Michael:)
Your bash abusin'victimize within the scheme

(Janet:)
You find your pleasure scandalizin'every lie

(Beide:)
Oh father, please have mercy 'cause I just can't take it
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop fuckin'with me
Make me wanna scream

(Janet:)
»Oh my God, can't believe what I saw
As I turned on the TV this evening
I was disgusted by all the injustice
All the injustice«

(Michael:)
»All the injustice«

(Nachrichtensprecher:)

»A man has been
brutally beaten to death by
Police after being
wrongly identified as a
robbery suspect.
The man was
an 18 year old black male...«

(Michael:)

With such collusions don't it make you wanna scream
Your bash abusin'victimize within the scheme

(Janet:)

You try to cope with every lie they scrutinize

(Beide:)

Oh brother please have mercy 'cause I just can't take it
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream

Angesichts der hier angedeuteten Vorwürfe (Intrigen, Kämpfe, Lügen, Betrug) sowie des an einer Stelle sogar ganz konkret illustrierten Exempels – die Nachrichteneinspielung – hätte man erwarten können, dass zur Gestaltung des begleitenden Videos auf ein ähnliches Verfahren zurückgegriffen worden wäre, wie John Landis es 1991 zur Visualisierung einer ähnlichen Passage aus Michael Jacksons Song »Black or white« angewendet hatte. Zu den Worten: »I am tired of this devil/I am tired of this stuff/I am tired of this business/[...] when the/going gets rough/I ain't scared of/your brother/I ain't scared of no sheets/I ain't scared of nobody/girl when the/goin'gets mean« sieht man den Sänger entschlossen durch eine Collage hindurchstürmen,



Abb. 22: Edvard Munch: »Der Schrei« (zuletzt: Oslo, Nasjonalgalleriet)



Abb. 23: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still



Abb. 24: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still

die aus Bildern eines Flammenmeeres besteht, das einmal durch eine Prozession des Ku-Klux-Klan, ein anderes mal durch Panzer verursacht ist, mithin Szenen eben jener rassistischen und kriegerischen Gewalt präsentiert, gegen die Jackson in dem Lied ansingt.

Nicht einmal der (vielleicht zu) nahe liegenden Versuchung, Edvard Munchs Gemälde »Der Schrei« (zuletzt: Oslo, Nasjonalgalleriet; Abb. 22) von 1893 zu zeigen, wird in Romaneks Video nachgegeben, auch wenn sich das im Schrei verzerrte Gesicht dort durch die Jacksons und Zeichentrickfiguren (Abb. 23 und 24) interpretiert findet.

In dem Video findet man zwar vieles, was der gängigen Ikonografie von Schmerz, Groll, Frustration, Zorn und Abwehr, auch und gerade im Videoclip entspricht: zu Krallen geformte, kratzende Hände, geballte und geschwungene Fäuste, angedeutete Schläge, die zusätzlich auch noch aus einem Bekreuzigungsgestus heraus erwachsen, schützend und beschwörend entgegen gereckte Hände, Konfrontationen, Fußtritte, Überdruss-Posen wie gespreizte Mittelfinger und sowie schließlich – der Klassiker insbesondere im Rock-Video – die Zertrümmerung der Gitarre.¹⁰⁷

Doch ungewöhnlicherweise spielt sich all dies hier in einem Raumschiff ab – Regisseur Mark Romanek sagt hierzu, dass ihn viele der Geräusche in »Scream« an Sciencefiction habe denken lassen;¹⁰⁸ dies ist durchaus nicht abwegig, weist der Song »Scream« doch schon in seiner ursprünglichen Fassung jene einleitenden, unheimlich dumpf vibrierenden und explosionsartigen Laute auf. Doch Romaneks Wahrnehmung ist hierbei sicherlich auch durch den Wunsch gelenkt worden, einen Clip oder Film in diesem Genre anzusiedeln, erzählt er doch an anderer Stelle, dass es der Besuch von Stanley Kubricks »2001 – A Space Odyssey« im Alter von neun Jahren gewesen sei, der in ihm überhaupt erst den Wunsch weckte, selbst Filmregisseur zu werden.¹⁰⁹ Die in »Scream« zu beobachtenden Parallelen zu »2001« sind zahlreich: angefangen von den Sarkophagen mit den die Gesichter freilassenden Fenstern über den omnipräsent vorgeführten Triumph über die Schwerkraft, der es ermöglicht, Wände hochzugehen und an der Decke zu tanzen¹¹⁰ bis hin zum Zitat jener Szene, in der Astronaut Bowman sich ins Inneres seines Raumschiffes sprengt, sowie Details wie den drei nebeneinander aufgereihten drei Raumanzügen, deren Anzahl im Falle von »Scream« umso auffälliger ist, als die Besatzung des Raumschiffes offenbar nur aus den beiden Jacksons zu bestehen scheint. Doch diese Hommage an »2001« erklärt höchstens die Details, keinesfalls die Gesamtkonzeption. Zu ihr sagt Romanek:

»I came up with the idea that Michael and Janet have their very own super sleek space ship, so they can just get away, and take a joyride in space, to escape all the pressures the song is describing.«¹¹¹

Das klingt positiver als das Video es zeigt, denn eben dieses »super sleek space ship« weist einige unbehaglich stimmende Eigentümlichkeiten auf: nicht nur, dass es – schaut man sich die Anzahl der Sitze

in einigen Räumen an – für mehr als nur zwei Personen gebaut zu sein scheint, so dass dadurch eher die Isolation und Einsamkeit seiner beiden Passagiere betont erscheint als deren Geborgenheit. Auch seine Architektur, die im wesentlichen auf dem Grundmuster zweier einfassender Klammern beruht (Abb. 25), wie sie auch das von Michael und Janet gespielte Teletennis prägen (Abb. 26), erwecken eher den Anschein von Einengung und bedrohlicher Begrenzung.

Es überrascht von daher auch kaum, dass angesichts dieser Spannung zwischen Leere einer- und klaustrophobischer Enge andererseits Sorge dafür getragen wurde, dass die Psyche der beiden Reisenden medikamentös stabil gehalten werden kann: »Stress Caps« (also Tranquilizer) ist auf dem rechten der drei Automaten zu lesen, die in der Eröffnungssequenz gezeigt werden¹²² (»Drincs« und »Sushi« ist auf den beiden anderen zu lesen: Letzteres angeblich eines von Michael Jacksons Lieblingsgerichten). Hinzu kommt, dass das Raumschiff gleich zu Beginn des Clips anscheinend außer Kontrolle gerät: Gleitet es zunächst noch friedlich über dem Mond dahin, so werden die beiden Jacksons durch jene, die sodann losbrechende Katastrophe ankündigenden brachialen Geräusche aufgestört und derartig gepeinigt, dass Michaels Schreie das schützende Glas seines Kokons zerbersten lassen. Doch es ist zweifelhaft, ob die beiden diese Gehäuse sodann verlassen: Zwar sieht man sie anschließend in den sieben Abteilungen des Raumschiffs,¹²³ doch angesichts ihrer nun plötzlich schwarzen Kleidung und ihres fast zänkisch-aufsässigen Gebarens scheint es fast, als handele es sich hierbei um isolierte, abgespaltene Facetten ihrer Persönlichkeit – konkret gesprochen: um jene Aspekte, die für ihre Kindheit stehen (daher auch das unverhohlenen aggressive, streitsüchtige und z.T. kindische Verhalten wie z.B. in der Szene, wo sie sich gegenseitig beim Teletennis behindern).

Tatsächlich werden die einzelnen Bereiche des Raumschiffs offenbar von verschiedenen Emanationen der beiden Jacksons bevölkert, die sich klar unterscheiden lassen: Da sind zum einen die Repräsentationen ihrer Musikerkarrieren, angespielt schon durch die an einen CD-Player erinnernde Form des Raumschiffs, die Kopfhörer und für den hier in einem glänzenden Anzug gekleideten Michael Jackson visualisiert durch einen Raum voller Elektrogitarren, von denen er eine zertrümmert. Für die mit einem ebenso schimmernden Mantel angetane Janet Jackson wird dies hingegen durch eine Dekoration sinnfällig gemacht, die mit ihrem Rednerpult an die typische Szenerie einer Preis-Verleihung erinnert – doch anstatt eine Dankesrede zu halten, führt die Sängerin hier aggressiv ihre sexuellen Reize vor, ehe sie entkräftet vor dem Mikrofon zusammenbricht.

Der oben angesprochene Bereich der Kindheit erscheint hingegen zweigeteilt und folgt einer recht komplexen Struktur, die hier nur knapp skizziert werden soll: Wie gezeigt, fungieren die beiden schwarz gekleideten Jacksons dabei als Verkörperungen der kindli-



Abb. 25: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still



Abb. 26: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still

chen Persönlichkeitselemente der beiden Geschwister. Von Michael und Janet Jackson ist bekannt, dass sie in ihren Jugendjahren ein ambivalentes Verhältnis zueinander hatten, nicht zuletzt deshalb, weil der ehrgeizige Vater Joseph Jackson beide zum Erfolg und damit in Konkurrenz zueinander trieb¹⁴ (»Oh Father/Oh Brother, please have mercy with me«); eben diese zwiespältige Beziehung artikuliert sich nun auch im Video zu »Scream«, wenn sie einerseits aggressiv oder betont gelangweilt aufeinander reagieren, andererseits jedoch auch immer wieder trotzigem Schutz und Rückhalt beieinander suchen.

Darüber hinaus ist es die in der »Observation«-Abteilung spielende Sequenz, die hier besondere Aufmerksamkeit verdient, denn sie zeigt eine plötzlich weiß gekleidete Janet, die sich in einer Art Isolationszelle befindet und dabei selbst bei den intimsten Verrichtungen durch ihren Bruder von einem Kontrolltisch aus beobachtet wird, der zugleich an ein modernes Mischpult in einem Plattenstudio erinnert (die trennende Sichtscheibe könnte ebenfalls zu einem solchen Aufnahmeort passen: das Tonstudio mithin als Zelle, in der der Star unter Freiheitsentzug und Überwachung leidet). Janet bricht unter dem auf ihr lastenden Druck zusammen und wird in einer Position gezeigt (Abb. 27), die frappant an zwei Illustrationen erinnert, die sich in dem das »HIStory«-Album begleitenden Booklet befinden: Michael Jackson hat dort zu einigen zentralen Songs entsprechende Abbildungen ausgewählt, die Stimmung und Gehalt des Liedes weiter veranschaulichen sollen. So wird der Titel »Scream« mit einem »The Song I« betitelten Gemälde Gottfried Helnweins (in österreichischem Privatbesitz)¹⁵ von 1981 bebildert (Abb. 28), das ein in eine Zimmerecke gedrängtes und hilflos schreiendes Kind zeigt.

Auch die Parallele zu einer anderen, von Michael Jackson angeblich selbst angefertigten Darstellung aus dem Booklet ist offenkundig: Sie zeigt ein verängstigt in eine Ecke gekauertes Kinderporträt des Sängers und begleitet den Song »Childhood«, in dem Jackson die Schrecknisse seiner durch den ehrgeizigen Vater und den frühen Erfolg geprägten Kindheit aufarbeitet (Abb. 29).

In dem Video zu »Scream« wird nun eine in weißem Dress auftretende Janet in eben dieser Position gezeigt, während der schwarz gekleidete Michael sie kontrolliert und ihr – in einer Art von Projektion – mithin eben das antut, was ihm als Kind angetan wurde. Obgleich die Szenenfolge des »Scream«-Clips keiner strikten Chronologie verpflichtet ist, scheint doch so etwas wie eine Narration angedeutet: Die weiße Kleidung Janets könnte nahelegen, dass sie vor den traumatischen Erfahrungen in der »Observation«-Area frei von Ängsten und Groll war, doch anschließend – symbolisiert durch die identische, doch nun schwarze Kleidung – ebenso zornige und finstere Empfindungen hegt wie ihr Bruder Michael.

Dass zwischen den beiden hinsichtlich ihrer Aggression und Erschütterbarkeit tatsächlich ein gewisses Gefälle besteht, klang schon



Abb. 27: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still



Abb. 28:
Gottfried Helnwein:
»The Song I«



Abb. 29:
Michael Jackson:
»Childhood«

in dem Umstand an, dass er zu Beginn des Videos das Sichtfenster seines Sarkophags durch einen Schrei zum Bersten brachte, während der ihre intakt bleibt. Dies wird durch die beiden Sequenzen in der »Gallery«- und »Meditation«-Sektion des Raumschiffs bestätigt und weiter entwickelt. In der »Gallery« morphen sich die beiden Geschwister Kunstwerke herbei, wobei auffällt, dass Michael sich ausschließlich Gemälde, Janet hingegen Skulpturen her»beamt«. Der Musiktheoretiker Diedrich Diedrichsen hat dies – wohl etwas zu harmlos und zu sehr im Fahrwasser von Romaneks eigener Erklärung eines »super sleek space ship« – als Zeichen ihrer Privilegiertheit gedeutet: Es werde hiermit deren »komplette Verfügungsgewalt über die gesamte Kultur«¹¹⁶ gezeigt. Das lässt jedoch außer acht, welche Kunstwerke die beiden dabei jeweils auswählen. Wohl nicht zufällig zapft sich Michael Jackson Gemälde (Abb. 30) herbei, die alle – vgl. Andy Warhols »Self-Portrait« von 1986 (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, New York),¹¹⁷ Jackson Pollocks »Number 32« von 1950 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen)¹¹⁸ sowie René Magrittes »La grande guerre« von 1964 (Saatchi Collection, London)¹¹⁹ – mit Angst, Entfremdung und Affekt assoziiert werden und zusätzlich (mit Ausnahme des Pollock-Bildes) Selbstportraits darstellen (Warhols gespenstisches Selbstbildnis zeigt ihn mit seiner so genannten »Fright Wig« angetan; Magrittes Werk zeigt ein ver- und entfremdetes, surrealistisches Selbstportrait; Pollocks »Action painting« wird gängigerweise als Kampf des Malers mit dem Material verstanden, wobei die Farbflecken und -Bahnen als Spuren der dabei in der Leinwand-»Arena« aufgewendeten Gefechtsenergie interpretiert werden).¹²⁰

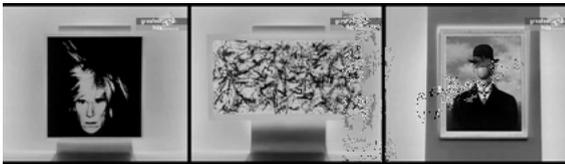


Abb. 30: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Stills

Janet, bezeichnenderweise auf dem 1985 von dem israelischen Designer Ron Arad konzipierten »Well tempered chair« sitzend, hingegen holt sich ein Minerva-Standbild, einen archaisch und wie von den Kykladen anmutenden Kopf sowie eine Buddha-Statue, folglich Figuren (Abb. 31), die mit Weisheit, Ruhe, Stärke und Gelassenheit verbunden werden.¹²¹



Abb. 31: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Stills

Nicht zufällig und in Fortsetzung dieser Opposition von Angst und Aggression¹²² versus Ruhe und Gleichmut versucht Michael Jackson sich dann in der Verkörperung eines meditierenden Buddha, dem sogar der ihn hinterfangende Heiligenschein nicht fehlt.¹²³

Doch die Live-Nachrichten mit ihren Schilderungen des in der Welt herrschenden Unrechts lassen ihn, ebenso wie den Nachrichtensprecher selbst, die Beherrschung verlieren, und wieder zerbricht eine schützende Glasscheibe unter seinem Aufschrei, wenn der Okulus über ihm in Scherben springt.

Die mit dem Herbeimorphen der Kunstwerke gezeigte Technik gibt zugleich einen wichtigen Hinweis auf die Tradition, in die der Clip sich damit stellt: Denn das Morphen, die Verwandlung von einer Form in die nächste, war – ebenso wie der in »Scream« an einer Stelle vorgeführte »Moonwalk«-Tanzschritt – durch gleich mehrere frühere Videos Michael Jacksons sozusagen zu seinem Markenzeichen geworden.¹²⁴ Und es ist eben ein anderer, sehr früher Clip Michael Jacksons, vor dessen Hintergrund »Scream« gesehen und gelesen werden will.

Im Februar 1981 wurde ein von Regisseur Bruce Gowers gedrehtes und von dem damals 23-jährigen Michael Jackson geschriebenes und produziertes Video¹²⁵ veröffentlicht, von dem man aufgrund seiner Kosten, seines tricktechnischen Aufwands und seiner geradezu epischen Länge von 12 Minuten schon lange zuvor gehört hatte. Der Clip begleitete den Song »Can you feel it« der Formation The Jacksons (also Michael zusammen mit seinen Brüdern Jermaine, Jackie, Marlon und Tito), ist jedoch heute – auch nach dem Titel des Albums, von dem das Stück stammt – unter dem Namen »Triumph« bekannt. Dieser »Triumph« umschreibt zugleich auch das in dem Video herrschende Grundgefühl sehr gut und fungiert damit, neben der darin entfalteten Farbenpracht, als Gegenpol zum streng in Schwarzweiß gehaltenen »Scream«. Diese oberflächliche Gegensätzlichkeit darf jedoch den Blick nicht darauf verstellen, dass in beiden Clips ein ganz ähnliches Thema entfaltet und nur im einen Fall positiv, im anderen negativ gewendet wird. Denn in »Can you feel it« werden die Jacksons und insbesondere Michael Jackson als Übermenschen und götterähnliche Licht- und Engelwesen dargestellt, die eine dunkle Erde besuchen, um ihr und den darauf lebenden Menschen Licht, Farben, Freude und Magie zu bringen – all dies im Einklang mit der im Liedtext entwickelten Farbsymbolik (»All the colors of the world should be/Lovin' each other wholeheartedly«) und der dort durch Liebe und Einheit verheißenen Erlösung.¹²⁶

Und erst in der Zusammenschau mit »Can you feel it« wird »Scream« nun voll verständlich, denn das spätere Video ist sozusagen die Zurücknahme oder doch wenigstens Korrektur von »Triumph«. Berührungspunkte wie die in beiden Clips getragene, schimmernde Kleidung Michael Jacksons, das Motiv einer schwerelos durch den Raum auf die Kamera zurotierenden Gestalt oder nun zu

Gegensätzen gewordene Momente (in »Triumph« wird machtvoll auf der Gitarre gespielt und verklärendes Licht aus ihr geschlagen – Abb. 32 –, in »Scream« wird sie in ohnmächtigem Zorn zerstört: Abb. 33) markieren den Abstand umso deutlicher, der sich zwischen den beiden Videos auftut:

Wurde die Erde in »Can you feel it« im Text zwar als Schauplatz von Hass, Krieg, Hunger und Elend besungen, so wurde er doch in den Bildern als zwar wüster, doch pittoresker Ort gezeigt, der lediglich der Lichtmagie der Jacksons bedarf. In »Scream« kommen Michael und Janet Jackson erst gar nicht mehr auf die ebenfalls für Elend und Ungerechtigkeit stehende Erde (nicht zufällig morpht der Schriftzug »Scream« zu Beginn des Clips dann zur Erdkugel, dem Jammertal), sondern sie haben sich in ein erdfernes Raumschiff zurückgezogen. Trotz dieser Entfernung und der luxuriös ausgestatteten Isolation werden sie dort nicht glücklich, da sie die Qual in Form sowohl innerer Dämonen als auch in Gestalt der von der Erde kommenden Nachrichten heimsucht. Sichtbare Chiffre dieses auch in ihre Welt einbrechenden Chaos ist der gezeigte Irr- und Sturzflug des Raumschiffs zu Beginn und während des ganzen Clips. Doch die beiden Jacksons können der Erde und ihren Qualen auch physisch gar nicht wirklich entkommen: »Re-Entry treshold« (»Schwelle des Wiedereintritts«) ist spiegelverkehrt auf der Innenseite der Glasvisiere zu lesen, die den beiden Jacksons den Ausblick aus ihren Sarkophagen gewähren¹²⁷ – die Rückkehr zu Erde, auch wenn sie sich derart tumultös gestaltet, ist mithin vorgesehener Bestandteil des Flug- und Leidensprogramms.

Dazu passt, dass Michael Jackson sich – wie gesehen – als eine Art Heiliger präsentiert, der zwar Ruhe und Ausgeglichenheit in der Meditation sucht, vom vernommenen Unrecht in der Welt jedoch bis zum Verlust der Beherrschung gequält wird. Damit entwirft er sich als eine Passionsfigur, die durch eben diese leidenschaftliche, leidvolle Anteilnahme signalisiert, dass sie nicht nur am eigenen Leben, sondern am Elend der ganzen Welt leidet.¹²⁸ Durch die auch somit artikulierten Korrelation zwischen privatem und universalem Leiden aber wird zugleich deutlich, dass Michael Jackson das Elend der Welt nicht nur zu seiner eigenen Sache macht, sondern auch auf sich nimmt – und diese soteriologische Andeutung findet in »Scream« ihre Bestätigung darin, dass er immer dann, wenn im Songtext um Gnade gebeten und dabei »Father« oder »Brother« angesprochen werden, mit kreuzartig ausgebreiteten Armen dasteht (vgl. Cover-Illustration oben links).

Doch dabei bleibt es nicht: In dem Song »Tabloid Junkie« auf »HIStory«, einer zornigen Abrechnung mit der Klatschpresse, setzt Michael Jackson sich – wie gesehen: dort nicht zum ersten Mal – indirekt in Parallele zu Christus, wenn er über die Skandal-Presse singt:

»It's slander/You say it's not a sword/But with your pen you torture men/You'd crucify the Lord«. Und im Vorspann zur DVD-Aus-



Abb. 32: The Jacksons: »Can you feel it«, Still



Abb. 33: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still

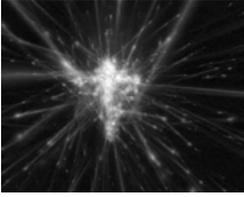


Abb. 34: Vorspann zur DVD
»HIStory«, Still

gabe von »HIStory« wird z.B. vorgeführt, wie er sich von der Pose mit den ausgebreiteten Armen in ein Energiekreuz verwandelt, von dem sodann helle Lichtmuster ausgehen, die in ihrer Verschlungenheit an Gemälde Jackson Pollocks erinnern (Abb. 34).

Wie deutlich die mit solchen Bildern vermittelte Botschaft ist und wie begierig sie aufgenommen wird, zeigt die Reaktion der Jackson-Fans, die ihr Idol immer wieder mit Transparenten begrüßen, auf denen die Aufforderung »Heal the world« geschrieben steht (und eben genau dies wird dann auch in dem im November 1995 von Nicholas Brandt gedrehten und ebenfalls auf »HIStory« enthaltenen Clip zu »Earth song« gezeigt, wenn unter dem Einfluss des Sängers die durch Krieg, Abschachtung, Raubbau und Industrialisierung begangenen Untaten des Menschen rückgängig gemacht werden).

Damit kommt es jedoch zu einer emotiven Konstellation, die im Bereich der Pop-Musik nicht allzu oft anzutreffen ist, und deren Besonderheit gerade vor dem Hintergrund des früheren Videos offenkundig wird: Stilisierte Michael Jackson sich und seine Brüder dort noch ganz naiv und dem eher üblichen Star-Schema entsprechend als triumphale Abkömmlinge einer anderen Welt, die den auf der dunklen Erde schmachenden Menschen Licht und Magie bringen, so gestaltet sich das durch »Scream« definierte Verhältnis zwischen Idol und Fan sehr viel komplexer. Denn vorgeführt wird nun ein Star, der sich zwar in einer technisch überlegenen und mit allen Raffinessen ausgestatteten, entfernten Umgebung aufhält, sich trotzdem jedoch sowohl durch das eigene Leben wie durch das Unrecht in der Welt gequält zeigt, beides zueinander in Parallele und z.T. sogar in eins setzt und sich als potentieller Erlöser präsentiert, so dass seine Fans in ihm nun eine Figur haben, die sich in gleich doppelter Weise zur Projektion anbietet: Zum einen lädt der Star dazu ein, das eigene Leiden auf ihn zu übertragen, da er auch dieses anscheinend zu seiner eigenen Sache macht und stark genug scheint, den Kampf gegen das Übel aufzunehmen: »Michael Jackson – heal the world« (daher die Pose der ausgebreiteten Arme, die einerseits Umarmung, Offenheit, Empfang, doch auch Herausforderung und Stärke signalisiert, ebenso aber mit dem Kreuzesopfer Christi assoziiert werden will); zum anderen aber bewirkt die daraus erwachsende, sich in Zorn und Schmerz artikulierende und so dem Fan vor Augen gestellte Passion, dass das Idol Mitleid bei seinen Anhängern erregt, so dass diese sich um ihn sorgen und sich dazu herausgefordert fühlen, ihn in Schutz zu nehmen: Eine virtuelle Armee von Verehrern scharf sich verteidigend um ihn, angezogen sowohl eben durch die scheinbare Schutzbedürftigkeit des Stars wie durch den Umstand, dass dessen aggressiver Auftritt in Song und Video auch eventuell die eigenen, aufgestauten Gefühle von unterdrückter Empörung und Protest aufzupeitschen und zugleich zu legitimieren vermag; denn indem Jackson vorführt, dass es ihm nicht anders geht, signalisiert er Verständnis und bietet sich auch insofern

als eine Identifikationsfigur an, welche stellvertretend für ihre Fans seine Frustrationen ausleben kann.

»Scream« ist somit ein Video, welches das »Past, Present and Future«-Konzept des Albums »HIStory« sozusagen in nuce vorführt, indem es einige Elemente früherer Clips aufgreift (»Past«), in futuristischem Ambiente präsentiert (»Future«) und zugleich durch die Andeutung aktualisiert (»Present«), dass sich hier ein zwar noch immer sensibler und leidensbereiter, doch zugleich kämpferischer und aggressiver Michael Jackson zurückmeldet, der sich gemäß den Versen aus dem programmatischen Titelsong des Albums »HIStory« zu verhalten versucht: »Don't let no one get you down«.

Das dabei angewendete Kontrastprinzip – es wird einerseits Schwäche, andererseits aber auch Stärke vorgeführt – setzt sich im Wechsel der Perspektiven fort, die den Star einmal fernab der Erde in seinem »super sleek spaceship« zeigen, dem Zuschauer dann aber auch scheinbar einen Einblick in das Innenleben des Schiffs und seiner Passagiere gewährt.

An diesem Zugang aber haben die von Romanek explizit wie implizit zitierten Kunstwerke einen entscheidenden Anteil: Sei es, dass sie – als bekannte Gemälde – direkt vorgeführt werden bzw. – in Form der Skulpturen – eher als Stellvertreter fungieren¹²⁹ und somit Auskunft über die Befindlichkeit der über sie verfügenden Schiffsbewohner geben, oder dass sie (wie z.B. das Bild Helnweins) hinter einzelnen Bildfindungen stehen und somit wiederum einen Rückbezug zum Album herstellen.

4. FRANZ FERDINAND: »TAKE ME OUT« (JONAS ODELL/2004)

Hatte die eingangs angeführte Band Wir sind Helden in ihrem Clip »Auréli« die Ästhetik der Pop-Art aufgegriffen, um diese eben als stilistische Geste vorzuführen, so verfuhr die schottische Formation Franz Ferdinand knapp ein halbes Jahr später ähnlich stilorientiert, als es darum ging, das Video zur zweiten Auskopplung aus ihrem (schlicht »Franz Ferdinand« betitelten und Mitte Februar 2004 erschienenen) Debütalbum, dem Song »Take me out«, zu realisieren: In Übereinstimmung mit dem optischen Erscheinungsbild des Albums, das (ebenso wie die zugleich online gestellte Website)¹³⁰ unter Rückbezug auf die künstlerischen Errungenschaften des russischen Konstruktivismus (insbesondere in der Gestalt El Lissitzkys) sowie des Bauhaus gestaltet war, präsentierten sich die Musiker hier als traditionsbewusste und zugleich kunstgeschichtlich versierte Band – traditionsbewusst insofern, als schon die seinerzeit ebenfalls vierköpfige Gruppe Kraftwerk 1978 auf El Lissitzkys Formensprache zurückgriff, als sie einzelne Momente des Clips zu ihrem Klassiker »We are the robots« gestaltete,¹³¹ kunstgeschichtlich bewandert zeigten sich Franz

Ferdinand insofern, als sie es nicht bei einer bloßen Modernisierung, Erweiterung und Animation der entsprechenden (dort recht kurzen, darüber hinaus noch recht leblosen und technisch simplen) Augenblicke des »Kraftwerk«-Videos beließen, sondern gleich ein ganzes Feuerwerk an Verweisen auf weitere Kunstströmungen der 20er Jahre (wie z.B. DADA in Gestalt des Künstlers Max Ernst) entzündeten. Dies entfaltet das von der Band gewählte Image geschickt weiter, demzufolge es sich bei den Mitgliedern angeblich sämtlich um ehemalige Kunststudenten aus Glasgow handeln soll, die sich 2001 zusammenschlossen, um die tanzbare Popmusik selbst zu spielen, nach der es sie verlangte.¹³² Konsequenter weiter gedacht, bedeutet dies, dass es sich bei der Formation mithin um zwar musikalisch ambitionierte, doch technisch eher dilettierende Künstler handeln müsste, und dieses Bild wird auch auf der Website von Franz Ferdinand noch verfeinert, derzufolge der Gründungsmythos es will, dass Leadsänger Alex Kapranos den Gitarristen und Keyboarder Nick McCarthy fragte, ob dieser Schlagzeug spielen könne. Obgleich dieser tatsächlich in München Kontrabass und Klavier studiert hatte, Schlagzeug jedoch gar nicht beherrschte, habe er dies bejaht, und so habe man sich zum Musizieren getroffen; der jetzige Drummer Paul Thomson sei ursprünglich als Gitarrist dazu gestoßen, nachdem er zuvor als Aktmodell gejobbt habe, und der jetzige Bassist Bob Hardy sei eigentlich Maler gewesen. Franz Ferdinand (schon die Namenswahl folgt einem Doppelsinn, denn sie bezieht sich zum einen natürlich auf den habsburgischen Erzherzog und Thronfolger, mit dessen Ermordung in Sarajewo 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach; in umgekehrter Reihenfolge gelesen wird damit jedoch der, Popfans eher unbekannt, deutsche Bass-Bariton Ferdinand Franz benannt) weisen sich damit eher als Mitglieder der Kunstszene aus, die zunächst sogar auch noch die eigentlich soweit gelernten gegen von ihnen unbeherrschte Musikinstrumente eintauschten, um somit noch unbeschwerter einem gewollten Dilettantismus frönen zu können.

Das Video zu »Take me out« lebt nun in gewisser Weise von eben dieser Ambivalenz zwischen optisch-künstlerischer Raffinesse und der Einfachheit der Musik; denn an dem an sich simplen Song ist vorerst einmal nur der Umstand ungewöhnlich, dass die erste Hälfte des Textes zu einer Art Einleitung vorgetragen wird:

So if you're lonely
You know I'm here
Waiting for you
I'm just a cross-hair
I'm just a shot away from you
If you leave here
You leave me broken
Shattered I lie

I'm just a cross-hair
 I'm just a shot then we can die
 Aaaaaaaaaa
 I know I won't be leaving here
 With you

Zunächst sind es sogar nur Bass und Gitarre, welche die Worte mit einem pochenden Rhythmus begleiten; erst nach und nach treten dann zunehmend dominantere Bestandteile des Schlagzeugs hinzu, ohne dass damit jedoch eine besondere musikalische Entfaltung erzielt würde: Das ostinate Pochen wird so vielmehr lediglich betont. Es verschleppt sich schließlich, wird langsamer, damit zugleich beherrschender, und weist somit die ersten sechzig Sekunden des Stücks als eine Art Einleitung aus, die nun in den Hauptteil mündet. Es zeigt sich dabei, dass in dieser Einführung instrumentell und auch textlich alles Wesentliche vorgeführt wurde, denn das »I know I won't be leaving here« des Eingangstextes wird in der Folge mehrfach wiederholt, und der nun zunehmend stampfende Rhythmus wird in der Folge weiterhin das zentrale Element bleiben, um das herum sich die Musik nun ordnet, indem eine in der Gitarre eingeführte und sodann von den Singstimmen aufgenommene, eingängige Melodielinie hinzutritt, die in der Folge das Geschehen bestimmt. Dem entspricht auf textlicher Ebene der Refrain des »Take me out«:

I say don't you know
 You say you don't know
 I say... take me out

I say you don't show
 Don't move time is slow
 I say... take me out

I say you don't know
 You say you don't go
 I say... take me out

I know I won't be leaving here
 With you

I say don't you know
 You say you don't know
 I say... take me out

If I move this could die
Eyes move this could die
Come on
Take me out

I know I won't be leaving here
With you

Knapp zusammengefasst könnte man sagen, dass es sich bei dem Stück um eine Art Parodie auf einen Popsong zu handeln scheint, dessen Bestandteile und Faktur hier baukastenartig vorgeführt werden: zunächst ein pochender Rhythmus, der in ein Stampfen überführt wird, und über den der Einleitungstext zu mehr und mehr Instrumenten vorgetragen wird; dann die erneute Reduzierung auf den Rhythmus, um den herum das Ganze neu angeordnet wird, indem die eigentliche Musik nun erst in Form der eingängigen und sodann in Instrumenten und Stimmen immer und immer wiederholten Refrain-Melodie hinzutritt; die üblichen Bestandteile eines Songs (Text und Refrain) werden so mithin fein säuberlich voneinander getrennt und ihr Verhältnis teilweise sogar umgekehrt, denn nach sechzig Sekunden Text gibt es sodann nur noch mehrmals hintereinander den Refrain, mit dem dann das eigentliche, vierminütige Stück bestritten wird.¹³³

Der Song, eröffnet auch durch einen brachialen Gitarrenakkord, gibt sich also betont simpel und unterstreicht dies auch noch durch seine klare Aufteilung in ungeduldig pochende Einleitung und Melodie wiederholenden Hauptteil.

Dem steht die visuelle Vielfalt der Clipbilder zum einen entgegen, zum anderen jedoch zur Seite: Einen Kontrapunkt bilden die Szenen durch ihre visuelle Opulenz und die Raffinesse der technischen Mittel, welche die beständige Wiederverwendung von Melodie und Text im Hauptteil durch optische Abwechslung ausgleicht. Mit der Musik teilt sich die Bilderfolge hingegen den Umständen, dass auch hier gleich in der Einleitung alle wesentlichen Elemente eingeführt und sodann lediglich weiter entfaltet, miteinander neu kombiniert und gesteigert werden. Die Wahl der dabei herangezogenen Elemente – Bildformen und Typografien des Konstruktivismus sowie der dadaistischen Kunst und des Surrealismus – erweist sich dabei als alles andere als zufällig, denn während die Verweise auf den russischen Konstruktivismus bereits den auf der Ebene der Musik präsenten Funktionalismus und die betonte »Gemachtheit« des Songs ironisch thematisieren, überführen die dem DADA und Surrealismus entlehnten Momente den ganzen Clip endgültig in absurdes Theater. Die dabei auf den ersten Blick wenig vereinbar erscheinenden Strömungen von Konstruktivismus, Surrealis-

mus und DADA werden dabei nicht nur durch die historische Klammer von deren gemeinsamer Blütezeit in den 20er Jahren des vergangenen Jahrtausends zusammengefügt, sondern hatten auch in Gestalt des im Video besonders präsenten, russischen Konstruktivisten El Lissitzky (1890 – 1941) einen sie übergreifenden Anwalt, strebte der Maler und Architekt durch seine engen Kontakte zwischen Dadaisten, der holländischen De-Stijl-Gruppe, den russischen Konstruktivisten und dem Bauhaus doch eine die Gattungen übergreifende Kooperation an.¹³⁴

Schon die für den Clip gewählte Form der animierten Collage weist dabei auf die Künstlichkeit des Ganzen, die jedoch durch weitere Eigenheiten betont wird: Erscheinen die Bandmitglieder im Einleitungsstück z.B. noch in menschlicher Gestalt vor aus Zeitungsfragmenten und Abbildungsstücken gebildeten Hintergründen, so erfasst sie das Prinzip der Collage im Hauptteil des Clips dann selbst, wo sie nun selbst als aus Maschinenteilen und Fotoschnipseln zusammengestückelte, roboterhafte Hybridwesen auftreten (Abb. 35).



Abb. 35: Franz Ferdinand: »Take me out«, Still
(Jonas Odell @ Nexus/Filmtecknarna)

Eingeführt wird diese Mechanisierung in der Übergangssequenz von Einleitung zum Hauptteil, wo das rhythmische Stampfen auf der Ebene der Bilder durch eine Abfolge von Szenen betont wird, die ein den Takt mit dem Fuß tretendes Bandmitglied, einen auf- und niederfahrenden Maschinen-Zylinder, ein im Takt aufstampfendes mechanisches Bein (wie man es aus dem Video zu Herbie Hancocks »Rockit« von 1983 her kennt) und einen synchron geschnittenen Boxkampf zwischen zwei Papierfiguren zeigt. Im weiteren Verlauf setzt sich die Mechanisierung dann in Gestalt von automatischen Tänzerinnen fort, die mal auf motorgetriebene Beine bzw. Hände reduziert sind, mal als kopflose Körper aus Schraubenschlüssel gebildete Flügel spreizen. Die dabei befolgte Choreographie, bei der die Automaten hintereinander gereiht stehen, die Kamera an ihnen vorbei gleitet und die sukzessive vollführten Bewegungen festhält, erinnert stark an jene Abläufe, wie man sie auch in den Busby-Berkeley-Musicals im Hollywood der 30er Jahre antreffen kann¹³⁵, und

nicht umsonst werden die Roboter dann auch in einigen Einstellungen als Bestandteile einer Bühnenshow verwendet, die Franz Ferdinand bei einer Performance des Stücks in einer riesigen Halle zeigt. Der dabei zu sehende Raum wird gegen Ende des Videos von kleinen roten Cartoon-Katzenköpfen mit grimmiger Miene durchflogen, die im Clip zuvor immer wieder in den verschiedensten szenischen Kontexten aufgetaucht sind, dort jedoch jedes Mal von einem weißen, grinsenden Mäuses Gesicht konterkariert wurden: »Art« und »Anti-Art« sind die jeweiligen Darstellungen unterschrieben, die einmal den Katzenkopf, ein anderes Mal – als fotografisches Negativ dazu – den Mäusekopf als Punchingbälle zeigen, die in späteren Einstellungen von dem Boxer (je nachdem als »Franz« oder »Anti-Franz« ausgewiesen: Abb. 36) energisch genutzt werden.

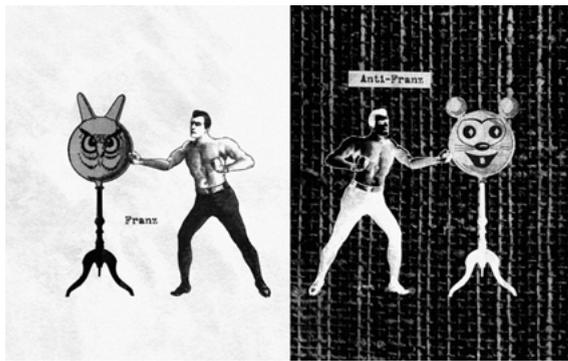


Abb. 36: Franz Ferdinand: »Take me out«, Still
(Jonas Odell @ Nexus/Filmtecknarna)

Diese (auf den Anspruch des DADA, »Anti-Kunst« zu sein) verweisen den Figuren erscheinen jedoch auch, wenn es darum geht, einzelne Momente des Textes scheinbar zu illustrieren: »If I move this could die/ Eyes move this could die« heißt es an einer Stelle, und die jeweiligen Zeilen werden von identischen Darstellungen begleitet, die den Katzen bzw. (wieder als fotografisches Negativ) dem Mäusekopf je in einem Gestell präsentieren, deutlichst hervorgehoben durch zwei hinweisende Arme sowie insbesondere einen »this« beschrifteten Signalpfeil. Dies täuscht natürlich nur Plausibilität vor, ebenso wie entsprechende, weitere Szenen, in denen – im Sinne des in Videoclips gerne verwendeten »Lettering«³⁶ – Teile der Lyrics als ganze Worte mit ins Bild übernommen und dort anscheinend zugleich illustriert werden. Tatsächlich aber führt der Clip zu »Take me out« auch dieses Verfahren der Absurdität zu, wenn etwa – vollkommen sinnentleert – das in der Einleitung gesungene »Aaaaaaaa« als Buchstabenfolge im Hintergrund erscheint bzw. die Formulierung »Time is slow« paradoxerweise von der Darstellung einer Gruppe davon sprintender Taschenuhren begleitet wird.



Abb. 37: Jonas Odell
(Jonas Odell @ Nexus/
Filmtecknarna)

In einem Interview hat Regisseur Jonas Odell (Abb. 37) berichtet, dass die Auswahl der in dem Clip rezipierten Künstler (der Konstruk-

tivismus El Lissitzkys – Abb. 38 –, die surrealistische Collagenästhetik Max Ernsts – Abb. 39/40 –, die Verweise auf den absoluten Tonfilm Oskar Fischingers)¹³⁷ in ausführlichen Gesprächen mit der Band getroffen worden sei.

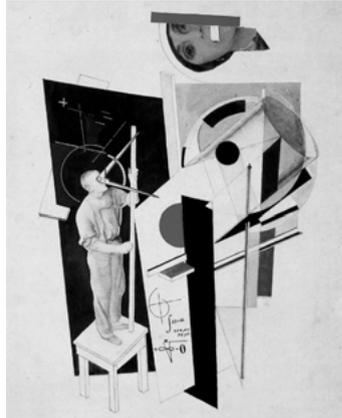


Abb. 38: El Lissitzky: »Tatlin working on the Monument«
(Sammlung Mr. und Mrs. Eric Estoric)

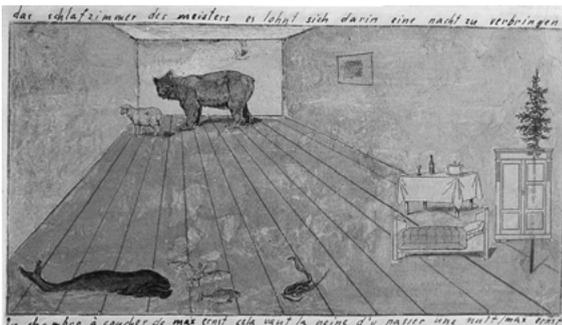


Abb. 39: Max Ernst: »Das Schlafzimmer des Meisters«
(Privatsammlung)

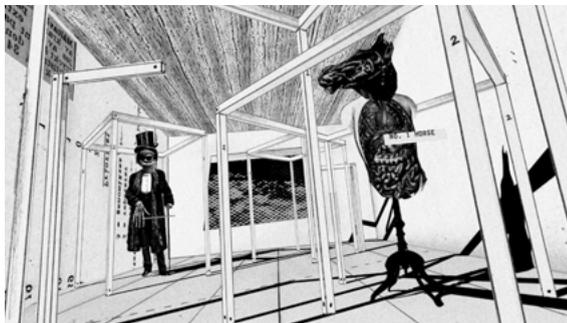


Abb. 40: Franz Ferdinand: »Take me out«, Still
(Jonas Odell @ Nexus/Filmtecknarna)

Da diese – wie oben gesehen – eben auch immer wieder als »ex-students from Glasgow School of Art« vorgestellt werden, scheint damit der hohe Grad an kunsthistorischer Dichte in dem »Take me out«-Clip erklärt. Wirft man jedoch einen Blick auf die anderen Arbeiten Odells, so relativiert sich dieses Ergebnis rasch, denn sowohl vor wie auch nach dem Video für Franz Ferdinand hat der Regisseur in seinen Clips für Formationen wie Goldfrapp (2003: »Strict machine«), Erasure (2003: »Come and see me«), Mad Action (2004: »Smile«) oder El Presidente (2005: »Rocket«) seinem Faible für Collagen nachgegeben und dabei ebenfalls z.T. auf die künstlerischen Errungenschaften der Avantgarde der 20er Jahre zurückgegriffen.¹³⁸ »Take me out« von Franz Ferdinand erweist sich somit eher als ein Fall, bei dem die ästhetischen Vorlieben des Regisseurs, das Interesse der Band und der Gehalt des mit einem Video zu versendenden Songs in idealer Weise zur Deckung kamen.

5. INCUBUS: »MEGALOMANIAC« (FLORIA SIGISMONDI/2003)

Auf ähnliche Weise konzipiert, doch weniger glücklich in der Umsetzung fiel demgegenüber der Clip aus, den die Fotokünstlerin Floria Sigismondi (Abb. 41) wenige Monate vor Odells Arbeit für Franz Ferdinand vorlegte:



Abb. 41: Floria Sigismondi

Zu dem Song »Megalomaniac« der Formation Incubus¹³⁹ schuf sie im Dezember 2003 einen ambitionierten Clip, der auf die politischen

Foto-Collagen des ebenfalls aus dem DADA-Kreis stammenden Künstlers John Heartfield zurückgriff. Ihr Video eröffnet dabei einen visuellen Diskurs, der sich als Warnung vor jeglicher Art von Fanatismus verstanden wissen will und die entsprechenden Gefahrenbereiche – Religion und Politik – anhand einer Bildfolge vorführt, in der Jesus Christus neben Hitler und einem amerikanischen Präsidenten¹⁴⁰ auftritt, der offenbar einen Krieg anzettelt, um sich an Erdöl zu bereichern.¹⁴¹ Sigismondi setzt ihn auch dadurch zu dem deutschen Diktator in Beziehung, dass sie auf Hitler gemünzte Bildfindungen Heartfields nun sowohl direkt als auch indirekt auf den zeitgenössischen Despoten anwendet: »Hurrah, die Butter ist alle!« überschrieb Heartfield am 19.12.1935 die Darstellung einer Familie, die sich aus Nahrungsmittelknappheit nun begierig u.a. über die Metallteile eines Fahrrads hermacht, während sich das Portrait Hitlers im Hintergrund dem gerade einen Schlüssel verschluckenden Familienvater aufmunternd zuzuwenden scheint (Abb. 42).¹⁴²

Bei Sigismondi wird hingegen eine hungrige Familie gezeigt, die sich an Erdölprodukten wie Schallplatten und Filmen, schließlich jedoch auch an dem durch den Krieg erbeuteten schwarzen Gold selbst schadlos halten muss (Abb. 43).

Auch der Umstand, dass der Diktator im trügerischen Gewand eines Friedensengels daher kommt¹⁴³ und seine Bomben ebenfalls geflügelt sind (Abb. 44),¹⁴⁴ geht unmittelbar auf Heartfields Fotomontagen zurück (Abb. 45), die von der Regisseurin lediglich auf das Virtuöseste animiert werden.

Zugleich greift sie dabei augenzwinkernd auf Filme¹⁴⁵ und andere Musikvideos zurück: Um die enge Verzahnung von religiösem und politischem Fanatismus anzuklagen,¹⁴⁶ lässt Sigismondi Hitler nicht nur u.a. auch mit einer Jesus-Maske angetan heranschweben, sondern zitiert auch ein szenisches Element aus dem Schluss von George Michaels Video »Outside«. Wollte dieser jedoch den dort gezeigten Leuchtreklame-Spruch »Jesus saves« (siehe Kapitel 4, Abb. 17) durch die Worte »all of us. All.« ergänzt wissen, so konterkariert Sigismondi die damit formulierte Heilserwartung, wenn sie einen mit Flugzeugflügeln bewehrten und den Arm zum Gruß erhebenden Hitler vor dem Spruch landen lässt (Abb. 46).

All diese Bildfindungen stehen dabei durchaus in einem Verhältnis zum Songtext, in welchem dem besungenen »Megalomaniac« »You're no Jesus« entgegen gehalten und angedroht wird: »It's unkind but if I met you in a scissor fight/I'd cut off both your wings on principle alone«. Dieses – im Clip dann auch gezeigte – Ende des Diktatoren wird durch eine sich formierende Widerstandsgruppe ins Werk gesetzt, die als positive Engelsfiguren auftreten und somit eine weitere Strophe der Lyrics illustrieren: »I'd hold open your eyes/So you would see/That all of us are heaven sent/And there was never meant to be only one.«



Abb. 42: John Heartfield: »Hurrah, die Butter ist alle!«



Abb. 43: Incubus: »Megalomaniac«, Still



Abb. 44: Incubus: »Megalomaniac«, Still



Abb. 45: John Heartfield: »Und auf Hitlers Friedensangebote folgen ›alsbald‹ seine Friedenstauben«



Abb. 46: Incubus: »Megalomaniac«, Still

So originell, eindrücklich und ungemein detailverliebt⁴⁷ die von Sigismondi vorgeführten visuellen Metaphern nun jedoch sind, so können sie doch über die sich stetig erweiternde Kluft zwischen der ästhetischen Komplexität des Videos und der tatsächlichen Simplizität seiner Aussage nicht hinwegtäuschen. Denn indem hier Diktatoren wie Hitler, Mussolini und Stalin wahl- und unterschiedslos in einen Topf mit George W. Bush geworfen werden⁴⁸ und als alleinige Motivation für dessen Irak-Krieg die Gier nach Öl suggeriert wird, gerät das Incubus-Video zu einer zwar ästhetisch komplexen, doch im Gehalt zu einfachen Illustration des Slogans »Kein Blut für Öl«.

ANMERKUNGEN

1 | Berland (1993), S. 37. Neumann-Braun/Schmidt (1999), S. 15 verwenden demgegenüber eine Metapher, derzufolge das Musikvideo »als ein kultureller ›Steinbruch‹ anzusehen« sei. Die Liste derartiger Vorwürfe ließe sich beliebig fortsetzen – sehr typisch diesbezüglich z.B. auch Tetzlaff (1993), S. 248: »The ›concept videos‹ that dominated MTV routinely plundered the entire history of Western culture for visual material, ripping images away from their historically or socially situated meanings and transforming them into visual tricks to jazz up the presentation of the star«.

2 | So, mit freilich wertungsfreiem Unterton, von Siegfried Zielinski in der Folge »Wunderbare Welten« der 2000 produzierten Sendereihe »Fantastic Voyages« und in Bezug auf Antoine Bardou-Jacquets 1999 entstandenen Clip zu Alex Gophers Stück »The Child« formuliert, der das Konzept von Jeffrey Shaws knapp zehn Jahre zuvor entstandenem Medienkunst-Projekt »Legible cities« aufgreift und in eine dramatische Handlung überführt; Zielinski zufolge zeigt dies »wie kurz die Halbwegszeit mittlerweile der Kunst mit Medien geworden, oder der Medienkunst geworden ist.«

3 | Zu parallelen Phänomenen im Bereich der Werbung (aufgezeigt am Beispiel Deutschland) bzw. der Popkultur (Plattencover, Bühnenauftritte) vgl. z.B. Meffert (2001) sowie Walker (1987), S. 95ff. und rooff.

4 | Vgl. z.B. nur den Fall Roy Lichtensteins, dem »Motivklau als Methode« bzw. »Verrat« von Seiten der Comic-Zeichner vorgeworfen wurde, bei denen er sich bedient hatte, da sie sich eigentlich als gegen die »hohe« Kunst opponierende Mitglieder der Subkultur verstanden. Vgl. zu diesem Spannungsfeld generell Nakas (2004) sowie insbesondere Nash (1991), S. 3.

5 | Die entsprechende, »Madonna Copy & Paste Guy Bourdin« überschriebene Seite – früher unter <http://www.guybourdin.org/hollywood/> im Internet zu finden – wurde inzwischen leider offline gestellt; dies wohl, weil Madonna sich im Mai 2004 nach ihrer Verurteilung außerhalb des Gerichts mit Bourdin geeinigt hat, 638000 Dollar wegen des begangenen Plagiats zu zahlen. Vgl. dazu z.B. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3154534.stm>. Zu dem Fall vgl. jetzt aber noch die von 2003 stammende Seite <http://ad-rag.com/106009.php>.

6 | Die Familie Bourdins hatte rechtliche Schritte auch gegen Regisseur Mondino und Madonnas Plattenfirma angekündigt.

7 | Der Song stammt von dem 1995 erschienenen Album »Bedtime stories«.

8 | Zu dem Cover vgl. Macardé/Cameron (1997), S. 315 und 353.

9 | Öl auf Leinwand, 45,7 x 59,6 cm. Heiser (2004) glaubt hingegen einen Bezug zu Waterhouses Gemälde »Circe Invidiosa« von 1892 (Art Gallery of South Australia, Adelaide) gestiftet, da

es eben diese Göttin gewesen sei, welche den Unterleib der Nymphe Scyrga durch ein Zaubermittel in bellende Höllenhunde verwandelt habe; zwischen den Szenen Cunninghams und dem »Circe«-Gemälde von Waterhouse besteht jedoch – abgesehen von der vagen und zusätzlich rein inhaltlich motivierten Parallele der Hunde-Metamorphose – keinerlei visuelle Ähnlichkeit; ferner verwandelt Madonna sich in dem Clip ja nicht nur in einen einzelnen Hund, sondern auch in Raben und flatternden Stoff, so dass der Circe-Bezug noch lockerer gerät.

10 | Allerdings hatte Cunningham zu seinem Unbehagen am Set der Dreharbeiten bald geradezu maritime Verhältnisse, denn als das Team zu seinem viertägigen Aufenthalt ankam, setzte der Monsun-Regen ein, so dass die Ausrüstung durchnässt wurde und die Drehzeit durch das Wetter halbiert wurde. Vgl. dazu den Bericht des Regisseurs in dem seine DVD begleitenden, unpaginierten Booklet.

11 | Vgl. das in der vorangegangenen Anmerkung erwähnte Interview in dem DVD-Booklet, wo Cunningham sagt: »Jean-Paul Gaultier had made a beautiful collection of gothic dresses that year and Madonna asked if I was ok with incorporating them into the video. I was more than happy to. We spent an afternoon with Madonna, trying on all these different dresses and I picked 2 or 3. The look I wanted was a kind of gothic John W. Waterhouse hybrid. His paintings are one of my main passions, I never get bored of staring at them. They have a really powerful atmosphere, not to mention the most beautiful women ever painted, which has been an influence on me since I was a child.«

12 | Just diese werden von Cunningham jedoch gerade als eigentlich überflüssiger Fremdkörper innerhalb des Videos erachtet – dem oben zitierten Interview zufolge wollte er diese bereits gedrehten und produzierten Sequenzen nicht in den Clip aufnehmen, aber »the record company and she [Madonna] insisted that I kept those shots in. They had cost too much. I decided not to work with a big artist again because those decisions should be mine«. Cunningham weist ebd. darauf hin, dass er das »Frozen«-Video (mit dem Steve Murgatroyd 1998 ironischerweise ausgerechnet einen MTV Video Music Award für die besten »Special Effects« gewann) aus diesem Grund auch nicht in sein »Showreel« aufnahm; auf der seinem Werk gewidmeten DVD findet sich der Clip jedoch trotzdem. Madonna gegenüber scheint der Regisseur nichtsdestotrotz ambivalente Erinnerungen zu hegen, denn in einem Interview mit dem englischen Musik-Magazin erinnert er sich an ihre Besorgnis, sein Video könne ihre Karriere ruinieren: »I remember thinking, >it doesn't get any better/worse than this.< If I never do anything else in my life, at least I'm responsible for wrecking Madonna's career!« Vgl. <http://www.nme.com/news/1100.htm>.

13 | Florian Giefer und Peter Göldenboth sind zugleich die Gründer der ausführenden Berliner Firma Film Lounge GmbH und haben ihre Videos unter den Pseudonymen »Greifer und Krötenbluth« abgeliefert. Unter dem gleichen Namen hatten sie bereits das Video zum ersten Hit der Gruppe, »Guten Tag (Die Reklamation)«, realisiert, mit dem die Band in die Heavy Rotation bei MTV gelangte – hierbei hatte man den Clip im Stil eines immer wieder in Bewegung versetzten Fotoroman-Comics gehalten; diese (auch bei »Auréli« eingesetzte) Art der Animation ist zugleich das Markenzeichen für Stini Sebald – vgl. z.B. den Vorspann zu dem 2003/2004 entstandenen Film »Irren ist sexy« unter <http://www.ziska.tv/downloads.php>. Zu den Arbeiten der Film Lounge GmbH <http://www.film lounge.de/>

14 | Collage, 26 x 25 cm, Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel. Vgl. dazu z.B. Morphet (1992), S. 149, No. 13.

15 | Entgegen dem Augenschein wird bei der Herstellung der Serie jedoch ausschließlich mit dem Computer gearbeitet (»2-D/3-D cut and paste-Animation«). Zu der preisgekrönten Serie vgl. z.B. <http://www.trickfilmwelt.de/anaconda.htm> sowie <http://www.zeichentrickserien.de/angela.htm>.

16 | Vgl. dazu u.a. auch Walker (1987), S. 37ff.

17 | Im Bereich des Films hatten Künstler wie Malcolm Le Grice und Peter Gidal bereits in den 70er Jahren ähnliche Verfahren erprobt; die amerikanische Künstlerin Dara Birnbaum hatte dann in den späten 70er Jahren im Medium des Videos mit analogen Verfahren experimentiert und gilt daher als Wegbereiterin der »Scratch-Videos«. Die in »Rockit« gezeigten Skulpturen stammen zudem von dem britischen Künstler Jim Whiting, der für solche motorisierten Gestalten bekannt ist – vgl. dazu Shore (1984), S. 283 sowie Walker (1987), S. 72. Das Video greift mithin sowohl auf der Ebene der Ausstattung wie der angewandten Darstellungsmittel auf avancierte bzw. zeitgenössische Kunst zurück.

18 | Vgl. z.B. die von Barber betreute, 25-minütige Sammlung »The greatest hits of scratch video« Vol. 1 (1984), in die neben Barbers eigenen Videos Arbeiten von Künstlern wie The Duvet Brothers, Kim Fliccroft/Sandra Goldbacher, John Scarlet Davis, Geoffrey Ninton und John May Bury aufgenommen worden waren, und auf die mit Vol. 2 1985 eine Fortsetzung folgte. Barber (1990) weist S. 116 darauf hin, dass Pat Sweeney den Begriff des »Scratch«-Video 1984 und natürlich in Anlehnung an die seit 1982 fest etablierte HipHop-Kultur begründet habe; Barber, S. 114 zufolge hat die Gattung des »Scratch«-Videos auch erst 1985 »fully set the down the potential«. Dennoch beerbt in seiner Darstellung noch der von ihm so benannte »Pop Video/Youth sector« dann die absterbende Kultur der »Scratch«-Videos.

19 | Zu dem Werk vgl. Ross/Sellars (1999), S. 102f, No. 51 sowie den Kommentar von Friedhelm Mennekes in Lauter (1999), S. 223 – 234.

20 | <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cinema/viola.htm>.

21 | Ihr Sterben wurde mit dem Einverständnis von deren Familie gefilmt. Auch die links gezeigte Geburt ist auf Violas eigene Biographie bezogen: Die Szene zeigt zwar eine Freiwillige der California natural childbirth clinic, aber das zur Welt gebrachte Kind soll auf Violas eigene Erfahrung der Vaterschaft verweisen.

22 | In dem seine DVD begleitenden, unpaginierten Booklet berichtet Cunningham, dass der Song »Only you« einen sich wiederholenden Kindheitstraum in ihm wachgerufen habe: »[...] walking down the high street of the village I grew up in and not being able to catch my breath. It was like standing on the sea-bed with lead boots on and looking up and seeing the surface of the water forty feet away and feeling really panicked and wanting to get to the top.« Im Unterschied zu diesem Traumbild vermag der Junge in dem Video zu »Only you« sich jedoch – wie der Mann im Mittelfeld von Violas »Nantes-Triptych« – vom Boden zu lösen und zu schweben; der Traum zeigt jedoch, wie sehr Violas Werk Cunninghams bereits zuvor entwickelter Bilderwelt entgegen kam.

23 | Frdl. Hinweis von Frau Annette Meier (Frankfurt am Main). Vgl. hier »Chris«, 1994, C-Print, 127 x 101,6 cm. Die Formulierung der ästhetischen Interessen der beiden Künstler, wie sie sie für die Zeit zwischen 1992 und 2002 definiert haben (vgl. deren Aussage »During the first decade of our collaboration, our work focused on the representation of the body in relation to new technology« – zitiert nach <http://www.azizcucher.net/series.php>) könnte ebenso von Cunningham selbst stammen, was erklärt, weshalb er sich von deren Werken inspirieren ließ. Zu der Fotoserie »Dystopia« (The Ansel Adams Center for Photography, San Francisco) vgl. <http://www.azizcucher.net/1994.php>. Zu dem Aspekt von Körperlichkeit und Technologie bei Cunningham s.o.

24 | Das Video wurde dann im selben Jahr im Rahmen der von Norman Rosenthal and Max Wigram kuratierten Ausstellung »Apocalypse – Beauty and horror in contemporary art« zwischen September und Dezember in der Londoner Royal Academy gezeigt.

25 | Heiser (2004) deutet das Verhältnis von Frau und Jungen (unter direktem Bezug des Liedtextes auf die Protagonisten) als inzestuös und identifiziert den mundlosen Wächter als Vater bzw. Liebhaber. Dieser etwas zu anekdotischen Lesart steht jedoch der Umstand entgegen, dass

nicht ein Mann, sondern gleich drei Männer die Szene beobachten, bei denen es sich eben um die Bandmitglieder handelt – ausgerechnet dem Portishead-Kopf Geoff Barrow fällt dabei die Rolle des Mundlosen zu, Gitarrist Adrian Utley erscheint hier hingegen als Bärtiger mit unheimlich blau leuchtenden Augen. Das inoffizielle dritte Bandmitglied, Toningenieur und Schlagzeuger Dave McDonald, erscheint hingegen nur ganz kurz.

26 | Scheint dem Mann, der in »Only you« die unter ihm in der Gasse agierenden Protagonisten beobachtet, der Mund zu fehlen, so fehlen dem Mann in »flex« offenbar die Pupillen – als das Paar von dem grellen Lichtstrahl getroffen wird, sieht man deutlich die Pupillen der Frau, während die Augen des Mannes leer sind. Mithin wird in beiden Fällen mit betonenden Gegensätzen gearbeitet: In »Only you« presst der Junge seine Lippen fest zusammen, während Beth Gibbons mit weit geöffnetem Mund »singt« – beide stehen damit dem mundlosen Beobachter gegenüber; in »flex« unterstreicht gerade das helle Licht den Umstand, dass der Mann offenbar blind ist.

27 | Vgl. dazu Heiser (2004). Auch 2005 wird Björk auf der 51. Biennale in Venedig vertreten sein: Die isländische Künstlerin Gabriela Frídríksdóttir wird dort das Material für das von ihr gedrehte Video zu Björks Song »Where is the line« (von dem Album »Medúlla«) im Rahmen ihres »Versations Tetralogia«-Werkkomplexes zeigen. Vgl. dazu http://www.gabriela.is/versations_tetralogia.htm.

28 | Die Ströme laufen dabei rückwärts, was eine sozusagen beruhigende Ökonomisierung der verwendeten Ressourcen nahe legt.

29 | Die beiden Roboter werden (was stets übersehen wird) durch blaue bzw. rote aus ihren Leibern scheinende Lichter voneinander unterschieden, womit Cunningham der herkömmlichen Farbzweisung – blau für Jungen, rosa für Mädchen – zu folgen scheint. Damit wird zugleich auch der häufig beschworenen Charakterisierung der Liebesszene als lesbischem Akt widersprochen. Ohnehin leih Björk beiden Androiden zwar ihr Gesicht, und deren beider Körper weist mit den dezent angedeuteten Brüsten auch Hinweise auf eine weibliche Physis hin; da jedoch Björk schon zuvor in ihrem Image weniger auf prononciert vorgetragene Weiblichkeit denn eher auf eine eher androgyn kind- und feenhafte Erscheinungsweise hingearbeitet hatte, erscheinen auch die beiden Roboter nicht sexualisiert; sie vermitteln mithin jene im Liedtext (»You'll be given love/You'll be taken care of/You'll be given love/You have to trust it«) beschriebene Mischung aus Wohlgefallen, Behagen, Vertrauen und Zärtlichkeit, nicht jedoch Trieb und Begierde. Zu den sonstigen Deutungen unter Verweis auf das Spiegelstadium Lacans oder die Aufspaltung des Egos in zwei Entitäten vgl. z.B. die Beiträge von Hilke Wagner und Julia Meier in Görner/Wagner (2004) sowie Spielmann (2005), S. 112f., die ebenfalls die oben erwähnte Differenz der beiden Roboter übersieht und sie daher als in sich selbst kreisende Exponenten eines Prozesses sieht, bei dem »Kommunikation« durch »Kommunikation« ersetzt wird.

30 | Auf der Cunninghams Werk gewidmeten DVD berichtet sie davon, dass sie die Assoziation hatte, dass der Clip von Qualitäten wie »weiß«, »sauber« und »hart« geprägt sein sollte, und diese Eigenschaften verdichteten sich im Bild chinesischer erotischer Elfenbeinschnitzereien; zugleich sollte die im Lied besungene Liebe jedoch dafür sorgen, dass die so gegebene Härte zum Schmelzen gebracht werden würde – dies wohl der Auslöser für die im Video reichlich flutende weiße Flüssigkeit, die jedoch nie unkontrolliert verströmt, sondern stets wie gelenkt fließt.

31 | Hinzu kommt noch gleichsam eine Art drittes stählernes Bein, das einen Schellenkranz schüttelt sowie – anstelle des Penis – ein Drumstick, der ein High-hat schlägt.

32 | In dieser Hinsicht standen die Installationen Ed Tomneys Pate, der in den 80er Jahren so genannte »Guitar Trees« baute, bei denen elektronisch gesteuerte Motoren mechanische Arme in Bewegung setzten, die – mal einem Programm, mal dem Zufall folgend – über die Saiten überein-

ander montierter Elektro-Gitarren strich, vgl. dazu Weibel (1987), S. III. Im Unterschied zu diesen ausgestellten »Guitar Trees« handelt es sich bei »Monkey drummer« jedoch um ein Video, und die dort vorgestellte Maschine lebt von der Montage von Tier und Maschine.

33 | Tatsächlich »spielt« der »Monkey drummer« eine gekürzte Version des Stücks »Mt. Saint Michael + St. Michaels Mount« von Aphex Twin von dessen 2001 erschienenem Album »Drukqs«.

34 | Eben diese Spannungen machen – neben den offensichtlichen Horrorelementen – auch das Grauen in Cunninghams 1997 gedrehtem Video zu »Come to daddy« von Aphex Twin aus, wo nicht nur eine Schar gewalttätiger Kinderwesen mit dem immer gleichen Gesicht des Musikers Richard David James auftritt und damit wie geklont erscheint, sondern ein Fernsehbildschirm auch ein Monster gebiert (siehe Cover-Illustration, Mitte), um das sich die Klone sodann scharen; Cunningham zitiert dabei sowohl einen augenzwinkernden Horrorfilm wie Tobe Hoopers »Poltergeist« von 1982 (wo die Dämonen ebenfalls im Fernseher sitzen) als auch George Millers Gruselparodie »Witches of Eastwick« von 1987, wo der auf dem Fernsehbildschirm erscheinende, dämonische Daryl Van Horne (Jack Nicholson) das Kind am Schluss ebenfalls mit dem »Come to daddy!«-Ruf zu sich zu locken versucht. Wagner (2004) zufolge hat sich Cunningham auch an David Cronenbergs Film »Videodrome« von 1983 inspiriert.

35 | Der Klangteppich stammt tatsächlich von der Gruppe Boards of Canada.

36 | So in dem schlicht »Engine« betitelten Spot von 1999.

37 | Spot »Statistics«, ebenfalls von 1999.

38 | Vgl. Hollein/Obrist/Weinhart (2004), S. 45.

39 | Im Katalog – Hollein/Obrist/Weinhart (2004), S. 46/48 – weist Akerlund auch auf diesen Umstand hin; interessant ist dabei jedoch, dass er die Nennung von Jahreszahlen sowie die Verwendung des Begriffs »Videoclip« vermeidet; ihm zufolge ist der »film a result of working together with Metallica a few years ago and I was inspired by Bob Seger's song »Turn the page«. [...] The film exists in three different forms. One 14-minute short film, a four minute version with a performance by Metallica, and now a three-minute cut made especially for the 3rd exhibition at the Schirn Kunstshalle Frankfurt«. Akerlund erwähnt dabei den Umstand nicht, dass von der »four minute version« (tatsächlich ist sie einmal fast sechs Minuten lang, ein anderes Mal 20 Sekunden kürzer) ebenfalls zwei unterschiedliche Fassungen existieren, die dem Umstand Rechnung tragen, dass es sich um einen Videoclip handelt, der bestimmten Sendeauflagen genügen musste. Da einige der im sechsminütigen Original gezeigten Szenen als zu hart und nicht jugendfrei empfunden wurden (Szenen mit Nacktheit, Elemente aus dem Strip der Frau, die Gewalt, die ihr durch einen Kunden angetan wird) wurden die entsprechenden Momente herausgeschnitten und eine zensierte, etwas kürzere Fassung erstellt. Damit wird jedoch einmal mehr deutlich, dass sich das Verhältnis zwischen Metallica und Regisseur gerade andersherum verhielt, als er es im Katalogtext darstellt: Er wurde nicht durch Bob Segers Song inspiriert und schnitt dann die Szenen mit Metallica in sein Video hinein, sondern die Band bestellte für ihre Neu-Einspielung des Seger-Stücks einen Clip bei Akerlund.

40 | »Turn the page« stammt von dem 1998 erschienen Metallica-Album »Garage Inc.« und wurde als erste Single ausgekoppelt; auf dem Album coverte die Band 27 Stücke von 18 verschiedenen Musikern aus drei Jahrzehnten; Bob Seger hatte den Song 1973 auf seinem Album »Back in '72« veröffentlicht.

41 | Nicht umsonst wird berichtet, das Material zu »Garage Inc.« sei als Erholung zwischen anstrengenden Touren bzw. wie Metallica-Gründungsmitglied James Hetfield es formuliert, als »therapy sessions between albums« eingespielt worden. Vgl. dazu <http://www.encycmet.com/newsletter/Detailed/107.shtml>. Vergleichbare Erfahrungen einer Rock-Band, wie sie Akerlunds mit seinem »Turn the page«-Video umgesetzt wurden, hat inzwischen

auch eine Gruppe wie Evanescence zum Thema ihrer von Philipp Stölzl gedrehten Clips gemacht: In »Going under« (2003) wird die von Publikum und Fans bei einem Konzert ausgehende und auf Mitglieder der Band überspringende Bedrohung visualisiert, das Video »Everybody's fool« (2004) schlägt aus der Gegenüberstellung von verlogener, falscher Werbewelt und trister Realität dramaturgisches Kapital.

42 | Das genaue Gegenteil lässt sich an den 1994 von Regisseur Alexander Hemming gedrehten Szenen beobachten, die einmal im Rahmen des rund neunminütigen Schwarzweiß-Stummfilms »To kill a dead man« veröffentlicht, zum anderen jedoch zu dem (teils in Schwarzweiß, teils in Farbe gehaltenen und um einige Performanceaufnahmen der Sängerin Beth Gibbons angereicherten) etwas über dreiminütigen Videoclip zu dem Portishead-Song »Sour times« zusammen geschnitten wurden (der Song stammt von dem 1994 veröffentlichten Album »Dummy«). Der von Instrumentalmusik der Gruppe unterlegte Film erweist sich in seinem Plot als ausgesprochen verrätselt: Ein Mann wird offenbar bei einem Attentat (tödlich?) verwundet und erscheint seiner unter Schock stehenden Begleiterin in deren Fieberträumen. Doch dann erweist sich das Ganze als bloße Inszenierung im Rahmen eines abgekarteten Spiels, das der Mann mit seiner Begleiterin spielt – diese aber hat die Intrige bereits durchschaut und engagiert nun ihrerseits den zuvor bereits (von dem Mann selbst?) angeheuerten Killer, der wohl am Schluss den Filmtitel in die Tat umsetzen wird: »To kill a dead man«. »What can it all mean?« zitiert das Werbeplakat zu dem Stummfilm ironisch eine angebliche, verblüffte Pressestimme, und tatsächlich bleibt vieles an der mit den Portishead-Musikern besetzten Szenenfolge mysteriös, zumal immer wieder bruchlos zwischen den verschiedenen Ebenen von Realität und Traum, konkreter und eher symbolischer Handlung gewechselt wird (vgl. z.B. die Strategie, Berechnung, Kalkulation und Manipulation andeutenden Bilder von Schach- und Kartenspiel). Im Vergleich zu dem Video ist »To kill a dead man« jedoch noch vergleichsweise verständlich, denn dessen Erzählung folgt noch halbwegs der Chronologie der Ereignisse, während der Clip diese eher assoziativ gegen- und ineinander schneidet, so dass ohne eine Kenntnis des Stummfilms und der dort angedeuteten Zusammenhänge keine Handlung nachvollziehbar ist. Damit treten die abstrakte Faktur des Videos und die ihm unterlegte, melancholische, doch eingängige Musik ebenso zueinander in Spannung wie bei »To kill a dead man«, wo umgekehrt die verrätselten, aber noch Zusammenhänge nahe legenden Bilder von sehr spröden, ausdrucksstarken, z.T. an die Filmmusik Ennio Morricones erinnernden Klängen begleitet werden. In beiden, Kurzfilm wie Video, ist jedoch die Hommage an Spionage- und Agentenfilme der 60er Jahre deutlich – im Clip äußert sich diese mehr durch Anklänge an deren, u.a. von Lalo Schiffrin und John Barry geschriebene Soundtracks, im Film hingegen auf visueller Ebene durch entsprechende Motive und Typen. Alles in allem erweist sich das Video hier sozusagen als Variable des Kurzfilms, von dessen Kenntnis ein Verständnis des Clips anhängig ist – eine Parallele zu dem in Kapitel 7 besprochenen Fall von David Byrnes Spielfilm »True stories« und seinem Videoclip zu »Wild, wild life«.

43 | Laut <http://www.catsuka.com/interf/bideo/frenchtouch.htm> wurden für die drei One-T-Clips verschiedene Freelance-Zeichner beauftragt, deren Arbeit sodann nach den Wünschen des aus Thomas Pieds und Eddy Gronfier bestehenden One-T-Projekts zum fertigen Clip geschnitten wurde; tatsächlich aber hat Thomas Pieds die Figur des One-T nicht nur entworfen, sondern als versierter Werbefilm-Regisseur (Spots, insbesondere im Auftrag der Agentur Wanda u.a. für Orangina, Kiri, Playstation, Reporters sans frontières) auch selbst Regie geführt (freundliche Auskunft von Dominique Boischoat [Mail vom 10.1.2005] und Thomas Pieds [Mail vom 13.1.2005]): zu seinen Arbeiten vgl. <http://www.allaboutfrenchdirectors.com/thomas%20pieds.htm>. Pieds hat bereits im Februar 2000 den Videoclip zu dem Song »Lovely star« von Superfunk feat. Ron Carroll gedreht und auch einen 52-minütigen Film um und mit dem Komponisten Laurent Cook »Life vest under your seat«

vorgelegt, der 2004 im Rahmen des New York International Independent Film and Video Festival gezeigt wurde: <http://www.mvdbase.com/tech.php?last=Pieds&first=Thomas> und <http://www.nyfilmvideo.com/cgi/schedule.cgi>. Die Ausführung der Clips erfolgte auf je unterschiedliche Weise: Im Fall von »The magic key« lagen Layout und Ausführung tatsächlich bei dem von Sebastian Gomez geleiteten und in Madrid ansässigen Studio Tridente Animation; Animation und Endfertigung wurden der assoziierten Firma Monigotes Animation übertragen (freundliche Auskunft von Thomas Pieds [s.o.] sowie der Production Managerin Silvia Orellana: Mail vom 10.1.2005; vgl. auch www.tridentemonigotes.com); der Clip wurde (ebenso wie »Bein' a star«) mit Boisshot als ausführende Produzenten für die von ihm mitbegründete, geleitete und in Paris ansässige Produktionsgesellschaft Les Films de la Perrine realisiert (freundliche Auskunft von Thomas Pieds und Dominique Boisshot – s.o.); vgl. auch <http://www.laperrine.com>, unter »Animations«/»Programs«/»Pop promo«). »Bein' a star« wurde von der in Seoul sitzenden, süd-koreanischen Firma Emation animiert; lediglich »Music is the One-T ODC« wurde tatsächlich von einem Team von fünf Freelance-Zeichnern (darunter z.B. Jacques Denis) animiert, das Pieds nach einem Casting zusammengestellt hatte; er fungierte hier (im Auftrag der Firma Minor T, London, UK, welche die Rechte für alle drei Clips besitzt) auch noch selbst als Produzent.

44 | Hier wurde der Song im Juli 2003 veröffentlicht. Im Heimatland Frankreich waren die Singles in einer anderen Abfolge erschienen: erst »Music is the One-T ODC« im Herbst 2001 (im Album auch als »episode 1« ausgewiesen), dann »Bein' a star« im Frühjahr 2002 (»episode 2«), zuletzt »The magic key« (»episode 3«). Insofern spiegeln sich in der Fertigung und Produktion der entsprechenden Clips auch eine zunehmende Professionalisierung und Perfektion: Ist »Music is the One-T ODC« noch von Pieds selbst produziert und von Freelance-Zeichnern ausgeführt, so wurden Produktion und Herstellung von »Bein' a star« bereits einem eigenen Produzenten und dem (freilich noch günstigeren) Studio in Süd-Korea übertragen; »The magic key« durfte sich dann mit der in Madrid sitzenden Firma besonderer Zuwendung erfreuen.

45 | In Frankreich war das Album bereits 2002 erschienen. Die Buchstabenfolge »ODC« soll zugleich an die Abkürzung für die »Official Dance Charts«, die »ODC 40«, erinnern.

46 | In Deutschland im Dezember 2003 erschienen.

47 | Schon zuvor wurden lockere Verbindungen zwischen den Videos hergestellt: In »Music is the One-T ODC« ist z.B. in einem Metro-Waggon das Graffiti »One-T sucks« zu lesen, dessen Aussage sich dann in »Bein' a star« zum konkreten Protesttransparent mit der Inschrift »No One. T« steigert.

48 | Das Video gibt davon nur insofern einen Reflex, als Cool-T hier nach Art eines exklusiven Clubs von einem Türsteher in den Himmel eingelassen wird, der erst prüfen lässt, ob der Ankommende auch auf der »Gästeliste« steht.

49 | Für sie zeichnen eben auch unterschiedliche Animationsstudios verantwortlich (s.o., Anm. 43): Die bunteren, ästhetisch anspruchsloseren und generell weniger aufwändigen Video zu »Music is the One-T ODC« und »Bein' a star« wurden (kostengünstiger) noch von Freelance-Zeichnern bzw. in Süd-Korea produziert; der ästhetisch anspruchsvollere Clip zu »The magic key« dann in Spanien. Auf ihn folgte im Dezember 2004 der ebenfalls von Thomas Pieds gedrehte und von der in Paris und Tokyo ansässigen Firma Aoki realisierte Clip zu »Kamasutra«, der technisch noch anspruchsvoller und daher in der Herstellung teurer war als die vorangegangenen One-T-Videos: Deren Erfolg hatte offenbar zu einer Budgeterhöhung seitens der Plattenfirma Universal Music geführt. »Kamasutra« (von dem Album »Cool-T – The ABC of«) wird der Figur des Cool-T zugeschrieben und als von One-T produziert ausgewiesen.

50 | Das Getränk wurde erst in Japan auf den Markt gebracht, 2001 dann auch in Singapur,

Hongkong, Taiwan und Korea. Allein in Singapur wurde das Getränk nur neun Wochen nach seiner Einführung zum Spitzenreiter unter den kohlenensäurelosen Getränken. Vgl. dazu http://www2.coca-cola.com/brands/brands_qoo_include.html.

51 | Die Adressen der Websites lauteten – je nach Land – z.B. »www.one-t.com« bzw. www.one-t.de; die meisten dieser Seiten wurden jedoch inzwischen deaktiviert bzw. es ist nicht mehr möglich, von dort Downloads vorzunehmen. Einen ähnlichen Kosmos an Online-Geschichten und -Spielen bietet die Website der (ebenfalls nur in Cartoonform existierenden) Band Gorillaz um Damon Albarn an, die 2000 von dem Blur-Musiker und dem Cartoon-Künstler Jamie Hewlett (dem Erfinder von »Tank Girl«) konzipiert wurde und ebenfalls als Vorbild für das One-T-Projekt fungierte – zu ihr vgl. ausführlicher Kapitel 10.

52 | Vgl. www.one-te.de; im französischen Original (scheinbar etwas eleganter): »Il n'a que treize ans et rêve de devenir DJ »pour niquer la French Touch«, zit. nach http://www.cocluses.edres74.ac-grenoble.fr/evaf/article.php?id_article=342.

53 | Zu ihnen vgl. Kapitel 10.

54 | Vgl. z.B. <http://eurokdj.free.fr> > search > Daddy DJ.

55 | Einem auf VIVA (Sendung »Interaktiv« am 4.9.2001) gesendeten Interview zufolge (Transkript unter http://www.beepworld.de/members7/kersi_/daddy_dj.htm) waren die drei Musiker gerade nicht verfügbar bzw. zu schüchtern, um selbst in dem Clip aufzutreten; an anderer Stelle (<http://membres.lycos.fr/daddydjfan/interviews.php>) ist zu lesen, dass David nicht beim Dreh dabei sein konnte, weshalb man sich dafür entschied, keinen der Drei auftreten zu lassen.

56 | Vgl. dazu <http://gil.formosa.free.fr/> (unter »Cartoons«/ »Animation«) sowie <http://www.noosfere.com/heberg/mota/interview-lofficier-formosa.htm>.

57 | So z.B. <http://www.swr3.de/musik/poplexikon/4404.bio.html>. Noch vollmundiger klang die entsprechende Prosa bei: <http://www.hitparade.ch/showitem.asp?interpret=One-T+feat.+Cool-T&titel=The+Magic+Key&cat=s> (so jetzt dort nur noch im Cache zu lesen): »Mit dieser Scheibe haltet ihr etwas ganz Besonderes in Händen, denn bei dem Franzosen One-T handelt es sich um einen 13-jährigen DJ (ja, dreizehn!) aus der Provence, der es trotz seines sehr jungen Alters unglaublich gut versteht, House Music auf höchstem Niveau zu zelebrieren, ganz gleich ob als Produzent oder als DJ. Das Feeling für den coolen 4-to-the-floor Beat wurde ihm in die Wiege gelegt, und One-T baute sein Talent innerhalb weniger Jahre aus und vertiefte seine Fähigkeiten enorm. So zählt One-T schon jetzt zu den ganz Großen der französischen Dance-Szene. Um nicht in Konflikt mit dem Jugendschutzgesetz zu kommen legt er großen Wert auf Anonymität und organisiert alle Parties, auf denen er seine atemberaubenden Skills zum Besten gibt, mit Hilfe von Freunden selber. Niemand darf seinen bürgerlichen Namen erfahren, keiner darf wissen wie er aussieht und so pflegt er bei seinen DJ-Performances stets eine Maske zu tragen, die von Gig zu Gig variiert. Mit »Music Is The One-T-ODC« präsentiert uns der junge Franzose ein brillantes Stück breitenwirksamer House Music, dass für viel Aufsehen sorgen wird.«

58 | <http://www.catsuka.com/interf/bideo/frenchtouch.htm> sowie <http://www.radio-nzic.com/modules/news/article.php?storyid=23> (6.7.2003). Die Namen finden sich auch im Booklet des Albums angegeben, wo es lediglich vom Scratching heißt: »by One-T and DJ Coldkut«. Thomas Pieds kann (vgl. Anm. 43) bereits auf eine Karriere als Regisseur zurückblicken, Eddy Gronfier ist erfahrener Radioproduzent.

59 | Die Formation Sugarhill Gang wiederum hatte die Basslinie zu »Rapper's Delight« von dem Chic-Klassiker »Good times«; auch dem Titel »What's the deal« von One-T liegt ein Vorgängerstück zugrunde, »Sweet dreams are made of this« von den Eurythmics. Zu weiteren Entlehnungen durch One-T siehe oben im Text.

60 | Vgl. z.B. dessen Animationsfilm »Felix in exile« von 1994, wo zusätzlich auch der häufig

bei Kentridge geübte Einsatz der roten Farbe im Rahmen von ansonsten streng in Schwarzweiß gehaltenen Szenen zu beobachten ist, wie er auch in »The magic key« Verwendung findet. Zu Kentridges Film vgl. Abate (2004), S. 94ff.

61 | Die Idee wurde inzwischen auch schon von einigen Werbekampagnen aufgegriffen (wie oben – Anm. 43 erwähnt – ist Pieds ja selbst in der Werbebranche beheimatet): Das Produkt »Verveine Bonne nuit« der Firma Nestlé z.B. wurde 2004 in Frankreich (und dort besonders in den Waggons der Pariser RER) mit einem solchen Fahrplan-Schema beworben, das suggerierte, dass die Stationen »Stressé«, »Agacé«, »Énervé« und »Exasperé« zum Genuss des »Bonne nuit«-Tranks führten, womit sodann die die Route zu einem gesunden Schlaf eingeschlagen sei.

62 | <http://templedu-sample.free.fr/> (unter 29/05/2004). Im Album-Booklet ohne Angabe des Gruppennamens als »Mah Rah« angegeben. Gleiches trifft auch noch auf den Track 10 »The Travoltino Club« auf dem Album zu. Zu der Formation Modry Efekt (engl.: Blue Effect) und ihrem Album »Nova Synteza« (einer Zusammenarbeit mit dem Jazzorchester des tschechoslowakischen Rundfunks), auf dem »Ma Hra« als fast neunminütiges Eröffnungsstück fungiert, vgl.

<http://www.ostbeat.de/Blue.htm>. Einen Reflex davon kann man in dem Clip zu »Bein' star« sehen, wo eben zu den Bläusersätzen und dem Gitarrensolo je Figuren einer Bigband bzw. eines Gitarristen zu sehen sind, die mit ihren Haar- und Bartrachten unwillkürlich an die 70er Jahre erinnern.

63 | Als zweite Auskoppelung aus dem Anfang Oktober 2001 erschienenen Album »Recorder«; »Stehengeblieben« wurde als Single Anfang Januar 2002 veröffentlicht, das Video wurde ab Anfang Dezember 2001 gezeigt.

64 | <http://www.markromanek.com/video/16.html#>.

65 | http://www.mvwire.com/dynamic/article_view.asp?AID=10338 sowie http://www.mtv.com/news/articles/1470205/20030227/red_hot_chili_peppers.jhtml.

66 | Vgl. dazu u.a. Köb (1999). Bei Weibel (2002) wird S. 141 auf mögliche Vorläufer Wurms wie z.B. die »living sculptures« von Gilbert and George verwiesen.

67 | Vgl. auch die Aufzählung in Romaneks Treatment: »[...] a cardboard box, water bottles, coffee cups, an aluminum step ladder, etc.«

68 | Als Illustration genutzt wird dabei eine Aufnahme der 1999 in Cahors realisierten »Outdoor Sculptures« von Wurm – vgl. dazu Golonu (2004), S. 235. Mit der Gruppe Echt ist wohl auch die (folglich nicht ganz korrekt charakterisierte) »German punk rock band« gemeint, von der de Guzman (2004), S. 10 spricht.

69 | Schube (2004), S. 11.

70 | Newmann (2002), S. 213 sieht hinter der so erreichten Absurdität hingegen auch die mögliche Strategie »to attract attention in a saturated market.«

71 | Vgl. z.B. Köb (1999), S. 110 (unten links).

72 | Vgl. z.B. Köb (1999), S. 111 (unten re.) sowie S. 171 (»A shirthanger« von 1998). Darüber hinaus finden sich noch zwei weitere Skulpturen Wurms in dem Video wörtlich zitiert: John Frusciante sitzt in einer Mülltonne – vgl. dazu Weibel (2002), S. 134 u. 172 (aus den »Indoor and Outdoor Sculptures 1999 sowie Installation: »One Minute Sculpture« von 1999) und eines der Bandmitglieder steckt unter einem Karton – vgl. Weibel (1990), S. 197 (»Sculpture with a box« von 1999). Auch der seine Kopf in einen Schlauch steckende Kiedis adaptiert damit eine entsprechende Arbeit Wurms, die bei Köb (1999), S. 103 verzeichnet und hier unter Abb. 18 gezeigt wird.

73 | Vgl. z.B. Köb (1999), S. 159 u. 223f.; de Guzman (2004), S. 11 spricht davon, dass die Arbeiten Wurms »ritualized penance or slapstick« ähnelten.

74 | U.a. wird Leadsänger Kim Frank auf einer Toilette festgesetzt, die mitten auf einer Straße der Antwerpener Innenstadt steht.

75 | Tatsächlich ist das Video zu »Stehengeblieben« dort noch am gelungensten, wo es gerade nicht auf Wurm rekurriert, sondern alternative Bildlösungen für eine Visualisierung des »Stehengebliebens« entwickelt.

76 | Newmann (2002), S. 218.

77 | Vgl. z.B. Weibel (2002), S. 215 mit Stills aus dem so genannten »Adelphi«-Video von 1999, das die Realisierung von »One Minute Sculptures« im »Adelphi«-Hotel zu Liverpool wiedergibt.

78 | Newmann (2002), S. 215. Vgl. in diesem Sinne auch de Guzman (2004), S. 11: »[...] the viewer is unsure whether the motivation for making the work is to create a document for later public consumption, or if this is of secondary importance to an unexplainable compulsion on the part of Wurm to perform acts resembling ritualized penance or slapstick.«

79 | So Nicol (1999), S. 182.

80 | Die Fotoserie erschien im Oktober 1998 (Heft No. 8) in der seit 1995 von Ezra Petronio herausgegebenen und zweimal im Jahr in Paris verlegten Zeitschrift »Self Service«. So übernahm Forester z.B. den auch im »Can't stop«-Video verwendeten »shirthanger« (s.o., Anm. 72). Zu den von Forester nur konzipierten, dann jedoch an einen anderen Fotografen delegierten Aufnahmen vgl. Nicol (1999), die an der Fotoserie auch als Modell mitgewirkt hatte. Sie weist S. 182 darauf hin, dass die geistige Urhebererschaft Wurms im Rahmen eines Gesprächs mit Forester, unmittelbar nach den Fotos im selben Heft abgedruckt, geklärt wurde: »die Strategie wird als eine Art von Hommage deklariert und die Arbeit als eine »Relecture««. Schon der Künstlurname des Fotografen ist dabei natürlich reine Ironie, wurde dieser doch der beliebten Figur des Fernsehbeaus »Ridge Forester« aus der seit 1987 laufenden amerikanischen Seifenoper »The Bold and The Beautiful« entliehen, wo die Figur des Modeschöpfers von Schauspieler Ron Moss dargestellt wurde.

81 | Newmann (2002), S. 214. Vgl. auch S. 213, wo die Ambivalenz der Wurm'schen »One Minute Sculptures« diskutiert wird: Einerseits könnten sie als Versuche gelesen werden, sich marktstrategischen Blickfängern der Kunstwelt zu verweigern, sich so eine gewisse »moral purity« zu bewahren und zu beweisen »that the art world does not share its condition with fashion«; auf der anderen Seite jedoch sei es gerade Wurms Hang dazu, seine »One Minute Sculptures« immer wieder aufs Neue und in den unterschiedlichsten Formen und Kontexten zu realisieren, die diese eben doch fetischisiere und so konsumierbar mache – zumal er sich alleine schon durch deren Verwirklichung von der in der Konzeptkunst sonst üblichen, puristischen Haltung absetze, auf eine Ausführung der entsprechenden Ideen zu verzichten bzw. diese selbst für das Kunstwerk zu nehmen.

82 | Vgl. z.B. die Aufforderung in Weibel (2002), S. 164.

83 | Newmann (2002), S. 214.

84 | Vgl. dazu Weibel (2002), S. 208f.

85 | Zu den entsprechenden Vorbildern bei Wurm vgl. die »Red Chairs« bei Weibel (2002), S. 208f. sowie Weibel (2002), S. 134 (»Indoor and Outdoor Sculptures« von 1999) und 172 (Installation »One Minute Sculptures« von 1999).

86 | Vgl. dazu Köb (1999), S. 103.

87 | Dies die im Treatment erwähnten »special set-ups for the song's distinct parts; the guitar solo, the lovely bg vocals, anthony's a cappella ending, etc.« Romanek scheint sich frühere Videos der Red Hot Chili Peppers wie insbesondere Stéphane Sednaouis preisgekrönten Clip zu »Give it away« von 1991 genau angeschaut zu haben, wo es nicht nur einen ähnlichen Wechsel zwischen Performance- und Choreographie-Sequenzen gibt, sondern auch analoge Äquivalenzen zwischen Musik und Bildern geschaffen werden – etwa, wenn die Aufnahmen des eine metallische Bänderole schwenkenden Bandmitglieds passend zur Musik rückwärts laufen, in der das Gitarrensolo dadurch verfremdet wird, dass es ebenfalls rückwärts eingespielt wird.

88 | Die Zeile bezieht sich auf ihren friedlichen Protest gegen die Abholzung alter, seltener Bäume in Nord Kalifornien; zu diesem Zweck besetzte sie für zwei Jahre einen Baum und verhin- derte so dessen Fällung, bis der Wald zum Naturschutzgebiet erklärt worden war. Hill ist mit den Bandmitgliedern befreundet und hat mit ihnen zusammen Projekte wie z.B. die (inzwischen wieder inaktive) Internet-Plattform RedHot.Z.com. geschaffen und sie als Gäste zu dem von ihr organisier- ten jährlichen »We The Planet«-Festival« eingeladen. Eine von den Red Hot Chili Peppers im Hotel Triton von San Francisco 2004 unter dem Namen »The Red Hot Love Nest« eröffnete und ökologi- schen Prinzipien gehorchende Suite stiftet alle daraus resultierenden Einnahmen an die von But- terfly Hill betriebene Non-profit-Organisation »Circle of Life«. Vgl. dazu <http://www.prnewswire.com/cgi-bin/stories.pl?ACCT=104&STORY=/www/story/04-12-2005/0003386395&EDATE=>; <http://www.hoteltriton.com/html/Suites.html>; http://rhcprock.free.fr/ak_interview.htm (RedHot.Z.com) sowie <http://www.circleoflifefoundation.org/>.

89 | Den Lyrics der Red Hot Chili Peppers liegen zumeist die Gedichte von Kiedis zugrunde.

90 | Auch Fitzpatrick (2004), S. 124 interpretiert z.B. die Zeile »Can I get 2 maybe even 3 of these« aus »Can't stop« als auf Drogen bezogen. Kiedis hat seine Drogenerfahrungen von 1986 bereits u.a. in dem Song »Under the bridge« verarbeitet – er findet sich (zusammen mit »Give it away«) auf dem 1991 erschienenen Album »Blood Sugar Sex Magik«.

91 | Die Red Hot Chili Peppers hatten sich 1988 mit ihrer »The Abbey Road-EP« direkt in Parallele zu den Beatles gesetzt und waren eigens nach London geflogen, um für das Coverfoto den berühmten Zebrastreifen der Abbey Road – bis auf ihre Geschlechtsteile bedeckende Socken – nackt zu überqueren: Eine Aktion, die in Wurms späteren Zyklus »Instructions how to be politically incor- rect« (2003) passen könnte. Zu diesem vgl. Golonu (2004), S. 343 – 361.

92 | Vgl. Romaneks Formulierung im Treatment: »the whole thing will have a beatle-esque help!-era sort of fun energy crossed with a 21st century art-world sensibility«. Auch darin geht man mit Erwin Wurm überein, von dem de Guzman (2004), S. 14 auch schreibt: »Working in this man- ner, the line between Wurm's work and meaningless activity is dangerously thin. Wurm evades dis- aster, however, by knowing precisely his place in history.«

93 | Vgl. den oben (Anm. 65) bereits zitierten Bericht von Kameramann Jeff Cutter; auf die Frage »Did you work off of a storyboard?« antwortet er u.a.: »We were not that precise with boards and we tended to stay a lot wider too to allow the band to do the things they might do rather than binding them to a tight frame.«

94 | [http://www.markromanek.com/video/16.html#](http://www.markromanek.com/video/16.html#:): Note to Mark from John.

95 | Zu sehen unter http://www.mtv.com/bands/az/red_hot_chili_peppers/artist.jhtml.

96 | Vgl. Köb (1999), S. 71f. (Skulpturen von 1997 und 1998). Auch der Kopfstand der beiden anderen Bandmitglieder geht auf eine Werk-Anweisung Wurms zurück: Köb (1999), S. 83.

97 | Der Popstar Justin Timberlake hatte ihr bei einem vom Musiksender MTV organisierten Live-Auftritt in der Pause des amerikaweit übertragenen Superbowls (dem Finale der US-Foot- ball-Meisterschaft) am 2. Februar 2004 versehentlich – oder kalkuliert – das linke Oberbein ihres BHs herunter gerissen, dadurch ihre gepiercte Brustwarze entblößt und so für einem hardfesten Skandal gesorgt, der bewirkte, dass viele Live-Sendungen in Amerika seither um einige Sekunden zeitversetzt gesendet werden, um den Verantwortlichen künftig eine Zensur derartiger Vorfälle möglich zu machen. MTV soll nun ferner keine Pausen beim Superbowl mehr aussenden dürfen, gegen Janet Jackson wurde eine Klage eröffnet und der verantwortliche Fernsehsender CBS wurde am 23. September 2004 von der Aufsichtsbehörde FCC dazu verurteilt, wegen »Verstoßes gegen die Regeln zur Wahrung der Sittlichkeit im US-Fernsehen« eine Geldstrafe in Höhe von 550 000 Dollar zu zahlen (es handelt sich dabei um die höchste Strafe, die die FCC jemals verhängt hat). Da-

mit hatte Janet auf unglückliche Weise das Erbe ihres Bruders angetreten, der 10 Jahre zuvor, am 31. Januar 1993, die Super Bowl XXVII Halftime Show im Rose Bowl Stadium, Pasadena, Kalifornien, bestritten hatte.

98 | Vgl. z.B. <http://www.foxnews.com/story/0,2933,116917,00.html>: »One thing really hurting Janet's sales: a surprising lack of airplay on radio stations. With the exception of some play at Urban Contemporary radio, Radio & Records – which monitors airplay – shows in its charts that Jackson is absent from the airwaves at all major stations.« Vgl. Z.B. auch http://www.usatoday.com/life/music/news/2004-04-07-jackson-cd-suffers_x.htm. Immerhin erhielt sie im Oktober 2004 den Legend Award im Rahmen der Radio Music Awards – allerdings für ihr Lebenswerk, das damit indirekt als abgeschlossen betrachtet zu sein scheint.

99 | Geschrieben von James Harris III, Terry Lewis, Michael Jackson und Janet Jackson.

100 | Entwurf von Lester Cohen, einem Maler, Fotografen und beim Film tätigen Production Designer, der sich zugleich als so etwas wie Jacksons Hoffotograf etabliert hat. Zum Erscheinen des »HIStory«-Albums am 15.6.1995 wurden Miniaturausgaben solcher Statuen von der Plattenfirma in mehreren europäischen Städten feierlich enthüllt. Vgl. dazu

<http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography-main-frame.htm>.

Nach Jacksons Tod am 25. Juni 2009 wurde eine dieser Statuen im Juli 2009 in der Gemeinde Regensdorf bei Zürich als Attraktion einer Michael-Jackson-Gedenkfeier für drei Tage aufgestellt; Fans konnten dort Blumen niederlegen, Kerzen aufstellen und sich in ein Kondolenzbuch eintragen. Die Uniform weist deutliche Parallelen zu derjenigen seines Charakters aus »Captain EO« auf, einem 17-Minuten-3-D-Kurzfilm, der am 12. September 1986 am Epcot Center in Disney World, Florida Premiere hatte. Der Film entstand unter der Regie von Francis Ford Coppola und wurde von George Lucas produziert. Wie so oft bei Jacksons Projekten (siehe auch weiter unten zu »Scream«) gab es einen finanziellen Produktionsrekord: »Captain EO« gilt bis heute als Film mit den höchsten Kosten pro Minuten (die 17 Minuten Film sollen 30 Millionen Dollar gekostet haben). Die Uniform des Captain Eo stellt mit seinen futuristischen Elementen und dem Regenbogen auf dem darunter getragenen T-Shirt das Bindeglied zwischen Michael Jacksons Videos zu »Triumph« und »Scream« her – zu dem »Triumph«-Video siehe weiter unten. Da sich der Name von »Eos«, der griechischen Göttin der Morgenröte ableitet, sollte die Dämmerung auf dem »HIStory«-Cover mithin wohl als Morgenrot verstanden werden.

101 | Vgl. Jacksons Website: <http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/o6-history-era/o6-history-main.htm>. Die dort unter <http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/biography-main.htm> zu lesende Darstellung des Lebensweges von Jackson greift generell auffällig oft zu der Formulierung »he made history«.

102 | Vgl. z.B. die Aufstellung unter <http://www.soyouwanna.com/site/toptens/musicvideos/musicvideos4.html>.

103 | Zu dieser »confidentiality clause« vgl. <http://www.markromanek.com/faq.html>. Bekannt ist immerhin, dass es in den Universal Studios in Kalifornien gedreht wurde und die (für einen Videoclip ungewöhnlich lange) Drehzeit von neun Tagen erforderte. Vgl. dazu sowie zu weiteren Angaben (u.a. bezüglich beteiligter Choreographen etc.):

<http://www.jacksonaction.com/?page=videography.htm> und

<http://www.markromanek.com/video/10.html#>.

104 | Drei MTV-Awards in den Kategorien Best Dance Video, Best Choreography (Lavelle Smith, Travis Payne [beide: Michael Jacksons Choreographie], Tina Landon, & Sean Cheeseman [Janet Jacksons Choreographie]) und Best Art Direction (Tom Foden); es war ferner noch in 8 weiteren Kate-

gorien nominiert: Viewer's choice, Best Cinematography, Best Editing, Best Special Effects, Best Direction, Best R&B Video, Video Of The Year, Breakthrough Video. Es erhielt darüber hinaus einen Grammy und einen Billboard Music Video Award als jeweils Best Music Video sowie einen Brazilian TVZ Video Award als »Best International Video Of The Year«.

105 | Auch Vernallis (2004), S. 188 nähert sich dem Clip nur auf rein formaler Ebene und gelangt deshalb zu wenig hilfreichen Schlüssen. Vgl. dazu weiter unten (Anm. 121).

106 | In einem Interview im Rahmen der Sendereihe »Fantastic Voyages«: Folge »Space is the Place«.

107 | Zu deren letztendlich ebenfalls wieder künstlerischen Wurzeln vgl. Kraushaar (2001).

108 | Vgl. z.B. <http://www.clipland.com/Summary/926864297/>.

109 | »in 1968, my parents took me to see stanley kubrick's 2001: a space odyssey. i was nine years old, and the experience made an indelible impression. later, i saw the film again during its re-release in 1973. it was then that i decided i wanted to be a film director.« Vgl. dazu <http://www.markromaneck.com/faq.html> wo Romanek unter der Frage nach den ihn inspirierenden Künstlern auch noch einmal Stanley Kubrick erwähnt.

110 | Darin wie auch in einigen anderen Details hat Romaneks Clip Schule gemacht: Hype Williams' Video zu »No scrubs« von TLC (1999) z.B. greift in vielerlei Hinsicht auf »Scream« zurück – angefangen von den das Video eröffnenden Titelworten über das futuristische Setting bis hin zu dem riesigen Bildschirm, den schimmernden Outfits und der zwischen den Interpretinnen ausbrechenden Aggression am Schluss.

111 | <http://www.clipland.com/Summary/926864297/>. Im Einführungssessay des Buches über Romanek zitiert Durant (1999) ein frühes Treatment zu »Scream«, von dem dann offenbar auch abgewichen wurde: »in romanek's original proposal for »scream« he called for an »epic minimalism« explaining that »if fellini made a japanese sci-fi film in 1971, it might look a little something like this.« Die Passage findet sich auch zitiert bei <http://www.markromaneck.com/book.html#>. Romaneks Faible für Sciencfiction kann auch daran ersehen werden, dass er in seinem ersten Spielfilm »One hour photo« (2002) Robert Wise und dessen Klassiker »The day the earth stood still« (1951) eine Hommage erweist: Die dort von dem Außerirdischen Klaatu ausgesprochene Warnung an die Menschheit, sich entweder zu besinnen oder aber der eigenen Vernichtung entgegen zu sehen, wird von Fototechniker Sy in einer Szene verfolgt, offenbar verinnerlicht und dann auf den ehebrüchigen Gatten projiziert, den er vor die gleiche Wahl stellt.

112 | Im November 1993 hatte Michael Jacksons den Fans gegenüber seine Abhängigkeit von Schmerzmitteln eingestanden: vgl. dazu <http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/biography-main-frame.htm>.

113 | Die Benennungen dieser sieben Räume enthalten z.T. dabei deren eigentlichen Charakter entlarvende Binnennamen, die durch Großbuchstaben hervorgehoben sind: o GRAvity (= die drei hier groß geschriebenen Buchstaben stehen oft auch für »Graphic Design« sowie für die technische Mittel, mit denen z.B. Darstellungen von Schwerelosigkeit künstlich erzeugt werden können: »Graphic Arts Imaging«/»Computer Graphics« etc.), HABITation (= habit = im Englischen: Gewöhnung, Langeweile, also gerade nicht Behausung und Heimeligkeit), GALLery (= gall = im Englischen: »wundgeriebene Stelle«, »Pein«), MEDia (= die drei groß geschriebenen Buchstaben werden auch als Abkürzung für »Medikamente« verwendet, damit hier den Suchtcharakter der Medien andeutend), mEDITation (= edit = im Englischen: »zurechtstutzen«, »zurechtschneiden« – also eigentlich gerade das Gegenteil von »Meditation«; zusätzlich wird mit den in dem entsprechenden Saal spielenden Szenen jedoch dem genau Entgegengesetzten vorgeführt: Es wird nichts weg- oder herausgeschnitten, sondern die Qual Michael Jacksons wird gezeigt), OBSERVation (= Beobach-

tung), reCREATION (>creative« andeutend – tatsächlich wird zur Erholung aber wieder das exakte Gegenteil, nämlich Zerstörung, ausgeübt). All dies deutet darauf hin, dass diese sieben Abteilungen nicht als ein Heilungsweg zu lesen sind, zumal am Ende des Clips ja der vibrierende, wie gebeutelte Jackson steht; die Räume und ihre Namen schlagen vielmehr noch einmal die Grundthemen des Clips (Medien, Suche nach Ruhe und Heil und deren Gegensätze) an.

114 | So auch Nicoli (2001), S. 173.

115 | Vgl. Helnwein (1998), S. 79. 1996 wurden Helnweins Bilder auch von Flavia Sigismondi als Inspirationsquelle für ihren Clip zu Marilyn Mansons »The beautiful people« herangezogen – zu ihr siehe unten.

116 | »Fantastic Voyages«, Folge »Space is the place«.

117 | Vgl. zu den Werken dieser Serie zuletzt Elger (2004).

118 | Das Gemälde wird interessanterweise spiegelverkehrt gezeigt. Zu ihm vgl. Prange (1996).

119 | Vgl. Sylvester (1993), S. 401f., No. 1000. Romanek führt Warhol und Magritte unter den Künstlern auf, von denen er seine Inspiration bezieht. Vgl. dazu <http://www.markromanek.com/faq.html>.

120 | Vgl. z.B. die Assoziationen zu Kraft und Musik, wie sie im Urteil Bryan Robertons anklagen: »[...] ein perpetuum mobile peitschenhiebartiger Linien, die mir ihren kühlen muskulären Artikulationen etwas vom improvisierenden Jazz haben« – er sieht »wie bei einem Tanz die erregte Tonhöhe durchgehalten und in der frei strömenden Beredsamkeit der Linie vollkommen realisiert«: Robertson (1960), S. 148. Vgl. auch die Karikatur aus dem New York Times Magazine von 1962, abgebildet bei Prange (1996), S. 36 sowie die Filmstills aus dem Film von Hans Namuth, »Jackson Pollock an der Arbeit«. Romanek hat Kunstgeschichte studiert, insofern werden ihm solche Darstellungen vertraut sein.

121 | Vernallis (2004), S. 188 interpretiert die zitierten Kunstwerke hingegen rein formal und unter vollkommener Abstraktion von deren Gehalt, weshalb sie diese auch lediglich als die Szenenfolgen verbindende Elemente zu deuten vermag, die so mit Brüsten und Frisuren der Jacksons auf einer Ebene zu stehen kommen: »Building subtle connections across a string of images is one of videomakers Mark Romanek's strength. In the director's and Michael Jackson's »Scream« triangular plastic objects gradually morph into the roundness of Janet Jackson's breasts; the bungee balls that bounce down a corridor change into Michael Jackson's ponytail and then into the rounded branches of a bonsai that sits in the back of the meditation room. The Jackson Pollock action painting at the end of another aisle is an amalgam of earlier material – breaking glass, Michael Jackson's face contorted into a scream, and the wild blonde hair of the Andy Warhol litho.«

122 | Vgl. eben die in Anm. 113 aufgezeigte Assoziation der »GALLery« zu Leiden und Pein.

123 | Auch die »Recreation«-Szene könnte in diese Richtung gedeutet werden: In ihr trägt Michael Jackson einen Sportoverall mit der Ziffer 7 – angeblich misst er dieser Zahl eine besondere, mystische Bedeutung bei, was angesichts der diesbezüglichen Tradition nicht unbedingt überrascht: Im Buddhismus z.B. vollziehen sich Aufstieg und Reise zum spirituellen Zentrum in sieben Etappen. Doch der mit der 7 ausgestattete Michael Jackson verhält sich hier den buddhistischen Prinzipien gerade entgegengesetzt, wenn er voller Aggressivität fernöstlich aussehende Urnen im Rahmen eines futuristischen Squash-Spiels gezielt zertrümmert.

124 | Vgl. hierzu z.B. das in Kapitel 7 unter Punkt 3 Gesagte; weitere Morphing-Sequenzen wurden z.B. in Jacksons Videos zu »Remember the time« (John Singleton, 1992) vorgeführt.

125 | Vgl. Shore (1984), S. 284f. sowie http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/video-clips/videos/03_tj/feel-it/feel-it-site_01.htm. Michael Jackson hatte bereits 1972 eine Solo-

Karriere gestartet. Die irrealen Landschaften in »Triumph« verdanken sich den Computermanipulationen der 1971 gegründeten Firma Robert Abel & Associates, weshalb zuweilen irrtümlicherweise zu lesen ist (so z.B. bei Shore), dass Abel bei dem Clip auch als Regisseur fungiert habe; Abel – 2001 verstorben – hatte selbst zuvor preisgekrönte Musikedokumentationen über Joe Cocker (1970) und Elvis Presley (1972) gedreht; vgl. zu ihm u.a.

http://millimeter.com/mag/video_remembering_robert_abel/.

126 | Das Video würde es verdienen, ausführlich im Sinne des von Kodwo Eshun umrissenen Kontextes des »Afro-Futurismus« interpretiert zu werden. Eshun hat eine solche Perspektive 2000 im Rahmen der Sendung »Fantastic Voyages«, Folge »Space is the place« formuliert.

127 | Dies möglicherweise zugleich die Inspiration für das im Dezember 1997 fertig gestellte Video von Grant Gee zu »No surprises« der Gruppe Radiohead, das den Sänger in einem Helm zeigt, auf dessen Glasvisier die Lyrics des Songs spiegelverkehrt projiziert werden.

128 | Nach außen deutlich gemachte Konsequenz dieser mitfühlenden Haltung sind karitative Projekte wie z.B. Jacksons im Frühjahr 1992 gegründete »Heal the world«-Foundation, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, als Sprachrohr und Hilfsorganisation für bedürftige Kinder zu fungieren; vgl. dazu <http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/biography-main-frame.htm>. »Heal the world« ist zugleich der Titel eines 1992 veröffentlichten Liedes von ihm.

129 | Bei der von Janet Jackson aufgerufenen Minerva-Statue und dem Kykladen-Kopf scheint es sich nicht um berühmte oder authentische Statuen, sondern eher um Nachbildungen zu handeln.

130 | Zu ihr und ihrer markttechnischen Funktion vgl. den Artikel von Gibson (2005).

131 | Der englischen Fassung von »Wir sind die Roboter«; der Clip wurde von den beiden Kraftwerk-Mitgliedern Ralph Hütter und Florian Schneider konzipiert und gedreht. Auch das Cover des Albums »Die Mensch-Maschine«, auf dem sich der Song befindet, rekurriert auf die typischen Formelemente El Lissitzkys. Zu dessen Rezeption durch Daft Punk vgl. Kapitel 10, Anm. 57.

132 | So <http://www.etalnalgaze.net/eternalarchives/000076.html> und <http://www.franzferdinand.tv/> unter »Bio«. Die Band klinkt sich damit in einen Kontext ein, der allerspätestens seit Walker (1987), S. 15ff. mit dem Schlagwort »The art school connection« belegt ist; Walker hatte die Wechselbeziehungen zwischen britischen Kunsthochschulen und Colleges auf der einen und der Pop Musik auf der anderen anhand von Stars aufgezeigt, die Kunst studiert hatten.

133 | Damit greifen Franz Ferdinand ironisch eine Tendenz auf, die in Stücken wie Eric Prydz 2004 veröffentlichtem Stück »Call on me« ihren bizarren Höhepunkt gefunden haben: »Call on me« besteht im Wesentlichen aus einem Sample des Refrains von Steve Winwoods Song »Valerie« von 1982, der lediglich immer und immer wieder wiederholt wird. Theodor W. Adorno hat bereits 1965 in seinem Rundfunkvortrag »Schöne Stellen« eine »atomistische« Wahrnehmung kritisiert, die bei (klassischer) Musik weite Passagen sozusagen als lästige Füllstellen versteht, mit deren Hilfe lediglich Anlauf hin auf besonders prägnante und »schöne« Motive oder Melodien genommen wird; diese würden daher sodann aus ihrem (ihren Sinn tatsächlich eigentlich erst bedingenden) Gesamtkontext gelöst und unabhängig von den sie vorbereitenden Momenten aneinander gehängt, um so in den reinen (doch verfälschten) Genuss der »schönen Stellen« zu kommen; vgl. dazu Adorno (2003), S. 695: »Derart verhalten sich Dilettanten, die aus großen Sätzen von komplexer Architektur wirklich oder vermeintlich schöne Melodien [...] herausklauben und, anstatt deren Impuls zu folgen und weiterzugehen, infantil nach ihrer starren Wiederholung verlangen [...]. Das ist bereits die den Schlagern angemessene Reaktionsform [...]«

134 | Vgl. dazu z.B. Hemken (1990).

135 | Vgl. dazu auch kurz Kapitel 3, Anm. 54.

136 | Vgl. dazu auch Kapitel 10.

137 | Vgl. <http://www.eternalgaze.net/eternalarchives/000076.html>. Odell nennt dabei generell nur »artists and groups of the DADA movement« sowie konkret »the cinema experiments of Viking Eggeling/Hans Richter«. Tatsächlich scheint er in dem Clip zu »Take me out« jedoch eher die Versuche Oskar Fischingers zum absoluten Tonfilm aufzugreifen (vgl. z.B. sein zum Ende des Clips fast zitiertes »Allegretto« von 1936 oder den – in seiner Fassung ebenfalls als Werbefilm konzipierten – Film »Kreise« [»Alle Kreise erfaßt Tolirag«] von 1935) als die Arbeiten von Eggeling und Richter.

138 | Das Video für Goldfrapp trägt Grundzüge des »Rotkäppchen«-Märchens anhand von zumeist klappsymmetrisch angeordneten Collagenstrukturen vor; der Erasure-Clip inspiriert sich deutlich an den Collagen der Pop-Art wie z.B. Richard Hamiltons Collage »Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?« (Abb. 6); das Mad Action-Video hingegen ist eine deutlich Hommage an Stephen R. Johnsons Videoklassiker zu Peter Gabriels »Sledgehammer« von 1986, der ja selbst schon auf berühmte Werke der Kunstgeschichte (Giuseppe Arcimboldo, René Magritte, Kubismus) rekurriert. Einige davon (z.B. Magritte) werden in Odells Clip ebenfalls aufgegriffen; »Rocket« spielt mit Flaggenmotiven und Illustrationen aus politisch-wissenschaftlicher Fachliteratur; mit den Clips zu »Changes« von Tahiti 80 und »Feeling a moment« von Feeder (beide im Februar 2005 veröffentlicht) hat Odell sich von den graphischen Elementen seiner Collagen emanzipiert – nun wird das scheinbar realistische Bild selbst durch abrupte Veränderungen oder (wie im Fall des Feeder-Clips) drastische Eingriffe in die Darstellung als bloßes Filmbild entlarvt: In dem Video zu »Feeling a moment« bilden sich Risse in den Szenen, die den Bildraum durchziehen und ganze Partien unkenntlich machen oder verschlingen; betont künstliche, dekorative Flächen ersetzen diese Bereiche sodann. Die Arbeiten Odells sind zugänglich unter <http://www.nexuslondon.com/main.html> (»directors« > »jonas odell«)

139 | Von deren im Februar 2004 erschienenem Album »A crow left of the murder«.

140 | Er verwandelt sich später in das amerikanische Wappentier, den Adler, und verschlingt sein in Fische verwandeltes Volk. Für die Darstellung der plötzlich Fischköpfe tragenden und später den Adler verschlingenden Bevölkerung hat Sigismondi sich wiederum an einer auf Hitler gemünzten Fotomontage Heartfields inspiriert: »Der friedfertige Raubfisch« ist eine am 12.5.1937 in der Volks-Illustrierten (VI, Prag), S. 307 veröffentlichte Arbeit Heartfield betitelt, die einem hochdekorierten Militär einen Raubfischkopf aufsetzt und darunter ein Hitler-Zitat setzt – vgl. dazu Heartfield (1991), Tafel 81 sowie S. 430, No. 299 und Herzfelde (1986), S. 382, No. 184.

141 | Sein Abzeichen sind zwei an das SS-Abzeichen erinnernde Blitze und er hält seine Hetzreden von einer Zapfsäule herab. Unmittelbar in seine Ansprache ist ein kurzer Ausschnitt aus einer Rede George W. Bushs geschnitten, so dass unmissverständlich ist, wer hier gemeint sein soll.

142 | Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ, Prag), 19.12.1935, S. 816; zu der Fotomontage vgl. z.B. Heartfield (1991), Tafel 77 und S. 430, No. 292 sowie Herzfelde (1986), S. 380, No. 164. Walker (1987), S. 79 hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Formation Siouxsie and The Banshees 1978 einen Ausschnitt aus Heartfields Darstellung wählte, um daraus das Cover ihrer Single »Mittageisen« zu gestalten; Walker weist daraufhin, dass ein Jahr zuvor in London eine Heartfield-Ausstellung stattgefunden hatte.

143 | Vgl. dazu die Fotomontage vom 1.6.1933 in der Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ, Prag); vgl. dazu Herzfeld (1986), S. 376, No. 128.

144 | So die die Fotomontage auf der Titelseite der Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ, Prag) vom 5.4.1936; vgl. dazu z.B. Heartfield (1991), S. 332.

145 | Für die Sequenzen mit dem sich formierenden Widerstand der Engel wurde z.B. auf Wim Wenders' »Himmel über Berlin« von 1988 zurückgegriffen.

146 | Zu ihrer kritischen Einstellung der Religion gegenüber vgl. das 2002 veröffentlichte Interview in *Fucine Mute* No. 44:

<http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=redir.php?articleid=704>, wo Sigismondi von ihrem »rapporto conflittuale« und dessen Hintergründen berichtet.

147 | Gegen Ende des Videos hebt z.B. ein fanatisierter Prediger ein Buch in die Höhe, auf dem »ye holy buy bull« zu lesen ist – in Ergänzung der (im Wortlaut für »The Holy Bible« stehenden) Wortfolge ist unter dem mit dem Blitzzeichen des Diktators dekorierten Kreuz ein Kothaufen zu sehen: Der Betrachter hat das »bull« folglich zu einem »bullshit« zu ergänzen; in Korrespondenz zu dem »buy« ist außerdem rechts des Kreuzes das sonst den amerikanischen Ein-Dollarnoten aufgedruckte »Annuit coeptis«-Siegel zu sehen, das schon zuvor von Videokünstlern wie z.B. Peter Callas (in seiner Arbeit »Neo Geo« von 1989) verwendet wurde, um Kritik an der amerikanischen Politik zu üben. An einer anderen Stelle des Videos adaptiert Sigismondi die oben anhand des Franz-Ferdinand-Clips beschriebene Busby-Berkeley-Choreographie, um einen Trupp mit Schilden bewehrter Schutzpolizei zu karikieren.

148 | Diesbezüglich bleibt auch das in Kapitel 5, Anm. 3 erwähnte Video zu Spax' »Kriegstagebuch« weit hinter der Komplexität der Lyrics zurück.

10. »Do the Bartman!«: Videos im Spannungsfeld von Computerspielen, Cartoons und Werbung

COMPUTERSPIELE:

»[...] the film has the steady momentum and flat trajectory of a video game. [...] The viewer can enjoy a series of vicarious jolts without counting on a payoff of clarity at the film's end«, schrieb die Kritikerin Janet Maslin im September 1997 über David Finchers Film »The Game«.¹ Hinter diesem Urteil stand – neben dem natürlich durch den Film selbst gegebenen Bezug auf Spiele sowie deren Verlauf und Regeln – möglicherweise auch das Wissen um den Umstand, dass der Regisseur des Thrillers sein Handwerk im Bereich der Videoclips gelernt hatte, wurden und werden diese doch immer wieder mit eben solchen Spielen verglichen: »Video games are like video clips. Rapidly changing signifiers demanding a physical response«, schrieb John Fiske bereits 1986.²

Angesichts einer solchen Parallelisierung sowie in Anbetracht des im vorangegangenen Kapitel thematisierten »Bilderhungers« der zugleich die schnelle Kommunikation mit seinem Publikum suchenden Gattung »Musikvideo« überrascht es nicht, dass sich die Regisseure und Produzenten von Clips tatsächlich immer wieder an populären Computer- und Videospiele inspirierten.³

Die Motivationen für einen solchen Rückgriff können dabei höchst unterschiedlich sein: Als das Londoner Produzentenquartett Shynola⁴ (Abb. 1) 2002 ihr Video zu dem Song »Move your feet« des dänischen Duos Junior Senior konzipierte,⁵ griff es dabei auf das typische Erscheinungsbild der insbesondere in den späten 70er und frühen 80er Jahren besonders populären, so genannten Arcade-Computerspiele zurück. Die sehr bunte, grobgerasterte und den Figuren dadurch eckige Körper- und Bewegungsmuster verleihende Ästhetik wurde hierbei herangezogen, um zum einen den Spaß und die Sorglosigkeit zur artikulieren, die »Move your feet« empfahl: »s-s-sing my song and/y-y-you sing along, just/p-p-put my record on/and all of you're troubles are dead and gone« stottert es nach Art des Scat-Gesangs in den Lyrics, damit anzeigend, dass jedweder Widerstand gegenüber

der Macht von Rhythmus und Melodie zwecklos ist und früher oder später jeder der Aufforderung folgen muss: »d-d-don't stop the beat/I c-c-can't control the feet/p-p-people in the streets/com'on everybody, move you're feet/don't stop, (don't stop) don't stop, the beat/I can't stop, (can't stop) can't stop the beat/I won't stop, won't stop (won't stop)/the beat/And GO!«.



Abb. 1: Shynola

Zum anderen ist so die Möglichkeit gegeben, in einer rasanten Bilderfolge Dinge zu realisieren, die jenseits dieser stilisierten Atari-Ästhetik albern gewirkt hätten: So wird das gestammelnde »I c-c-can't control the feet« im Liedtext an einer Stelle durch die Darstellung überlanger, sich verknötender Beine umgesetzt und der Einfluss des alles und alle vereinenden Rhythmus der Musik wird sinnfällig gemacht, indem eigentlich unbelebte Dinge wie ein Hotdog, Toastscheiben oder Früchte zu den Klängen zu singen und zu tanzen beginnen. Den Spielkontext deutet dabei zugleich eine Serie von Herausforderungen an, denen sich der eigentliche Protagonist des Clips, ein Eichhörnchen, selbst stellt und die er auf z.T. fantastische Weise löst: So kommt er der beständig wiederholten Aufforderung »don't stop« nach, wenn er z.B. mit seinem Auto an eine dicht befahrene Straßenkreuzung gelangt und – anstatt an der roten Ampel stehenzubleiben – Teleskopräder ausfährt und sich so über den Verkehr hinwegsetzt; an anderer Stelle ahmt er zu dem gesungenen Befehl »GO!« den amerikanischen Stuntdriver Evel Knievel nach: Brach dieser sich bei seinem am 31. Mai 1975 unternommenen Versuch, mit seinem Motorrad im Londoner Wembley Stadium 13 Doppeldeckerbusse zu überfliegen,⁶ die Hüfte, so landet das Eichhörnchen bei der gleichen Aktion direkt dem Siegerpodest, während das zum Sprung benutzte Pferd verletzt davongetragen wird.

Der draufgängerische Motorrad-Artist fungiert dabei zusammen mit der Atari-Ästhetik⁷ und weiteren Elementen des Clips als Hommage an jene Zeit, an die das von Jesper Mortensen (Junior) geschrie-

bene Stück auch musikalisch anschließt. Denn während schon die (im übrigen von dem Gastsänger Thomas Troelsen ausgeführten)⁸ Vokalpartien in ihrem rauen Falsett an Michael Jackson erinnern, verweisen die treibenden Akkordfolgen deutlich auf Klassiker der Discomusik der späten 70er und frühen 80 Jahre wie z.B. das 1983 erschienene »Club Tropicana« von Wham!⁹

Auf diese Reminiszenzen reagiert das Video, indem es nicht nur in seiner bunten Typographie, sondern auch seinem Bildpersonal auf diese Zeit verweist: Das Eichhörnchen überrollt – nach Art des 1976 auf den Markt gebrachten, heftig umstrittenen Arcade-Spiels »Death Race«¹⁰ – Zombies, mithin jene Kreaturen, die 1978 in George A. Romeros Kassenschlager »Dawn of the Dead« ihr Unwesen trieben; und auch die Sequenz am Ende des Clips, wenn das Eichhörnchen nach der Explosion der Erde in einem Raumschiff durch das Weltall gewirbelt wird, bezieht sich natürlich auf den Schluss von George Lucas', 1977 erstveröffentlichtem Kinohit »Star Wars«, wo Darth Vader nach der Zerstörung des Todessterns in seinem T.I.E.-Fighter führerlos durch den Weltraum kreiselt.

Doch jenseits solch visualisierter Bezüge zum zeitlichen Umfeld des in »Move your feet« aufgegriffenen Musikstils bot das Computerspielkonzept des Clips zugleich den Vorteil, dass man auf reizvolle Weise ein Duo präsentieren konnte, das nicht unbedingt den Traum jedes Marktstrategen darstellt, wirken der kleine Jesper Mortensen und sein bäriger Kompagnon Jeppe Laursen (Senior) trotz ihrer ansteckenden Vitalität bei Liveauftritten doch eher komisch denn als Idole. Dieser Eindruck konnte durch das ohnehin auf Witz und Komik getrimmte Video geschickt aufgefangen und in entsprechend erwünschte Bahnen gelenkt werden, so dass man nun mit den beiden (an einer Stelle des Clips auch mit fotografischen, stark gerasterten Konterfeis erscheinenden) Interpreten (Abb. 2) und nicht über sie lacht.

Anders als One-T und in Parallele zur Formation Daddy DJ waren sie jedoch keine Anonymität, sondern treten – ganz im Gegenteil – gerne live auf, wo sie ihr durch das Video vermittelte, verspielt-witzige Image bestätigen und ausbauen können.¹¹ Wie prägend die von Shynola abgelieferte Arbeit war, kann daran ersehen werden, dass Junior Senior den Arcade-Look des Clips nicht nur (ähnlich wie Franz Ferdinand) der Gestaltung ihrer Homepage zugrunde legten, sondern dort auch die Möglichkeit anbieten, ein von Steve Riddet kreiertes, im Stil der Arcade-Produkte der 70er und 80er Jahre gehaltenes Spiel zu spielen,¹² bei dem einzelne Elemente des Videos zu entsprechenden Szenarios zusammen gestellt wurden (das Eichhörnchen muss hier z.B. vor auf der Straße umherlaufenden Zombies fliehen und gleichzeitig versuchen, möglichst viele Dynamitstangen zu sammeln; zum Schutz kann es sich einen zu erbeutenden Jockeyhelm anziehen sowie mit Erdnüssen werfen).¹³



Abb. 2: Junior Senior:
»Move your feet«, Still

Mit dieser Rückführung der Videoprotagonisten in einen Spielkontext wird jedoch zugleich umso deutlicher, dass der Clip selbst nicht wirklich eine echte Spielsituation wiedergibt, sondern lediglich die Idee und den Look eines solchen Arcade-Produkts nutzt.

Anders verhält sich dies bei dem 1999 von Alessandra Pescetta gedrehten Clip zu dem Lied »Un inverno da baciare« der italienischen Interpretin Marina Rei, wo die Szenen vorgeben, den Ablauf eines Computerspiels zu zeigen, das ein virtuelles Ebenbild der Sängerin – im Stil der Tomb-Raider-Heroine Lara Croft der Firma Eidos zu recht gemacht – zur Hauptfigur hat. Wie diese unerschrockene Archäologin muss auch Reis Abbild diverse Proben bestehen, Objekte sammeln und gefährliche Situationen meistern, wobei gelegentlich (z.B. bei Tauchgängen: Abb. 3) eine Messleiste links Angaben über die körperlichen Kräfte der Heldin macht und bei lebensbedrohlicher Erschöpfung rot blinkt, während rechts eine analoge Anzeige z.B. ihren Luftvorrat vor Augen stellt.

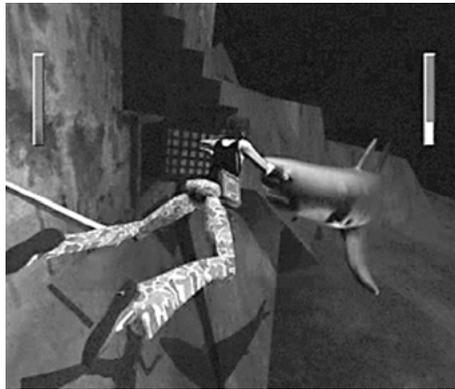


Abb. 3: Marina Rei: »Un inverno da baciare«, Still

Obleich es sich bei dem Video um den ersten mit 3D-Grafik-Effekten aufwartenden, voll computeranimierten Clip Italiens handelte,¹⁴ blieb die Resonanz darauf doch bescheiden,¹⁵ was möglicherweise auch damit zu tun hatte, dass die elaborierte Szenenfolge in letzter Instanz wenig mit dem sonst eher ätherischen Erscheinungsbild der Sängerin und noch weniger mit dem Songtext zu tun hatte. In ihm evozieren rätselhaft poetische Wendungen das Bild einer Frau, die, nach offenbar verletzenden Lebenserfahrungen, nun stark und furchtlos genug ist, die Kälte (der Gefühlslosigkeit? des Todes?) zu ertragen; gefasst wird dies im Bild der kalten Jahreszeit und des frostigen Windes, die zu umarmen und zu küssen sie sich nun mutig und bereit genug fühlt: »Di questo inverno da baciare/[...] io sono qui/E adesso vieni vieni a prendermi/ Io sono qui e stringimi/Vento sì gelido [...] /Io sono qui a dirti che/Non ho più paura.« Dass ihre Empfindungen zuvor möglicherweise durch einen Mann verwundet wurden, die Rollen

nun aber umgekehrt sind, wird durch den Umstand angedeutet, dass sie einen verwundeten, weinenden Mann beobachtet.¹⁶ Alles in allem lassen solche und andere Metaphern (als Schauplatz wird das Meer beschworen) eher an Schöpfungen wie Waterhouses »Miranda«-Gemälde (siehe Kapitel 9, Abb. 4) denken als an die Szenarien eines Action-Spiels. Zwar waren es wohl Hinweise auf die Furchtlosigkeit, die Stärke und Überlegenheit der Protagonistin des Songtextes, welche Regisseurin und Produzenten auf die Idee der Visualisierung im Kontext eines Lara-Croft-Abenteuers denken ließen. Dass sie die Spannung zwischen dem bisherigen Image von Marina Rei als zwar starker, doch sensibler und feinnerviger Interpretin und ihrer Vorstellung als unverwüstlicher Heroine im Video spürten, erhellt aus dem Umstand, dass man es für notwendig befand, die Sängerin zum Ende des Clips in gewohnt poetischer Weise zu präsentieren (ihr reales Gesicht erscheint in einer von Wirbeln getrübbten Wasseroberfläche, in der sich zugleich ein von vier Säulen getragener Raum spiegelt), nachdem man sie als Action-Heldin vorgeführt bekommen hat.

Demgegenüber erschienen die Mitglieder der Red Hot Chili Peppers mit ihren stets nackten, trainierten Oberkörpern per se schon prädisponierter als Helden eines Videospiele, zu denen Jonathan Dayton und Valerie Faris (siehe Kapitel 1, Abb. 20) sie ein Jahr nach Marina Reis »Un inverno da bacciare«, im Juni 2000, machten. Zum Auftakt des in der Folge mehrfach ausgezeichneten Clips¹⁷ für das Stück »Californication«¹⁸ wird die Band daher auch gleich in Form von Spielfiguren vorgeführt, deren jeweilige musikalische (Vocals, Drums, Bass, Guitar), physische (Strength, Stamina, Agility), rhythmische und schließlich auch charakterliche Kräfte (Charisma) voll aufgeladen werden, während sich die Protagonisten für die bevorstehenden Herausforderungen aufwärmen. Bestehen werden sie diese auf einer virtuellen Insel, welche die Form des Staates Kalifornien hat, jedoch einsam im Meer gelegen ist¹⁹ – dies schon eine erste Interpretation des ironischen Gestus, in dem Kalifornien hier besungen wird, denn das Selbstverständnis seiner Bewohner, etwas Besonderes zu sein, wird verspottet, wenn es heißt: »It's the edge of the world/ And all of western civilization/The sun may rise in the East/At least it settles in the final location.« Über diese exklusive, im äußersten Westen gelegene Landmasse finden sich nun die einzelnen Stationen des Spiels verteilt, die jeweils auch wieder typischerweise mit Kalifornien assoziierte Themen und Bildwelten vorstellen: Hollywood mit seiner Filmindustrie, seinem Starkult und den weitergereichten Träumen von Ruhm und Reichtum; der Sport in Form von Snowboard, Surfen, Tauchen und Autorennen; die wilde Natur mit ihren Bären und nicht minder gefährlichen Jägern und Holzfällern; die typischen Wahrzeichen San Franciscos wie z.B. die Golden Gate Bridge; das psychedelische Kalifornien mit seinen Drogenträumen, aus denen hier das durch die Luft galoppierende Einhorn und die gigantische, als Reittier

genutzte Libelle entsprungen zu sein scheinen; und schließlich die Erdbeben, mit denen der Clip seinen dramatischen Abschluss findet. Diese einzelnen Bereiche werden dabei jedoch nicht parataktisch hinter- bzw. nebeneinander vorgeführt, sondern durchdringen einander auf sowohl spielerische wie komplexe Weise: So zieht sich das Motiv Hollywoods als Produktionsort künstlicher Bilder, Hoffnungen und Träume durch das ganze Video hindurch. Gleich zu Beginn, wenn die Figur von Gitarrist John Frusciante bei ihrem Lauf durch die Straßen gezeigt wird, muss sie den im Liedtext genannten »Psychic spies from China« ausweichen, die durch ein fernöstlich gewandetes Wesen sowie drei Männer in Hemd und Krawatte verkörpert werden und ihm gewaltsam ein »Free Personality Testing« angedeihen wollen (»Try to steal you mind's elation«); das Ganze spielt jedoch offenbar auf dem Walk of Fame des Hollywood Boulevard mit seinen über 2500, Filmberühmtheiten zugewiesenen Sternen. Damit wird ebenso auf die in den Lyrics besungenen »Little girls from Sweden« angespielt, die »of silver screen quotations« träumen, wie diese Schwärmerieen zugleich mit der harten Realität konfrontiert werden, wenn sich die Anzeigetafel der gezeigten und von einer Schlange identischer Mädchen belagerten Casting-Agentur als halb zerfallen erweist (»Casting Agenc/y – Loo ing for hot..... talent« ist darauf zu lesen) und die Inschrift zugleich andeutet, dass hier Darstellerinnen für Pornofilme gesucht werden: »Hard core soft porn« intoniert Sänger Anthony Kiedis kurz darauf, und rund zwei Minuten später wird die Figur des Gitarristen John Frusciante dann in die Dreharbeiten einer solchen Produktion platzen, dabei jedoch auch durch die Sets eines Science-fiction-Films laufen (»Space may be the final frontier« zitieren die Lyrics dabei die berühmten Eröffnungsworte der Fernsehserie »Star Trek«: »Space – the final frontier«) und schließlich in einem Studio landen, wo gerade ein Film über Leonardo da Vinci gedreht wird. Dessen Flughubschrauber, dort als Entwurfszeichnung und gebautes Exemplar verfügbar, trägt ihn dann auch kurz darauf über die Stadt hinweg, während die Figuren seiner Bandkollegen auf der gigantischen Libelle reiten. Das Filmthema hat jedoch kurz zuvor noch einmal seine auf die Anfangsbilder rückverweisende Erwähnung gefunden, wenn es im Liedtext heißt: »And buy me a star on the boulevard«. Gezeigt wird dazu jedoch die Spielfigur des Bassisten Flea, die sich noch in der Visualisierung der vorangegangenen Liedzeile »A teenage bride with a baby inside/Getting high on information« befindet und daher gerade damit beschäftigt ist, einer Horde aggressiver Holzfäller zu entkommen.²⁰

Das Video zu »Californication« erweist sich insofern als eine visuelle Fuge, bei der – ähnlich wie bei den Lyrics – mit einer Vielzahl von Anspielungen und Verweisen gearbeitet wird: Wie bereits bei »Can't Stop« gesehen,²¹ flicht Kiedis immer wieder Namen, Wendungen und Begriffe in seine Texte ein, die zu schillernden Bedeutungskomplexen

zusammentreten können. Allein aus den zwei Zeilen »Cobain can you hear the spheres/singing songs off station to station« können neben dem reinen Wortlaut mindestens zwei Referenzen auf Berühmtheiten der Popkultur herausgehört werden, denn abgesehen von dem namentlich genannten Kurt Cobain lässt sich in den Worten »Station to station« der Titel von David Bowies gleichnamigem, 1976 produzierten Album heraushören (mit der Nennung Cobains schließt sich ein Kreis, der wenige Zeilen zuvor mit der Formulierung »Celebrity skin is this your chin« eröffnet wurde: Mit der ironischen Frage wird natürlich zum einen auf die Künstlichkeit der sich durch plastische Chirurgie ein jugendliches Aussehen bewahrenden Stars gezielt; »Celebrity skin« war jedoch auch der Titel des Albums, das die Formation Hole, die Band von Courtney Love, Kurt Cobains Witwe, 1998 veröffentlichte). Auch die in der Endstrophe erwähnte »good vibration«, zu der das Erdbeben in den Augen eines Gitarre spielenden Mädchens wird, verweist auf ein Stück Popgeschichte, in diesem Fall auf den 1966 veröffentlichten Hit »Good vibrations« der kalifornischen Gruppe The Beach Boys.

Psychic spies from China
 Try to steal your mind's elation
 Little girls from Sweden
 Dream of silver screen quotations
 And if you want these kind of dreams
 It's Californication
 It's the edge of the world
 And all of western civilization
 The sun may rise in the East
 At least it settles in the final location
 It's understood that Hollywood
 Sells Californication

Pay your surgeon very well
 To break the spell of aging
 Celebrity skin is this your chin
 Or is that war your waging

First born unicorn
 Hard core soft porn
 Dream of Californication
 Dream of Californication

Marry me girl be my fairy to the world
 Be my very own constellation
 A teenage bride with a baby inside
 Getting high on information

And buy me a star on the boulevard
It's Californication

Space may be the final frontier
But it's made in a Hollywood basement
Cobain can you hear the spheres
Singing songs off station to station
And Alderon's not far away
It's Californication

Born and raised by those who praise
Control of population everybody's been there and
I don't mean on vacation

Destruction leads to a very rough road
But it also breeds creation
And earthquakes are to a girl's guitar
They're just another good vibration
And tidal waves couldn't save the world
From Californication

Pay your surgeon very well
To break the spell of aging
Sicker than the rest
There is no test
But this is what you're craving

Natürlich sind die Bilder des Videos insofern eindeutiger, als sie konkrete und eindeutig identifizierbare Gegenstände zeigen; durch den Kontext des Videospiels ist es Dayton und Faris jedoch möglich, Dinge zu eigentlich unrealistischen Konstellationen zusammenzublen- den. So führt das virtuelle Ebenbild von Drummer Chad Smith in einer Szene das für Kalifornien so typische Surfen vor, doch statt auf dem Wasser vollführt es den Sport auf den Stahl-Verspannungen der Golden Gate Bridge. Die Spielfigur seines Bandkollegen Kiedis hingegen surft zwar auf dem Wasser, doch dafür auf dem Rücken eines Hais. Eben die dazu vorangehende Sequenz, in der sie taucht und dabei den Raubfischen ausweichen bzw. sie aus der Bahn schlagen muss, weist bemerkenswerte Parallelen zu der entsprechenden Sequenz in dem Marina-Rei-Video auf. Abgesehen von den situationsbedingten Gemeinsamkeiten, weisen beide Bildfolgen eine vergleichbare Ausstattung auf, die im Falle von »Californication« nur sehr viel opulenter ausfällt. Doch auch hier wird dem Spieler/Zuschauer mit Hilfe zweier Anzeigen Auskunft darüber gegeben, wie viel Sauerstoff dem Taucher noch zur Verfügung steht, und auch hier (Abb. 4) beginnt ein Licht warnend zu blinken, wenn sich der Vorrat dem Ende



Abb. 4: Red Hot Chili Peppers:
»Californication«, Still

zuneigt: Da »Un inverno da bacciare« zwei Jahre vor dem Video von Dayton und Faris auf den Markt kam, ist es nicht ausgeschlossen, dass die beiden Regisseure es zur Kenntnis nehmen konnten.²²

Allerdings machten sie sodann etwas vollständig Anderes daraus; »Californication« ist nicht nur sehr viel aufwändiger und detaillierter gestaltet (für jeden Schauplatz des Spiels werden eigene, auf die jeweilige Situation zugeschnittene Instrumente einblendet, die Angaben zu Geschwindigkeit, Position und Befindlichkeit der Spielfiguren bzw. ihrer Umgebung machen – im Falle des Erdbebens wird z.B. angezeigt, welchen Grad auf der Richter-Skala die Stöße haben),²³ sondern auch die Interaktion zwischen den Musikern und den sie im Spiel vertretenden Figuren ist komplexer gestaltet als bei »Un inverno da bacciare«. Denn über den kartographischen und skalierten Einblendungen befindet sich ein Bereich, in dem zusätzlich einzelne Bandmitglieder bei einer scheinbaren Performance des Songs zu sehen sind. Immer dann, wenn es einer der Figuren gelungen ist, einen der roten Bonus-Sterne zu berühren, erweist sich das Feld als die uns zugewandte Seite eines Würfels, der in Rotation gerät, wächst und nun den ganzen Bildschirm mit der Darstellung der vor einem blauen Himmel agierenden Musiker ausfüllt. Diese kurzen, mithin als »Belohnung« konzipierten, Performance-Sequenzen dauern zwischen 10 bis 15 Sekunden; danach rotiert der Würfel, sich wieder verkleinernd, zurück und gibt die Oberfläche des Spiels wieder frei. Den Wechsel zwischen jeweils gerade bei ihrem Parcours begleiteten Figuren kündigt eine gelegentlich rechts eingeblendete Leiste mit den Portraits der fünf Charaktere an.

Das simulierte »Spiel« wird mithin nicht nur von einem beständigen Pendeln zwischen den unterschiedlichen Figuren, sondern auch zwischen den Realitätsgraden der echten Musiker und ihrer virtuellen Vertreter bestimmt. Erst am Schluss, wenn die vier in einer Art Gegenbild zu den Szenen mit dem blauen Himmelshintergrund im heißen Inneren der durch das Beben geöffneten Erde aufeinander treffen, kommt es zu einem fließenden Übergang: Die Spielfiguren sammeln sich um den Würfel mit den Darstellungen der Musiker, berühren diesen und verwandeln sich dadurch in die realen Personen. Wie zuvor bei den Performance-Szenen sind sie nun (im Unterschied zur Spielsituation, wo zumeist jeder für sich agierte) vereint, befinden sich jedoch – trotz der Einblendung »Game over« – weiterhin in der Welt des Spiels; die nächste Szene – eine schematische Darstellung der Insel, darüber die scheinbar an den Zuschauer gerichtete Frage »Next game?« und die Antwortmöglichkeiten »yes« und »no« – suggeriert, dass das Ganze nun scheinbar wieder von vorne beginnen könnte.

Dayton und Faris nutzen die Ästhetik, die Möglichkeiten und die Metapher des Spiels, um zum einen die verschiedenen typisierten Vorstellungen zu visualisieren, die gemeinhin mit Kalifornien asso-

ziiert werden; zugleich weisen sie eben dadurch die damit verbundenen, z.T. verlogenen und klischeestarrten Träume und Wunschbilder als künstlich und oberflächlich aus. Die Band hat zwar ihre virtuellen Ebenbilder in das Spielfeld dieser Sphäre geschickt, jedoch selbst diese bleiben dort Fremde, die beständig auf der Flucht vor einer tendenziell eher feindseligen und gefährlichen Umwelt sind. »Californication« ist ein doppeldeutiges Schlagwort, das einmal den Prozess der Assimilierung der typisch kalifornischen Lebens- und Denkgewohnheiten meint, zum anderen jedoch mit dem darin enthaltenden Wortstamm »Fornication« (altmodisch verstanden:) auf außerehelichen Geschlechtsverkehr bzw. (im zeitgenössischen Verständnis:) auf Hurerei verweist; doch, wie Anthony Kiedis bezüglich des Titels in einem Interview klarstellte: »It's not a sexual reference. »Californication« is really just the act of the world being affected and saturated by the art and the culture being born and raised in California. Travelling around the world, no matter how far I go, I see the affect that California has on the world. It's about that good and bad, beautiful and ugly.«²⁴ Diese Differenzierung des Einschlags, den die als genuin kalifornisch aufgefasste Lebens- und Denkweise weltweit hat, fügt sich insofern stimmig zur Position des Clips, als dieser zwar viele entsprechende Aspekte negativ oder wenigstens ironisch gebrochen vorführt, zugleich jedoch mit Protagonisten aufwartet, die mit ihren gern gezeigten, trainierten Oberkörpern selbst als typische Vertreter der »Californication« durchgehen könnten²⁵ – würden sie sich nicht mit ihren Texten und Videos (und insbesondere dem hier in Rede stehenden Clip) immer wieder als weit entfernt von der sorglos-sonnigen Mentalität des idealtypischen Kaliforniers präsentieren. Nicht um eine in Schwarzweiß-Schemata befangene Verurteilung der Hervorbringungen der kalifornischen Kultur als gut oder schlecht, schön oder hässlich geht es, denn diese wäre genauso schablonenhaft wie eben diese Kultur mit ihren Rastern von »good and bad, beautiful and ugly«, sondern um eine Kritik, die sich eben die Produkte der so angefochtenen Gesellschaft – Unterhaltungsindustrie, Computerspiele, Filme, Musik – zu eigen macht, um ihre Einwände zu formulieren und so zugleich deren positives Potential vorzuführen.

CCARTOONS:

Doch auch auf den Einsatz des rein graphischen Ebenbildes, ohne den Kontext eines Computerspiels wird im Zusammenhang von Musikvideos gerne zurückgegriffen, wobei die Motivationen für eine solche Strategie recht unterschiedlich sein können: Als Madonna sich während des Mittelteils ihres im März 2000 herausgekommenen und von Jonas Akerlund gedrehten Clips zu »Music« von einem Cartoon-Konterfei vertreten ließ, hatte dies zum einen den ganz praktischen

Grund, dass die Sängerin damals schwanger war und sich von daher als werdende Mutter nicht ohne weiteres überzeugend hätte in ein Ambiente integrieren lassen, in dem es um Champagnerorgien, Luxus-Striplokale und Tabledance geht. Man entschied sich daher dafür, die Schwangerschaft gar nicht erst zu thematisieren²⁶ und Madonna als reiche, schmuckbehängte Frau zu präsentieren, die sich in weißem Cowboy-Hut und Pelzmantel erst in einer goldenen Stretchlimousine, dann in diversen Clubs bei Champagner und Drinks mit diversen Begleiterinnen und Gespielinnen amüsiert. Da es jedoch auf die Dauer zu langweilig schien, Madonna stets nur von hinten oder aber in lediglich ihren Oberkörper zeigenden Bildausschnitten zu präsentieren, beauftragte man den (später dann für das Franz-Ferdinand-Video zu »Take me out« verantwortlich zeichnenden)²⁷ Jonas Odell damit, für den Mittelteil des Clips eine Cartoon-Sequenz zu entwerfen,²⁸ die in ihrer Dynamik offensichtlich alles daran setzt, den vorherigen und nachfolgenden Mangel an Aktion auszugleichen: Denn innerhalb von nur 40 Sekunden werden Schauplätze präsentiert, die von einer finsternen Gasse über eine von Neonreklame erleuchtete Stadtlandschaft, vom Inneren eines Drink-Glases bis hin zum Weltall reichen, und innerhalb dieser verschiedenen Szenarien nimmt Madonna auch dementsprechend unterschiedliche Rollen ein, ist eben noch mit übermenschlichen Kräften ausgestattete, prügelnde Superheldin, dann wieder in einem Champagnerkelch schwimmende Nixe, vielarmige DJane und schließlich wieder in ihre Limousine zurückfliegendes Supergirl. Aus der Not der (über den Fernseher der Limousine vermittelten) Cartoon-Sequenz machte man jedoch insofern eine Tugend, als man es nicht nur bei diesen, Madonna als vielgestaltige und vielfach begabte Powerfrau inszenierenden Elementen beließ, sondern die daraus gestalteten Szenen zugleich dazu verwendete, um den Clip nach Art einer Retrospektive zu formen. Der Begriff muss dabei im doppelten Sinne verstanden werden, denn zum einen packte man die in der Stadt spielenden Szenen mit Verweisen auf entscheidende Stationen von Madonnas Musikkarriere voll (»Lucky Star«, »Express yourself«, »Material Girl«, »Vogue«, »Rain« und »Bad Girl« ist z.B. auf den Neonreklamen zu lesen, womit ihre größten Hits der 80er und 90er Jahre zitiert werden);²⁹ zum anderen ist die ganze Cartoon-Sequenz in einem Stil gehalten, wie man ihn ab den 60er Jahren von den so genannten »Looney Tunes« von Warner (mit ihren Protagonisten Bugs Bunny, Roadrunner, Tweety etc.) kennt.³⁰ Konkretes Vorbild scheinen im vorliegenden Fall jedoch eher die Episoden der »Jackson Five«-Show gewesen zu sein, einer in den frühen 70er Jahren im amerikanischen Fernsehen auf ABC gezeigten Cartoon-Serie, welche die Zeichentrick-Ebenbilder der fünf Jackson-Brüder Jackie, Tito, Jermaine, Marlon und Michael als Protagonisten hatte³¹ und sich stilistisch an den »Looney Tunes« orientierte, jedoch im Duktus natürlich weniger gewalttätig war. Im Rahmen jeder Epi-

sode ging es mehr oder weniger um die Hindernisse auf dem Weg zu einem am Ende dann gezeigten Auftritt der Sänger, die dabei ihre Hits vortrugen.³² Eben diese Kombination von Handlung, Musik und Cartoon-Ebenbildern, die vor stark stilisierten, nicht selten von psychedelischen Farben und Formen geprägten Hintergründen agierten,³³ griff Odells Sequenz für »Music« auf und visualisierte so eine Referenz auf die Ästhetik der 70er Jahre, wie sie sich bereits – stark abstrahiert und modernisiert – auf der Ebene der Musik, insbesondere jedoch durch die Typographie angedeutet findet, in der zum Auftakt des Clips Schlüsselworte der Lyrics (»Music«, »dance«, »crazy«, »together« etc.) eingeblendet werden.

Wie schon bei Junior nutzte man hier also auch einen deutlichen Verweis auf das Erscheinungsbild einer zurückliegenden Epoche, um so etwas wie einen »Retro-Style« in Musik und Bild für sich zu reklamieren. Allerdings bleibt die Einbettung der Cartoon-Sequenz in »Music« doch vergleichsweise oberflächlich, zumal wenn man sie mit der reizvollen Kombination von Cartoon und Realfilm in einem Clip wie zu »Freak on a leash« von Korn vergleicht, wo auf äußerst raffinierte Weise unterschiedliche Realitätsebenen zueinander in Beziehung gesetzt wurden.³⁴

Selbst eine Arbeit wie Bille Woodruffs zwar amüsantes, doch ansonsten eher anspruchsloses Video zu Toni Braxtons »He wasn't man enough«³⁵ verzahnte gespielte Handlung und animierten Anteil geschickter als in dem »Music«-Clip geschehen, rhythmisieren die Zeichentricksequenzen bei Woodruff doch sogar den gezeigten Plot: Zum Auftakt bekommt der Zuschauer die sich im Folgenden entfaltete Handlung sozusagen konzentriert und im Gewand eines japanischen Zeichentrickfilms, einem so genannten Animé, präsentiert, bei dem Toni Braxtons futuristisches Ebenbild ein männliches Dreigespann erst mit seinen sinnlichen Reizen in Bann schlägt (Abb. 5) und sodann mit ausgesendeten Energiestrahlen schachmatt setzt.

Eben dies, nun jedoch auf der Ebene der Spielhandlung, erzählt der Clip sodann anhand einer sich in einem Nachtclub ereignenden Episode, bei der sich zwei zunächst miteinander rivalisierende Frauen verbünden, um das Objekt ihrer Spannungen, den Mann, auf die Probe zu stellen und so zu entlarven. Die kurze, knapp 15 Sekunden dauernde Cartoon-Sequenz, nun auf einem Monitor an der Bar des Clubs erneut zu sehen, durchsetzt das Video immer wieder und zeigt damit an, in welchem Stadium sich der in die Tat umgesetzte Test- und Racheplan gerade befindet, und wenn die von Toni Braxton gespielte Frau den Mann mit sich ins Separée lockt, kommen Realfilm und (dort im Hintergrund auf dem Monitor zu sehende) Animé-Szene schließlich zur Deckung (Abb. 6), denn in beiden werden die Männer mit sinnlichen Reizen geködert – und so überlistet. Während die gierigen Cartoon-Unholde von den Energiestrahlen getroffen werden, erlebt der Mann im Nachtclub die Schmach, öffentlich vorgeführt zu



Abb. 5: Toni Braxton:
»He wasn't man enough for
me«, Still

werden. Bezeichnenderweise spielt dabei der Bildschirm die entscheidende Rolle, auf dem bislang die Tricksequenz zu sehen war, denn er zeigt nun die Bilder einer im Separée angebrachten und von dem Mann übersehenen Überwachungskamera, die alle anwesende Gäste daran Anteil nehmen lässt, wie er sich auf Geheiß der von Braxton gespielten Frau dazu anschickt, seine Hose auszuziehen – und daraufhin zusätzlich von seiner Partnerin überrascht und gedemütigt wird.



Abb. 6: Toni Braxton: »He wasn't man enough for me«, Stills

Von der Repräsentation durch eine Cartoonfigur einen Schritt weiter gingen im Frühjahr 2001 Blur-Sänger Damon Albarn und Zeichner Jamie Hewlett, der zuvor bereits insbesondere durch seine »Tank Girl«-Comics berühmt geworden war: Während sich die bislang hier vorgestellten Musiker von ihren Cartoon-Ebenbildern lediglich vertreten ließen, erfanden Albarn und Hewlett die Charaktere einer ganzen, lediglich auf dem Zeichenbrett existierenden Band, der es sodann zukam, die von einer Studioformation um Albarn eingespielte Musik optisch nach außen zu vertreten. Dabei waren Parallelen zwischen den »realen« Mitgliedern und der »Gorillaz« getauften Gruppe (Abb. 7) durchaus beabsichtigt: Sänger 2D (Abb. 8) weist gewisse physiognomische Ähnlichkeiten zu seinem Stimmenlieferanten Albarn (Abb. 9³⁶) auf.³⁷

Wie ihr menschlicher Gegenpart Miho Hatori (von Cibo Matto) handelt es sich bei der zum Moment der Gründung 12-jährigen Gitarristin Noodle um eine Japanerin, und Rapper und Schlagzeuger Russel Hobbs und sein nicht gezeichnetes Äquivalent Del Tha Funky Homosapiens sind beide Afro-Amerikaner. Dennoch sind sie mit den Gorillaz-Musikern eben nicht identisch, sondern steuern zu deren Fertigkeiten nur einzelne, von weiteren Musikern sodann ergänzte Aspekte bei, die zudem – da nicht die einzelne Person, sondern lediglich deren Tribut im Vordergrund steht – jederzeit beliebig durch Studiogäste erweitert werden können, die ebenfalls unter dem allgemeinen Nenner »Gorillaz« firmieren.³⁸ Selbst bei der Veröffentlichung von Interviewtexten wird darauf geachtet, dass 2D, Noodle, Russel und Bassist Murdoc Nicalls (das virtuelle Äquivalent zu Hewlett) abgebildet werden, die natürlich auch Protagonisten ihrer Videoclips sind.³⁹ Ein umfangreiches Online-Angebot setzt das dort umrissene Image der Band sodann fort, indem auf der Website <http://www.gorillaz.com/> Zusatzinformationen, Neuigkeiten, Interviews sowie



Abb. 7: Gorillaz: »Clint Eastwood«, Stills



Abb. 8: Gorillaz: »Feel Good Inc.«, Still



Abb. 9: Greg Williams: Damon Albarn

Downloads von Songs und weiteres Material zur Verfügung gestellt werden. Die Gorillaz simulieren mithin Existenz und Leben einer real existierenden Band, reflektieren ihren Status jedoch sogar, wenn sie in Interviews auf den Umstand Bezug nehmen, dass es sich bei ihnen um eine Cartoon-Formation handelt.⁴⁹

Es ist eben dieses selbstreflexive Moment sowie der erst in jüngerer Zeit dank des Internets Gruppen zu Gebote stehende mediale Apparat, der das Projekt von seinen Vorgängern unterscheidet. Denn wenngleich in Bezug auf die Gorillaz immer wieder zu lesen ist, dass sie »die erste virtuelle Band der Welt«⁴¹ oder die erste Cartoon-Formation seien, so funktionierten doch bereits The Archies (Abb. 10) nach diesem Prinzip, wobei man hier allerdings den umgekehrten Weg ging: Während die Gorillaz eigens als virtuelle Gruppe und mit eigens neu kreierten Charakteren, doch berühmten Mitgliedern gegründet wurde, um im Studio entstandene Musik nach außen zu vertreten, griff man bei den Archies auf bereits seit den 40er Jahren durch Cartoons bekannte Figuren – eben Archie Andrews aus Riverdale und seine Freunde Jughead Jones, Reginald »Reggie« Mantle III, Betty Cooper und Veronica Lodge sowie den Hund Hot Dog – zurück.

Ihnen wurde mit »Sugar sugar« 1969 ein Lied in den Mund gelegt, das (der bis dahin unbekannte) Sänger Ron Dante zuvor mit Studiomusikern aufgenommen hatte und das zu einem Nummer 1-Hit wurde. Verstärkt wurde dieser Erfolg dabei durch den Umstand, dass Archie und seinen Freunden im Jahr zuvor eine eigene (bis 1978 laufende) Fernsehsendung im amerikanischen Fernsehen gewidmet wurde,⁴² in deren Rahmen (ähnlich wie später bei den oben bereits erwähnten Jackson Five) zusätzlich für den Song geworben werden konnte. Sänger Ron Dante, der die verschiedenen Archie-Songs mit wechselnden Studiomusikern einspielte (mithin also das einzig beständige Element des Ganzen war),⁴³ erinnert sich, dass die das Projekt kontrollierenden Produzenten Don Kirshner und Jeff Barry ihm zwar musikalisch freie Hand ließen, es ihm jedoch verboten war, im Zuge der ersten Archie-Alben in Amerika über seine Beteiligung daran zu sprechen, um die Illusion der Archie-Band nicht zu stören.⁴⁴

In eben dieser Tradition bewegen sich auch heute noch Formationen wie Gorillaz oder One-T,⁴⁵ die dabei die Anonymität ihrer wahren Urheber in unterschiedlichem Maße zu wahren versuchen: Während Albarns Projekt in gewisser Weise gerade von dem Reiz lebt, dass man um die verantwortlichen Köpfe hinter dem Projekt weiß (und aufgrund von deren Zusammenarbeit man von einer »supergroup« sprechen kann),⁴⁶ diese aber (auch aus Gründen erleichterter Meinungsfreiheit)⁴⁷ Cartoon-Charaktere vorschoben, baut One-T stark auf die (wie gesehen: sich hartnäckig haltende) Fama, von einem Jugendlichen begründet worden zu sein. In beiden Fällen runden Online-Angebote das in den Videos angelegte Image ab, das nicht von ungefähr – wie schon bei den Archies – Comics und Musik



Abb. 10: The Archies:
»Sugar sugar«, Still

miteinander verbindet: Bedingten sich der Erfolg von »Sugar, sugar« und seinen scheinbaren Interpreten, den Archies, wechselseitig (die Comics waren schon über mehr als 20 Jahre hinweg erfolgreich gewesen, als den Charakteren der Song in den Mund gelegt wurde; die zugehörige Fernsehserie tat ihr Übriges – umgekehrt steigerte der Hit wieder Bekanntheitsgrad und Popularität der Archies), so war Albarns Entschluss, sich mit Zeichner Hewlett zusammenzutun, insofern ein geschickter Schachzug, als er darauf rechnen konnte, dass das Gorillaz-Projekt nicht nur von den Fans der beteiligten Musiker, sondern auch denjenigen des »Tank Girl«-Erfinders mit großer Aufmerksamkeit verfolgt werden würde. Zwei populäre Medien – Popmusik und Cartoon – werden hier mithin verschränkt und fördern, wie schon bei den Archies, wechselseitig ihre Wahrnehmung und Rezeption durch das Publikum.

Wie erfolgreich die beiden Bereiche miteinander kombinierbar sind, hatten Albarn und Hewlett auch anhand der Cartoon-Familie »The Simpsons« studieren können, die seit 1989 zunehmend erfolgreicher und weltweit die Bildschirme bevölkerten und bereits ein Jahr nach ihrer Erstausstrahlung als reguläre Fernsehserie (zwischen 1987 und 1989 waren sie lediglich im Rahmen einer fünfminütigen Einlage der »Tracey-Ullmann-Show« aufgetreten) den Weg in die Musikcharts antraten: »Do the Bartman« wurde ein Anfang Dezember 1990 erstausgestrahltes, sechsminütiges und von dem (2005 mit seinem Film »The Incredibles« zu Oscar-Ehren gekommenen)⁴⁸ Regisseur Brad Bird betreutes Video betitelt, das den von Bart Simpson (mit der Stimme der Schauspielerin Nancy Cartwright) intonierten Rapsong begleitet.⁴⁹ Der Clip weist sowohl hinsichtlich seiner musikalischen wie dramaturgischen Faktur bemerkenswerte Parallelen zu Songs und Clips von Michael Jackson auf: Nicht nur, dass »Do the Bartman« ebenfalls über einen je ohne die eigentliche Musik auskommenden Pro- und Epilog auskommt, welche die Rahmenhandlung (eine Schulaufführung) abstecken, und dass das Video auf verschiedenen Realitätsebenen spielt (die eigentliche Performance des Raps erweist sich am Ende als reiner Tagtraum von Bart), sondern auch einzelne Ideen wie z.B. die länderübergreifenden Szenen mit zu Barts Rap tanzenden Menschen (Ägypter, Chinesen) erinnert an vergleichbare Sequenzen z.B. aus dem (allerdings erst fast genau ein Jahr später fertig gestellten) Video zu Jacksons »Black or white«. Tatsächlich wird auf diesen selbst im Verlauf des »Do the Bartman«-Clips auch immer wieder mittels Text und Bildern angespielt: »If you can do the Bart, you're bad like Michael Jackson« ruft Bart in einer Szene und weist dabei auch die seinerzeit für Michael Jackson typische und z.B. auf dem Cover zum Album »Bad« (Abb. 11) zu sehende Haarlocke auf;⁵⁰ auf der Bühne der Schule vollführt Bart die Schritte von Jacksons »Moonwalk«, ein im Hintergrund einer Straßenszene hängendes Plakat spielt auf dessen ersten großen Hit, den Song zum



Abb. 11: Michael Jackson: »Bad«, Albumcover

Soundtrack des Films »Ben« an,⁵¹ und am Ende – ehe Bart aus seiner Fantasie gerissen wird – ruft er »Eat your heart out, Michael« aus.

Es überrascht von daher auch nicht, dass Simpsons-Schöpfer Matt Groening im Februar 1998 während der Second Annual World Animation Celebration in Pasadena mitteilen konnte, dass sich sowohl hinter dem Komponisten von »Do the Bartman« als auch hinter dem Namen des Synchronsprechers, »John Jay Smith«, der in der 1991 entstandenen Episode »Stark Raving Dad« den Part des »Michael Jackson« übernommen hatte, niemand anders als der Popstar selbst verbarg.⁵²

Der Kurzfilm zu »Do the Bartman« stellt mithin einen komplizierteren Fall dar als es auf den ersten Blick scheint, denn ähnlich wie bei dem Gorillaz-Projekt werden auch hier Schauspieler, Sänger und Komponisten in einer Weise beteiligt, die sie selbst gar direkt nicht in Erscheinung treten lässt. Hinzu kommt, dass der Film nicht wirklich als regulärer Videoclip konzipiert und präsentiert wurde: Denn zum einen wurde er direkt im Anschluss an und sogar auf Kosten einer hierfür eigens gekürzten Simpsons-Folge,⁵³ mithin also auf dem regulären Sendeplatz der Cartoon-Familie erstausgestrahlt und konnte somit als eine lediglich autonome und ausgedehnte Variante der häufig in den Simpsons-Episoden untergebrachten Gesangs-Einlagen verstanden werden⁵⁴ (tatsächlich erhielt der Kurzfilm auch eine eigene Episodenummer: 7F75); zum anderen wurde er jedoch von dem Fernsehsender Fox auch spätnachts, frühmorgens und im Kino vor oder nach Spielfilmen, also gänzlich unabhängig von der »Simpsons«-Serie gezeigt. Im Abspann wird ferner auf die Tatsache hingewiesen, dass der Song »Do the Bartman« auch auf einem »Simpsons sing the Blues« betitelten Album zu finden sei, und es ist eben diese Angabe, die Birds Film doch wieder in die Nähe eines typischen Clips und seiner Funktion rückt, Werbung für eine im Handel erhältliche Platte zu machen. Tatsächlich gelangte Birds Film dann auch in das reguläre Programm von Videosendern und wurde dort als Zugpferd für das Album eingesetzt: Cartoon und Song konnten sich somit auch hier nun schließlich gegenseitig bewerben.

Am weitesten und zugleich raffiniertesten gedreht wurde die mit der Verschränkung von Cartoon und Popmusik ermöglichte Schraube jedoch wahrscheinlich von der französischen Formation Daft Punk, deren Außendarstellung in dem 2001 veröffentlichten Album »Discovery« und insbesondere mit dem dazu zwei Jahre später vorgelegten Animé-Musical »Interstella 5555 – The 5tory of the 5ecret 5tar 5ystem« einen Kulminations- und Fixpunkt fand. Das aus Thomas Bangalter und Guy-Manuel De Homem-Christo bestehende Duo hatte 1997 mit seinem schlicht »Daft Punk« betitelten Debüt-Album einen Überraschungserfolg erzielt, an dem sicherlich nicht nur ihre effektsicher aus Musik der 70er Jahre gesampleten und komponierten Stücke, sondern auch die einzelne Single-Veröffentlichungen begleitenden

Videos von Spike Jonze (»Da Funk«), Michel Gondry (»Around the world«) und Seb Janiak (»Burnin'«) einen wesentlichen Anteil hatten, die aufgrund ihrer originellen Konzeptionen an sich schon Kultstatus erreichten. Die beiden Musiker selbst traten dabei in diesen Clips selbst nicht auf – dies eine ganz bewusste Entscheidung, geboren aus dem Gedanken, dass eine Formation, deren Mitglieder unbekannt bleiben, geheimnisvoller und mithin spannender erscheint (man denke hier z.B. nur an die Rockgruppe Kiss, die in den 70er Jahren zunächst auch nur bis zur Unkenntlichkeit geschminkt in Erscheinung trat). Dementsprechend wurde in dem 1996 mit ihrer Plattenfirma Virgin geschlossenen Vertrag auch festgelegt, dass keine Fotos von den Gesichtern der beiden Musiker veröffentlicht werden dürften. In einer Presseerklärung schlüsselten Bangalter und De Homem-Christo ihre diesbezüglichen Beweggründe etwas präziser auf und teilten mit, zum einen hätten sie von jeher mehr Gewicht auf ihre Musik als auf ihr Auftreten gelegt: »Ehrlich gesagt gefällt uns die Idee des Produzenten-Duos von unbekannter Identität.« Zum anderen jedoch geben sie zu, dass die Aufrechterhaltung eben dieses Anonymats gerade Teil einer bewussten Strategie ist, sich interessant zu machen: »Wir mögen es nicht, fotografiert zu werden. Zum Teil auch, um den Mythos Daft Punk so aufrecht zu erhalten.«⁵⁵

Die ersten Videos sind dann auch ein Spiegel dieser ambivalenten, einerseits die Priorität der Musik betonenden, andererseits jedoch das Publikum gerade durch die angebotenen Ersatzprotagonisten in Spannung haltenden Selbst-Konzeption: Michel Gondrys Clip zu »Around the world« z.B. geht auf eine Analyse der unterschiedlichen, musikalischen Komponenten des Stücks zurück, die sodann je durch eine Gruppe entsprechend kostümierter Tänzer und deren Choreographie auf einer von Treppen dominierten Bühne repräsentiert werden (die bewegliche Basslinie des Songs wird z.B. von auf- und absteigenden, schlaksigen Riesen interpretiert; die Darstellung der metallischen Vocoderstimme ist hingegen einer Gruppe von Tänzern zugewiesen, die – als Roboter verkleidet – entsprechend abgehackte Bewegungen vollführen); Spike Jonze hingegen konfrontiert den Zuschauer in »Da Funk« anhand seines ungewöhnlichen Protagonisten, einem Hundemenschen, mit Fragen nach der Identität eines Individuums.⁵⁶

Auf eben Gondrys Roboter-Tänzer nun griffen Daft Punk 1999 bei den Vorarbeiten zu ihrem dritten Album »Discovery« zurück: Um ihre Individualität für die Öffentlichkeit sozusagen ganz auszulöschen und unter cleverem Rekurs auf die Angst vor dem so genannten »Millennium-Bug« (dem nachgesagt wurde, mit dem Wechsel vom 31.12.1999 auf den 1.1.2000 alle Computer lahm zu legen), teilten sie in einer Presseerklärung mit, bei einer Explosion im Tonstudio seien die Mitglieder von Daft Punk am 9.9.1999 in Roboter verwandelt worden.⁵⁷ Tatsächlich treten Bangalter und De Homem-Christo seither nur noch mit ihre Gesichter verbergenden Roboterhelmen auf (Abb. 13), die mit



Abb. 13: Daft Punk:
»Interstella 5555«, Still

ihren (nun zur Projektion von Bildbotschaften genutzten) Visieren große Ähnlichkeit zu den Vocoder-Tänzern Gondrys aufweisen; diese Verkleidung ermöglichte es ihnen zugleich, jetzt – im Unterschied zu vorher – bei Auftritten, Interviews und Fotoshootings persönlich zu erscheinen.

Schon der Titel des Albums »Discovery« ist nun doppelt codiert: Zum einen verweist er auf die Popmusik der 70er Jahre (»Discovery« war bereits die sehr populäre, 1977 veröffentlichte Platte des Electric Light Orchestras benannt), zum anderen jedoch auf die Welt der Sciencefiction, denn »Discovery« ist auch der Name des Raumschiffs, mit dem die Astronauten in Stanley Kubricks Klassiker »2001 – A Space Odyssey« zum Jupiter geschickt werden. Indem das gleichnamige Daft-Funk-Album nun eben im Jahr 2001 veröffentlicht wurde, kopelte man das Duo einmal mehr an ein im Bereich der Sciencefiction stark belegtes Datum, denn schon der Moment ihrer Verwandlung in Roboter spielte offensichtlich auf den Septembertag an, an dem – der Fernsehserie »Space: 1999« zufolge – der Mond durch eine Explosion aus seiner Umlaufbahn geworfen und die Besatzung der Mondbasis Alpha so auf eine Weltraum-Odyssee geschickt wurde.⁵⁸

Doch die 70er Jahre waren bei »Discovery« nicht nur in Form solcher Beziehungen sowie insbesondere natürlich durch die immer wieder auf Stücke aus dieser Zeit rekurrierende Musik⁵⁹ präsent: Zusätzlich dazu übertrugen Daft Punk dem für Animé-Serien der 70er Jahre wie »Captain Harlock« oder »Galaxy Express 999« berühmten, japanischen Manga-Zeichner Leiji Matsumoto die künstlerische Leitung für die vier, die Singleveröffentlichungen begleitenden Videos.⁶⁰ Diese (»One more time«; »Aerodynamic«; »Digital Love«; »Harder, better, faster«) fungierten dabei als die Episoden einer animierten Fortsetzungsgeschichte, in der von der Entführung und Umgestaltung einer aus vier außerirdischen Musikern bestehenden Band sowie dem Aufbruch ihres Retters Shep erzählt wird. Mit dessen Bruchlandung auf der Erde – dem Ziel des Entführers – und der Verwandlung der Alien-Musiker in Menschen endete die Tetralogie im Oktober 2001 jedoch und ließ die bis dato geknüpften Erzählstränge mithin zunächst einmal offen.⁶¹ Tatsächlich hatte Daft Punk Matsumoto jedoch damit beauftragt, in der Zwischenzeit das ganze Album »Discovery« zum Soundtrack eines Animés zu nehmen,⁶² von dem die vier Videos lediglich den Auftakt bildeten. »Interstella 5555 – The story of the secret star system« war das »animated House Musical«⁶³ dann betitelt, das zwei Jahre nach dem Clip zu »Harder, better, faster« erschien.

Japanische Animés als begleitende Videos zu Songs hatte es schon zuvor gegeben: Bereits 1995 hatte Manga-Zeichner und Animé-Regisseur Hayao Miyazaki im Auftrag des japanischen Duos Chage & Aska zusammen mit dem Studio Ghibli zu deren Titel »On your mark« einen entsprechenden Animé-Clip vorgelegt;⁶⁴ im gleichen Jahr veröffentlichte auch der Musiker Ken Ishii einen von Kouji Morimoto

geschaffenen Animé-Clip, der seinen Song »Extra« begleitete;⁶⁵ außerhalb Japans zog dann 1999 das Wamdue Project nach, indem es Szenen aus Mamoru Oshis 1995 veröffentlichtem Animé »Ghost in the shell« durch Regisseur Martin Root⁶⁶ zu einem Video zusammen schneiden ließ (ein Verfahren, das sich inzwischen auch viele Musikfans zu eigen gemacht haben, die selbst Videos aus Animés zusammen schneiden).⁶⁷

Auf diese bereits etablierte Tradition konnten Clips wie Film von Daft Punk bauen, auch wenn hinter ihrem Vorhaben – ihren eigenen Angaben zufolge – vor allem der Wunsch stand, den Animé-Serien ihrer eigenen Kindheit eine Hommage zu erweisen.⁶⁸

Neu ist allerdings die Idee, einen ganzen Film strikt nach der Songabfolge eines Albums, unter Wahrung von dessen voller Länge und ohne jeglichen Zwischendialoge⁶⁹ nach Art eines Animés zu gestalten, dessen Handlung zusätzlich ohne Bezug auf die Lyrics funktioniert; man hatte zuvor bei Videos wie z.B. demjenigen zu »On my mark« von Chage & Aska ebenfalls auf eine Abstimmung von Songtext und gezeigter Handlung verzichtet, und auch insofern erweist sich der ganze Film »Interstella 5555« als »ultimately an extended music video«.⁷⁰ Doch da dort nun eine sich über 65 Minuten hinweg entfaltete Handlung erzählt wird, stand man dort vor ganz anderen (und auch nicht immer ganz gemeisterten) Herausforderungen (so musste man gelegentlich dann doch zwar nicht auf das gesprochene, doch dafür auf das geschriebene Wort zurückgreifen, um zentrale Zusammenhänge zu verdeutlichen: Mit »Veridis quo« ist das – im sonstigen High-Tech-Ambiente sich zusätzlich etwas antiquiert ausnehmende – Buch als Wahrheitsquelle ausgewiesen, in dem die entführten Musiker den größeren Rahmen ihres eigenen Schicksals in Wort und Bild vorgeführt bekommen).⁷¹

Interessant ist nun jedoch, wie und wem die dabei erklingenden Stücke des »Discovery«-Albums im Kontext des Films zugeordnet sind; denn zwar fungieren diese meistens als Begleitmusik zu den gezeigten Szenen (tatsächlich ist das Verhältnis ja eigentlich gerade umgekehrt, denn die Bilder sind der Musik erst nachträglich hinzugefügt worden), und gelegentlich wollen erklingende Lyrics und dargestellte Handlung nicht recht zueinander passen (so etwa im Falle des 13. Tracks »Face to face«, der eigentlich von den Ängsten und daraus resultierenden Schwierigkeiten einer zunächst in emotionaler Distanz gehandhabten Beziehung handelt, zu dem jedoch eine Sequenz gezeigt wird, in der die Heimkehr der entführten Musiker vorbereitet und in die Tat umgesetzt wird). Doch gerade bei dem Öffnungstitel »One more time« (zugleich dem größten Hit des Albums) werden Bilder und Musik direkter miteinander verknüpft. Der Song wird hier offenbar anlässlich der großen Festivität auf einem anderen Planeten vorgetragen, worauf auch der gesungene Text Bezug zu nehmen scheint: »One more time/We gonna celebrate/Oh yeah, all right/Don't

stop the dancing«. Jedoch nicht von den eigentlichen Urhebern, Daft Punk, wird er intoniert, sondern von einer Gruppe außerirdischer Musiker in futuristischem 70er Jahre-Outfit (Abb. 14);



Abb. 14: Daft Punk: »Interstella 5555«, Stills

Daft Punk sind im ganzen Film lediglich für wenige Sekunden zu sehen,⁷² und die damit eröffnete Differenz zwischen diesen beiden Formationen wird bei dieser Gelegenheit sogar noch eigens betont: Wenn die zur Erde entführten Musiker, nun zu willenslosen Werkzeugen des skrupellosen Earl de Darkwood gemacht, im Verlauf einer Awardshow eine Goldene Schallplatte für »ihren« Titel »One more time« erhalten, unterliegt ihnen die nur für wenige Sekunden als Gäste ins Bild rückende Formation Daft Punk und erweist ihnen freudig Reverenz (siehe Abb. 13).

»Interstella 5555« versteht sich als eine einzige, im Ton zwar naive, doch im Gestus deutliche Allegorie auf eine ausbeuterische und herzlose Musikindustrie, der es nur um kommerziellen Erfolg und dafür instrumentierten, oberflächlichen Starkult geht. Unter Rückgriff auf den Reiz modischer Verschwörungstheorien wird suggeriert, dass alle großen Musikstars (angefangen bei Wolfgang Amadeus Mozart bis hin zu Jimi Hendrix)⁷³ tatsächlich zur Erde entführte und dort mit menschlichen Zügen versehene Außerirdische waren, die sodann gnadenlos und bis zur Abnutzung ausgebeutet wurden.⁷⁴ Schlimmer noch: Die von ihnen gewonnenen Goldenen Schallplatten werden einzig zu dem Zweck von dem sie kontrollierenden Earl de Darkwood gesammelt, um so eine Energiequelle steuern zu können, mit deren Hilfe ein finsterner Plan zur Eroberung des Universums in die Tat umgesetzt werden soll.⁷⁵ Das letzte fehlende Element stellt dabei die Trophäe dar, welche die außerirdischen, zur Band »Crescendolls« umgeformten Musiker für »One more time« gewinnen.

Indem diesem Stück mithin eine solche Bedeutung zugewiesen ist, wird die stattgefundene Verschiebung – der Song wird nicht von Daft Punk, sondern von den Crescendolls interpretiert – umso markanter unterstrichen. Angesichts des Umstandes, dass »One more time« schon zwei Jahre vor »Interstella 5555« als Hit von Daft Punk zu Berühmtheit gelangt war, ist das Resultat jedoch nicht etwa Differenz, sondern vielmehr eine Kontaminierung der beiden Formationen: Wurde der Song zunächst nur von dem Clip begleitet, der das Konzert

der außerirdischen Band zeigte, so gibt der Film Aufschluss über das weitere Schicksal der Musiker (ihre Entführung, Umgestaltung und Ausbeutung) und ihres Erfolgstitels (er gewinnt auf der Erde eine Goldene Schallplatte). Die 1999 bekannt gegebene Metamorphose von Daft Punk (sie verlieren ihr menschliches Erscheinungsbild) wird so – gerade weil sie das Schicksal der Crescendolls umkehrt (sie werden zu Menschen umgeformt) – mit der Geschichte der außerirdischen Band vermengt, und es kommt zu jener Mystifizierung, derer sich bereits David Bowie bediente, als er 1972 im Rahmen des Albums »The rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from Mars« sein Alter Ego »Ziggy Stardust« einführte (einen vom Mars stammenden, messianischen Popstar), und diese Ineinanderblendung von eigener Person und außerirdischer Kunstfigur vier Jahre später durch den Film »The man who fell to earth« vollendete. Unter der Regie Nicolas Roegs spielte Bowie dort einen humanoiden Außerirdischen, der seinen austrocknenden Planeten retten will, indem er, als Mensch verkleidet, zur Erde fliegt. Um seinen Plan umzusetzen, baut er mit Hilfe seiner technologischen Überlegenheit ein Finanzimperium auf. Doch je mehr er sich dabei auf seine irdische Umwelt einlässt, umso mehr trüben sich seine Entschlusskraft und sein Urteilsvermögen; menschliche Schwächen wie Liebe, Einsamkeit, Gier und Flucht in den Alkohol lassen ihn sein Ziel zwischenzeitlich aus den Augen verlieren. Er fällt schließlich einer verräterischen Intrige zum Opfer, die bewirkt, dass seine menschliche Verkleidung zu einem Erscheinungsbild wird, das er nicht mehr ablegen kann. Unsterblich, aber in dieser menschlichen Vermummung gefangen, richtet er sich daraufhin in seinem irdischen Leben ein und wird, so deutet es der Film es an, Popstar, der u.a. ein Album mit dem bezeichnenden Titel »The visitor« aufnimmt. Damit waren Thomas Jerome Newton (der außerirdische Protagonist), Ziggy Stardust und David Bowie sozusagen zur Deckung gebracht und eine Sortierung dieser Rollen untereinander angedeutet worden: Bowie wäre demnach tatsächlich ein außerirdischer Besucher, der diese Identität jedoch nur im Gewand von Musik (Ziggy Stardust) und Film (Thomas Jerome Newton) preiszugeben vermag.⁷⁶

Eine ähnliche Mystifizierung deutet »Interstella 5555« nun in Bezug auf Daft Punk an, die zwar einerseits über die erklingende Musik mit den Crescendolls identifiziert, andererseits jedoch wieder von diesen unterschieden werden sollen, so dass sie nicht dem Verdacht anheim fallen, ebenfalls traurige⁷⁷ Marionetten der Musikindustrie zu sein (wie es schon der den musikalischen Terminus »Crescendo« und das Leblosgigkeit andeutende »Dolls« ineinander schiebende Bandname andeutet).⁷⁸

Zugleich markiert das Erscheinen von Daft Punk in »Interstella 5555« eine Wende, denn es bereitet eine für das Duo neue Form von Videos vor: Zeigten Bangalter und De Homem-Christo sich bislang nie in

ihren Clips, so lassen sie sich in dem Musicalfilm immerhin für wenige Sekunden von ihren Cartoon-Ebenbildern vertreten. In ihrem nächsten, im März 2005 veröffentlichten (und von ihnen selbst gedrehten) Video zu dem Stück »Robot Rock«⁷⁹ hingegen treten sie erstmals selbst auf – und wie um zu demonstrieren, dass sie sich die positiven Qualitäten der Crescendolls in der Zwischenzeit zu eigen gemacht haben, ist der Clip nun schlicht als eine Performance gestaltet, die sich mit ihren bunten Strahlern, Stern-Filtern und grellen Gegenlichteffekten an jener Bühnenästhetik der 70er Jahre orientiert, die auch die Auftritte der außerirdischen Musiker prägte. Wie diese, geben sich die Soundtüfeler und -Bastler Bangalter und De Homem-Christo hier nun auch als Gitarren- und Drumstick-schwingende Vollblutmusiker, so als ob sie Rezensenten Lügen strafen wollten, die sich bei »Interstella 5555« daran gestoßen hatten, »that this enigmatic duo's music should be performed by a stadium-posing guitar-hero band like the Crescendolls«.⁸⁰

Die in dem Animé-Musical auf Alien-Band und Cartoon-Stellvertreter aufgeteilten Parts haben mit dem betont schlichten (und somit im Einklang zu dem ebenso simpel gearbeiteten Stück stehenden)⁸¹ Video zu »Robot rock« wieder zu einer Synthese gefunden.

WERBUNG:

Den kuriosen Fall, dass Werke eines Cartoon-Künstlers rezipiert wurden, bei denen es sich jedoch gar nicht um Cartoons bzw. Animés handelte, ist mit Satoru Tsuda⁸² gegeben: Nicht seine Tiercartoons, sondern die von Tsuda ab 1981 veröffentlichten Katzenfotos waren es, die für die Konzeption eines Musikvideos adaptiert wurden. Als konkretes Vorbild diente hierbei wohl das von Tsuda 2001 veröffentlichte Fotobuch »Rock'n Roll Cats – Felines with attitude« (Abb. 15), das der Katzenschreiberin Jan Loscheider bekannt gewesen sein muss, die 2004 den ersten Platz bei einem ausgeschriebenen »Fatboy-Slim-Make-a-video-Contest« errang.



Abb. 15: Satoru Tsuda: Rock'n'Roll Cats

Als Preis winkte die Realisierung des für den Wettbewerb eingereichten Konzepts durch den Regisseur Jon Watts, das um das Thema

»Let's go see Fatboy Slim« kreisen musste⁸³ und für das im Dezember 2004 veröffentlichte Video zu dem Steve-Miller-Band-Cover »The Joker« die Vorlage liefern sollte.⁸⁴ Loscheider hatte – hierin eben Tsudas Fotografien von in Puppenkleidern und Miniatur-Sets gestellten Katzen aufgreifend – ein Script entworfen, in dem die ganze Besetzung des Clips mit Katzen bestritten wird. Tatsächlich wird die Joker-Titelfigur dann auch von einer Katze mit einer Narrenkappe dargestellt, die in einer von Katzen bewohnten Spielzeug-Stadt durch ihren Tag begleitet wird (Abb. 16), an dessen Ende der Besuch eines Fatboy-Slim-Konzerts in einem Club steht (dieser hat – wie fast immer in seinen Clips – nur einen kleinen Gastauftritt in Form einer an einem Laternenpfahl hängenden Vermisstenanzeige mit seinem Konterfei; in dem Video spielt eine während des Konzerts auf einem Plattenteller rotierende Katze seinen Part).



Abb. 16: Fatboy Slim: »The Joker«, Stills

Realisiert wurde das Video (das sich tatsächlich wie eine Serie von in Bewegung versetzten Fotos Tsudas ausnimmt) von einem auf Werbefilme für Katzenprodukte spezialisierten Team der Firma »Purr Fect Productions«, das daher über entsprechende Erfahrungen bei den Dreharbeiten mit Katzen verfügt: Werbe- und Clipindustrie reichten sich hier mithin einmal auch hinter den Kulissen die Hände, während Popstars sonst ja auch immer wieder gerne einmal als Protagonisten von Werbespots vor die Kamera treten, um z.B. Reklame für Softdrinks, Bekleidung und Kosmetika zu machen. Indem diese und andere Werbefilme wiederum nicht selten von Clip-Regisseuren gedreht werden bzw. diese ohnehin oft aus der Werbebranche kommen, wird man daran erinnert, dass Musikvideos in letzter Instanz auch nichts anderes als zu Reklamezwecken gedrehte Kurzfilme sind.

Angesichts dieser ›zwillingshaften Natur von Musikvideo und Werbespot⁸⁵« erschiene die Feststellung zunächst nicht weiter bemerkenswert, dass Ersterer sich immer wieder einmal auch auf Letztere beziehen – würden solche Verweise nicht zuweilen über die bloß parallelen Strategien einer attraktiven Präsentation der Produkte »Star«, »Musik« und »Style« hinausgehen und dabei z.B. den Charakter der Parodie oder den der eigenwilligen Appropriation annehmen.

Der erstere Fall ist mit dem von Jesse Peretz (Abb. 17) gedrehten und im Februar 1996 veröffentlichten Video zu dem Song »Big me«

der Foo Fighters gegeben: Ziel des Spotts ist dabei der überdrehte Optimismus der früheren Werbespots für das Lutsch- und Kaubonbon »Mentos«.



Abb. 17: Jesse Peretz

Die dabei gezeigten Szenen drehen sich allesamt um Menschen, die im Alltag durch widrige Umstände plötzlich mitten in ihren gerade getätigten Vorhaben gehindert werden – und nach dem erfrischenden Genuss eines Mentos die zündende Idee für den Ausweg aus der verfahrenen Situation bekommen: »Fresh goes better – Mentos the freshmaker« fasste der Slogan die inspirierende Wirkung des Minz-Bonbons zusammen, wobei mit der Vieldeutigkeit des Worts »fresh« im Amerikanischen gespielt wurde, das einmal für »frisch«, jedoch auch für »frech, vermessen« und sogar »lüstern, begehrt« stehen kann. Durch das Mentos-Bonbon erfrischt, verlieren die Protagonisten der Spots daher ihre vorherige Schüchternheit und etwaige Skrupel und agieren sich keck und gewitzt aus der sie festsetzenden Situation heraus – zur Verblüffung und schließlich mit der humorbewundernden Zustimmung derjenigen, die sie zuvor (zumeist unbeabsichtigt) behinderten.

Drei Varianten dieses Szenarios zitiert Peretz nun in seinem Videoclip, wobei die ersten beiden – eine Frau wird rücksichtslos zugeparkt, ein Fußgänger sieht sich beim Überqueren der Straße plötzlich von einer großen Limousine aufgehalten – tatsächlich existierende Mentos-Spots nachstellen. Obgleich dabei kaum zu direkt karikierenden Verzerrungen gegriffen wurde, wirkt das Ergebnis dennoch komisch, was zum einen daran liegt, dass die (auch in den Originalspots) übertriebenen Mimiken der entsprechenden Szenen nun gleich von Anfang an mit Aufnahmen der ihren Song scheinbar in einer Konzertsituation ruhig und freundlich vortragenden Band gegen geschnitten werden: Begegnen dem Zuschauer hier zwar offenbar unkonventionell zurechtgemachte (Dave Grohl trägt seine langen

Haare zu Zöpfen geflochten), doch gelassen und natürlich agierende Musiker, so wirken die Protagonisten der Werbepisoden – trotz ihrer unauffälligen Aufmachung – in ihrem überagilen Mienen- und Gebärdenspiel künstlich und geradezu exzentrisch.

Zugleich es ist die Reihung von gleich drei Spots hintereinander, die mittels der so stets wiederholten, monotonen Dramaturgie und Gestik die Absurdität und Realitätsferne der dargestellten Plots betont; zusätzlich arrangierte Peretz die drei Geschichten auch so, dass diese tatsächlich zunehmend unwahrscheinlicher wirken: Ist es noch glaubwürdig, dass sich eine Frau ihr Auto durch eine Gruppe kräftiger Arbeiter (hier dargestellt von den Foo Fighters) aus der Parklücke tragen lässt, so nimmt sich das Durchsteigen einer Limousine schon weniger authentisch aus. Die letzte, den Fokus endgültig auf die Band legende Episode schließlich ist in Plot und Umsetzung so bewusst albern gehalten, dass sich die gewohnten Mentos-Stories hier nun offen parodiert finden: Ein Fan der Foo Fighters schmuggelt sich mit Stirnband und Elektrogitarre angetan zu ihnen auf die Bühne, nachdem er zuvor von einem Aufseher barsch abgewiesen wurde. Für einen kurzen Moment bringt er damit die Band aus der Fassung (weilhalb Grohl auch nicht mehr synchron zum Playback agiert), doch als er – wie die Protagonisten in den Episoden zuvor – die Quelle seiner »freshness«, die Rolle Kaubonbons, vorweist, schmelzen alle »in true Mentos spirit«, »an unbelievable new-found happiness« (wie Peretz dies im Treatment seines Clips ironisch nennt)⁸⁶ dahin. Wie bei den vorangegangenen Geschichten endet auch diese Sequenz mit dem Slogan »Footos Mint – The Fresh Fighter«.

Anfang und Ende der Devise entstammen natürlich dem Namen der Band Foo Fighters, doch der darin enthaltende, auf Streit und Kampf verweisende Begriff verweist in diesem Fall auch auf den Text des Liedes, in dem nämlich eine sich zu einem Konflikt steigende Gesprächssituation umschrieben wird:

When I talk about it
It carries on
Reasons only knew
When I talk about it
Aries or treasons
All renew

Big me to talk about it
I could stand to prove
If we can get around it
I know that it's true

When I talked about it
Carried on

Reasons only knew
But it's you I fell into

When I talk about it
It carries on
Reasons only knew
When I talk about it
Aries or treasons
All renew

Big me to talk about it
I could stand to prove
If we can get around it
I know that it's true

Well I talked about it
Put it on
Never was it true
But it's you I fell into

Well I talked about it
Put it on
Never was it true
But it's you I fell into

Obwohl der die Auseinandersetzung kommentierende Interpret insiziert, »I could stand to prove/[...] I know that it's true« und die Hoffnung entwirft »If we can get around it«, resigniert er doch letztendlich angesichts der Beharrlichkeit seines Gegenübers »Well I talked about it/Put it on/Never was it true«, und er bemerkt hinsichtlich seiner Initiative sarkastisch »Big me to talk about it«. Das Gespräch ist mithin festgefahren und ebenso blockiert wie die in dem Clip gezeigten Situationen – während dort allerdings ein rascher Griff zur Footos-Rolle reicht, um das Dilemma mit »Freshness« aufzulösen und allen Beteiligten ein Gefühl von »unbelievable new-found happiness« zu schenken, gibt es für den geschilderten Dialog offenbar keinen Ausweg. Peretz setzt Werbespots und Liedtext folglich zueinander in Beziehung, um diese sich wechselseitig akzentuieren zu lassen: Angesichts der trüchtigen Fröhlichkeit der Footos-Szenen wirkten Lyrics und Musik von »Big me« noch freudloser; umgekehrt übergießt Peretz den oberflächlichen, verkrampften Optimismus der Mentos-Werbung mit Hohn und Spott, indem er deren nachgestellte Episoden nicht nur hintereinanderweg zeigt und in einer vollkommen unglaublichen Geschichte gipfeln lässt, sondern sie zusätzlich auch in Kontrast zur wenig dynamischen Musik und dem resignierenden Gehalt des Songtextes stellt.

Einen ähnlichen Kontrast stellte – in freilich ganz anderer, eigener Weise – auch Marcus Nispels (Abb. 18) bereits drei Jahre zuvor gedrehter, preisgekrönter Clip⁸⁷ zu George Michaels Stück »Killer/Papa was a rolling stone« her.



Abb. 18: Marcus Nispel

Die Bilder des Videos speisen sich dabei aus mindestens fünf Ebenen: Da sind zum einen die in Schwarzweiß gehaltenen Großaufnahmen eines jungen Mannes mit einem Lippenpiercing, der – scheinbar unter Wasser – den Vokalpart George Michaels interpretiert; dabei wendet er sich offenbar an eine zweite, in engster körperliche Nähe befindliche und ebenfalls ein Lippenpiercing tragende Person, deren Geschlecht zunächst unklar bleibt – die große Narbe auf ihrer Wange lässt zunächst an einen Mann denken, doch schließlich wird deutlich, dass es sich um eine Frau handelt. Zwischen beiden stellt sich eine wachsende Intimität ein – der Mann liebkost die Frau und »singt« u.a. auch ihren schlanken Bauch an –, zuletzt bindet sie ihn an sich, indem sie die Kette seines Lippenpiercing zwischen ihre Zähne nimmt und ihn so in ihrer Nähe hält.

Ebenfalls in Schwarzweiß, doch meistens in Totalen gehalten sind hingegen Aufnahmen, die junge Leute verschiedener ethnischer Herkunft in Situationen zeigen, die alle auf eine U-Bahn-Linie bezogen sind: Sie tanzen in oder neben der U-Bahn, treffen sich am Bahnsteig, warten dort, und auch die offenbar auf Drogenhandel und -Konsum

anspielenden Szenen (eine junge Frau sortiert auf einer Männertoylette Pillen in ihrer Hand; ein junger Mann versucht hastig, etwas die Toilettenschüssel herunter zu spülen und wird von jemand Hinzutretendem angegriffen) scheinen in der U-Bahn-Station zu spielen.

Zu diesen, wie dokumentarische Momentaufnahmen aus dem Großstadtleben gehaltenen Sequenzen treten sodann ebenfalls in Schwarzweiß gehaltene Aufnahmen hinzu, die sich als eindeutig inszeniert ausweisen – sei es dadurch, dass sie hip gekleidete und vor einem riesigen Himmelspanorama agierende Tänzer zeigen oder aber, indem die Größenverhältnisse zwischen den Akteuren und der sie umgebenden Großstadtkulisse dramatisch verschoben erscheinen: Riesen gleich tanzen sie durch die Straßen oder setzen lässig ihren Fuß auf eine große Stahlbrücke.⁸⁸

Nachdem ziemlich genau in der Mitte des Stücks mit Hilfe des Trompetensolos von dem Song »Killer« zu »Papa was a rolling stone« übergeleitet wurde, schieben sich in die bisherigen Bilderfolgen auch auf einem verschneiten Friedhof gedrehte Szenen, die einen in euphorischen Gesten umherlaufenden Afro-Amerikaner zeigen.

Die surreale Bilderwelt, die mit den Szenen des unter Wasser gezeigten Piercing-Paares eröffnet wurde, findet im weiteren Verlauf des Clips ihre Fortsetzung in Momenten, in denen z.B. eine junge Frau durch die Hochhausschluchten schwebt, ein erst vor der Stadtsilhouette, dann im Gebirge das Trompetensolo des Stücks »ausführender«, muskulöser Minotaurus erscheint oder riesige Cookies, Ufos gleich, über die Stadt dahingleiten.

Verbunden werden diese fünf verschiedenen Bild-Universen zum einen durch Szenen, in denen sich Elemente dieser Welten miteinander kombiniert finden (so wird der gepiercte junge Mann zu Beginn z.B. kurz vor dem Hintergrund der U-Bahn-Trasse gezeigt), vor allem jedoch mittels durch die Schwarzweiß-Aufnahmen rotierender, zumeist in Farbe gezeigter Konsumgüter wie Weichspüler, Seifen, Wasch- und Reinigungsmittel, Kaugummi, Kekse und Softdrinks. Diese erscheinen jedoch nicht um ihrer selbst Willen, sondern tragen statt ihres Produktnamens Schlüsselwörter des Liedtextes: »2 give« ist z.B. einmal die Weichspülerflasche, ein anderes Mal eine Getränkedose beschriftet. Doch häufig geht es nicht einmal so sehr um die Verpackung des Produkts als vielmehr um dessen Logo. »Have a break...« ist z.B. über das einem roten Oval eingeschriebene Textfragment »The Day« aus »Papa was a rolling stone« gesetzt, so dass man sofort an den Schokoriegel KitKat denkt. Und es geht sogar selbst ohne solche Beischriften: »YES, i WILL« wird, als weiteres Zitat aus dem Song, im Kontext eines die Arme verschränkenden, muskulösen Glatzkopfes im T-Shirt präsentiert, was sofort an die Figur des Reinigungsmittels »Meister Proper« denken lässt. Im Falle des Logos der Sportfirma Nike reichen sogar Typographie und Zitat des geschwungenen Bogens, um das Lyric-Fragment »Just said« entsprechend zu integrieren.

Wie gesehen, besteht dabei zwischen den Produkten und ihrem Aufschriften wenig Beziehung – nur zuweilen (etwa, wenn das Wort »Die« als Name eines Insektenmittels angegeben wird, oder Cookies durch die Beischrift »Home« auch als »home-made« ausgewiesen sein könnten) entstehen sinnvolle Bezüge, die auch sarkastischen Charakter annehmen können, wenn die im Songtext erbetene »Truth« als »Sugar-free« ausgezeichnet wird.

Auch diese Ebene der Werbelogos wird nun mit den Bildern der U-Bahnstation verbunden, wenn in einer Einstellung ein dort hängendes Werbeplakat zu sehen ist, das den (animierten!) Kopf einer jungen Frau zeigt, die das aus den Lyrics zitierte Wort auszusprechen scheint; es ist in der (an den englischen Begriff für »Diät« erinnernden) Schreibweise »die-d« neben ihr in Buchstaben zu lesen, die nicht zufällig an die Typographie des Süßstoffs Canderel erinnern (»3rd of September DIE-D 100% Ultrasweet 100% Natural«: Abb. 19).



Abb. 19: George Michael: »Killer / Papa was a rolling stone«, Still

Mit der Verschränkung und gegenseitigen Durchdringung der unterschiedlichen Bildkosmos erreicht Nispel eine assoziative Interpretation des Songtextes, die sich einerseits zuweilen dicht daran zu orientieren scheint (bei dem gepiercten Paar könnte es sich um das visuelle Äquivalent zu den besungenen »Solitary brother« und »Solitary sister« handeln), ihn zum anderen jedoch eigenwillig ausdeutet. »So you want to be free/To live your life the way you wanna be« heißt es im Songtext, doch indem schon dessen zentrale Worte (»to be free«, »life«, »love«, »truth«, »home«, »die«, »cry«) unterschiedslos und beständig von Produktlogos vereinnahmt und eingebunden werden, deutet Nispel an, dass es um diese angestrebte Freiheit und deren Qualitäten eher schlecht bestellt scheint.⁸⁹ Nicht umsonst wirken seine jugendlichen Protagonisten dann auch – trotz ihres hippen Outfits – wie Außenseiter der hier ansonsten anhand ihrer bunten Konsumgüter repräsentierten Gesellschaft. Dem Clip gelingt es jedoch, dies

nicht als feindselige Sozialkritik, sondern in Form einer ironischen, originellen und dynamischen Bilderfolge vorzutragen.⁹⁰

ANMERKUNGEN

- 1 | Maslin (1997). Zu Fincher und »The Game« vgl. hier Kapitel 8.
- 2 | Vgl. Fiske (1986), S. 76, VIII.
- 3 | Zum Fall der indirekten Inspiration eines Videoclips durch Computerspiele vgl. das in Kapitel 4 zu »My favourite game« Gesagte.
- 4 | Das Team besteht aus Gideon Baws, Chris Harding, Richard (Kenny) Kenworthy and Jason Groves und benennt sich nach einer 1996 von ihnen in einer Londoner Galerie ausgerichteten und »Shinola« betitelten Ausstellung. Zu ihnen vgl. <http://www.shynola.com/>.
- 5 | Die Single wurde bereits 2002 in Dänemark veröffentlicht und kam dann nach und nach in anderen Ländern auf den Markt; das Album »D-d-don't don't stop the beat« erschien Anfang 2003.
- 6 | Vgl. dazu z.B. <http://www.evelknivel.com/bio.html>.
- 7 | Interessanterweise wurde der Clip – ganz »authentisch« – mit dem alten Grafikprogramm »Deluxe Paint« realisiert; vgl. dazu Shynola-Mitglied Chris Harding: »We used an old Amiga program called deluxe paint, drawing the animation pixel by pixel with the mouse.« Vgl. <http://pulsetc.com/article.php?op=Print&sid=843>.
- 8 | Er singt üblicherweise in der dänischen Band The Superheroes.
- 9 | Nicht umsonst wurden Junior Senior von dem sich ebenfalls an Musik der jüngeren Vergangenheit inspirierenden Fatboy Slim entdeckt.
- 10 | Das Spiel wurde wegen seines nur leicht verdeckten, brutalen Inhalts schließlich verboten; Ziel war es, so viele »Gremlins« wie möglich umzufahren – daran, dass dabei mit jedem Treffer ein dumpfes Seufzen zu hören war und ein Grabstein aus dem Boden stieg, konnte noch ersehen werden, dass ursprünglich keine »Gremlins«, sondern menschliche Passanten als »Zielobjekte« geplant waren (nicht umsonst sollte das Spiel zunächst auch »Pedestrians« heißen). Vgl. dazu <http://www.gamespot.com/features/6090892/p-2.html>.
- 11 | Bezeichnenderweise traten die beiden dann auch erst in ihren drei – qualitativ alle deutlich schwächeren – Nachfolgevideos selbst auf: 2003 kam der von der Firma The imaginary Tennis Club betreute Clip zu »Rhythm Bandits« sowie das von Stylewar verantwortete Video zu »Boy meets girl« heraus. »Shake your coconuts« fungierte Ende des gleichen Jahres als Teil des Soundtracks zu dem von Hollywood-Regisseur Joe Dante gedrehten Film »Looney Tunes: Back in action«, weshalb Ausschnitte daraus in das Junior-Senior-Video geschnitten wurden; zu dem Song scheint es noch einen zweiten, von Diane Martel gedrehten, ohne die Filmausschnitte auskommenden Clip zu geben. In allen drei Videos bemühte man sich, einen betont übermütigen, lustigen Ton anzuschlagen.
- 12 | Auch spielbar auf der von Riddet betreuten Website <http://www.themetalbox.com/index.php?page=games>.
- 13 | Vgl. <http://juniorsenior.com/arcade.htm>.
- 14 | Der Clip, technisch von Dario Colombo und Federico Peluso im Zeitraum von einem Monat realisiert, kostete lediglich 15 Millionen Lire (umgerechnet 7.500 Euro), war also, zumal gemessen am Endergebnis, geradezu unglaublich billig. Aus Plastilin geformte Skulpturen von Nicola Verlatto (der auch die Vorlagen für die Szenerien lieferte) wurden gescannt und dann von Colombo und Peluso mit Hilfe diverser 3D-Grafik-Software animiert. Aus der Zusammenarbeit ging die von

Colombo und Peluso geleitete und heute in Mailand ansässige Firma »3DVision« hervor (vgl. <http://web.tiscali.it/3dv/>). Im gleichen Jahr 1998 drehte Kai Sehr in Deutschland einen Clip zu »Männer sind Schweine« von Die Ärzte, wo Lara Croft als Gegnerin der drei Bandmitglieder auftrat – allerdings handelt es sich hier nicht um die Simulation eines wirklichen Spielablaufs, sondern um die Kombination von realen (Die Ärzte) und computeranimierten (Lara Croft) Aufnahmen. Zur Entstehung dieses Videos vgl. Geib (1998).

15 | Der Clip ist heute offenbar so gut wie verschollen: Weder Colombo und Peluso selbst oder die seinerzeit für die Postproduktion genutzte Firma AntepriimaVideo in Mailand noch die Plattenfirmen Marina Reis (früher: VirginItalia, jetzt EMI) besitzen eine Kopie des Videos. Auf Anfragen hat sich MTVItalia als leider ausgesprochen unkooperativ erwiesen und jede Auskunft verweigert, so dass nur zu hoffen bleibt, dass der Clip sich doch noch irgendwo in den Archiven von MTVItalia und/oder Rete A/All Music befindet. Das hier gezeigte Still geht auf die wenigen, insgesamt gerade 16 Sekunden umfassenden Fragmente zurück, die noch auffindbar waren (unser herzlicher Dank geht an Dario Colombo, Mailand, der diese Bruchstücke auf unsere Nachfrage hin gefunden und uns zur Verfügung gestellt hat).

16 | »E vedo un uomo piangere/Ha una ferita da leccare [...]«.

17 | Allein bei den MTV Video Awards 2000 gewann das Video insgesamt drei Preise: Best Direction, Best Art Direction (Colin Strause) sowie den Video Vanguard Award.

18 | Von dem gleichnamigen, Ende 1999 erschienenen Album. Kiedis (2004), S. 478f. zufolge handelt es sich bei dem Song um das Herzstück des Albums.

19 | Tatsächlich sollen die Spanier, als sie das Land im 16. Jahrhundert erforschten, geglaubt haben, dass es sich dabei um eine Insel handelte, weshalb sie es auch nach einer fiktiven Insel benannten, die einem zeitgenössischen populären Buch (Garcí Rodríguez de Montalvos »Las Sergas de Esplandián« von 1510) zufolge von heidnischen Amazonen bevölkert wurde – vgl. dazu de Sollano (1982), S. 113ff.

20 | An den Ort gelangt ist er im Rahmen einer rasenden, unterirdischen Fahrt in einer Bergwerkslore – ein Motiv, das aus Steven Spielbergs Film »Indiana Jones and the Temple of Doom« (1984) stammt, jedoch auch immer wieder als eine der Stationen im Rahmen von Computerspielen begegnet, die durch den Film inspiriert sind.

21 | Vgl. Kapitel 9.

22 | Möglich wäre aber natürlich auch, dass man sich bei der Gestaltung der entsprechenden Szenen einfach an den gleichen Spiele-Vorbildern orientiert hatte.

23 | Den Triumph solcher Daten, Angaben, Zahlen und Informationen über die eigentliche – und banale – Handlung haben Ludovic Houplain und Hervé de Crécy (die zusammen mit Antoine Bardou-Jacquet das Team H5 bilden) im Juli 2002 zum Konzept ihres Videos zu dem Stück »Remind me« des norwegischen Duos Röyksopp gemacht (von deren Album »Melody A.M.«). Der rein animierte Clip begleitet eine einzelne Bewohnerin Englands auf ihrer unspektakulären Tagesroutine (Aufstehen, Frühstück, Weg zur Arbeit, Arbeit, Pause, Arbeit, Heimkehr), bettet aber jede ihrer Handlungen in einen sie übersteigenden Kontext ein, indem der individuelle Lebensbereich als mit größeren Komplexen vernetzt gezeigt wird. Erreicht wird dies durch ein permanentes Pendeln zwischen extremer Nah- und Fernansicht: Sitzt die Protagonistin beim Frühstück, so erhält der Zuschauer Informationen über die Herkunft und Zusammensetzung ihrer Nahrung; fährt sie zur Arbeit, ist dies der Anlass, Tabellen und Statistiken über Organisation und Struktur des Verkehrsnetzes in den Blick zu rücken etc. Diese Fülle an (schon in ihrer Geschwindigkeit das Fassungsvermögen des Zuschauers übersteigenden) Informationen verbindet das Individuum jedoch nicht mit dieser (sozusagen immer wieder aus der informativen Vogelschau gezeigten) Umwelt,

sondern vereinzelt es, indem es als lediglich ein beliebiges gesellschaftliches »Atom« vorgeführt und mithin zusätzlich entpersonalisiert wird (die lediglich als Fixpunkt dienende Frau trägt daher auch keine individuellen Züge und bewegt sich wie ein Roboter). Nicht umsonst öffnet der Clip am Schluss eine Karte Japans, für Westeuropa der klischeehafte Inbegriff der Massengesellschaft, um an den Zuschauer die Frage weiterzugeben, inwiefern sich die soziologischen Strukturen beider Länder überhaupt noch unterscheiden. Außerdem liefert eine Statistik Angaben über den Bierkonsum Englands, damit mögliche Fluchtversuche seiner Bewohner aus Einsamkeit und Isolation andeutend. Houplain und de Crécy nutzen so die Ästhetik von Dokumentarfilmen, Werbegraphiken und Gebrauchsanweisungen mit ihren animierten, axonometrischen und isometrischen Schnitten, Aufrissen und Projektionen, Diagrammen, Karten, Plänen, Listen und Schaubildern, um weniger über die damit vermittelten Informationen selbst, als vielmehr mit Hilfe der Spannung zwischen Detailreichtum und Vereinfachung, Individualität und Gesamtkontext, ihre Aussage zu treffen.

24 | http://www.mtv.com/bands/archive/c/chilisfeature99_1.jhtml.

25 | Vgl. dagegen auch die von Thompson (2004), S. 250 überlieferte Aussage von Bassist Flea bezüglich des Titels: »Really, it's not about us guys being macho California studs at all. That's the last thing it's about.« Thompson (ebd.) zufolge war Flea dem Titel gegenüber zunächst auch »a little hesitant« that the implications contained within such a title would peg them once again as »these California sex guys [...]«.

26 | Vgl. dazu Anm. 29.

27 | Vgl. dazu Kapitel 9.

28 | Vgl. dazu z.B. http://www.ldmproductions.fr/main/12_rea.php?langue=en&id=40. Die Sequenz wurde von sieben Animationskünstlern des schwedischen Studios Filmteckarna in Stockholm unter der Leitung Odells ausgeführt. Vgl. dazu

<http://www.boardsmag.com/articles/magazine/20000901/specialreportantalent4.html>.

29 | Eine hämische Parodie auf das »Music«-Video, die Mitte Oktober 2000 im Rahmen der Episode #602 von MadTV im amerikanischen Fernsehen auf Fox lief, ersetzt die Verweise auf die Hits hier durch die Titel der Film-Flops, in denen Madonna mitgespielt hat – nicht umsonst wird der Clip hier betitelt als »Madonna: My movies«, als fiktives Album wird »Desperatly seeking Oscar« angegeben (statt »Desperatly seeking Susan«, Madonnas erster Filmhauptrolle) und die von Mo Collins gespielte »Madonna« singt hier auch: »Hey Mr. Spielberg, put me in your film/it's gonna be a big hit!/[...] My movies, make the critics, come together, stunned!/My movies, make the people not want a refund, yeah!«. Zugleich wird die im Originalclip versteckte Schwangerschaft Madonnas hier parodiert, denn sie reicht dem Fahrer ihrer Limousine nun erst (»...hold this for me...«) ein schreiendes Baby und dann (»...and this one too!«) ihre Tochter Lourdes, damit zugleich die Liedzeile des »Music«-Songs »I wanna dance with my baby« ad absurdum führend.

30 | Diese eigneten sich auch insofern als entsprechende Vorbilder, als deren einzelne Kurzfilme ursprünglich um Lieder und Instrumentalstücke herum choreographiert wurden, die aus gerade anlaufenden Musical-Filmen von Warner stammten, mithin also ebenfalls Werbezwecken dienten. Vgl. dazu u.a. http://www.dictionaryofeverything.com/explore/287/Looney_Tunes.html. Rauscher/Gassmann (2004), S. 225 sehen demgegenüber die Filme Ralph Bakshis (z.B. »Fritz the Cat«) als Vorbild, die jedoch deutlich rauere und aggressivere Züge tragen.

31 | Vgl. dazu z.B. <http://www.imdb.com/title/ttoo66671/>.

32 | Zusammenschnitte der entsprechenden Episoden fungierten dann als frühe Musikvideos: So besteht der Clip zu dem im Januar 1970 auf den Markt gekommenen, ersten Hit der Jackson Five »I want you back« aus Szenen einer Folge, in der die beiden jüngsten Jacksons bei der Ankunft an ihrem nächsten Gig, einer Militärbasis, versehentlich rekrutiert und von ihren älteren

Brüdern erst befreit werden müssen, ehe am Schluss – zur Begeisterung der Soldaten – das Konzert stattfinden kann.

33 | Der auf einer Wolke stattfindende Auftritt der Jackson Five in »I want you back« z.B. wirkt geradezu wie eine Halluzination der Soldaten.

34 | Vgl. dazu Kapitel 1.

35 | Erschienen im März 2000; der Song stammt von dem Album »The Heat«.

36 | Wir danken der Organisation OXFAM für die Erlaubnis, dieses Foto verwenden zu dürfen. Es stammt eigentlich aus einer Fotoserie, mit der Albarn sich dem Protest gegen die Übersubventionierung von in der EU gezüchteten Tomaten anschließt, die z.B. afrikanische Bauern demgegenüber chancenlos lässt, während das so finanzierte Gemüse zusätzlich im Überschuss produziert wird, weshalb es z.T. vernichtet wird. Albarn hatte sich für die Fotoserie mit überreifen Tomaten übergießen lassen, um seinem Protest Ausdruck zu verleihen – er selbst sagt dazu: »This is an outrageous scandal! Unable to sell their tomatoes, farmers in Ghana are losing their livelihoods. Is this fair when European farmers are given subsidies of 250 million Pounds annually by the EU to grow excessive amounts of tomatoes?« Die vollständige Fotoserie kann – zusammen mit denen anderer Künstler – unter <http://www.maketradeair.com/work/celebs/> angesehen werden.

37 | Das im Frühjahr 2001 Video von Jamie Hewlett zu »Tomorrow comes today« (von dem Album »Gorillaz«) zeigt auch ein Graffiti des von Blur sehr geschätzten und für ihr Cover zu »Think tank« herangezogenen Künstlers Banksy – vgl. dazu Kapitel 5.

38 | Bei dem zweiten, im Juni 2005 veröffentlichten Album hat man einzelne prominente Studiogäste wie z.B. Neneh Cherry, Dennis Hopper, Ike Turner und De La Soul eigens als eben solche Extraauftritte mitteilen können, da das Image der Gorillaz bereits gefestigt genug ist, um gegenüber solchen Besuchern bestehen zu können.

39 | Im Abspann des ebenfalls im Frühjahr 2001 veröffentlichten Clips zu »Clint Eastwood« wurden die vier Bandmitglieder eigens in kleinen Vignetten mit Bild und Namen vorgestellt, um in den Köpfen der Zuschauer so ihre Identität zu festigen (siehe hier Abb. 7, oben). Produziert wurde das Video übrigens von der Firma Passion Pictures, die kurz darauf auch den von Olly Reid gedrehten Clip zu Robbie Williams »Let love be your energy« ausführten, bei dem ein computernimiertes Alter Ego des Sängers auf seine Marathon-Suche nach der richtigen Partnerin geschickt wurde. Zu dem Clip kam auch ein augenzwinkerndes Special heraus, das (ganz in der Tradition der auch bei Disney immer wieder im Nachspann zu Zeichentrickfilmen gezeigten Sequenzen) herausgeschnittene, da von den »Darstellern« »verpatzte« Szenen enthält.

40 | Vgl. den Kommentar von Noodle zu den Schwierigkeiten der Formation nach dem triumphalen Erfolg ihres Debütalbums »Gorillaz«: »Jede große Band wird von ihrem Erfolg zerstört. Cartoon-Bands machen da keine Ausnahme«, zitiert nach: Bergmann (2005), S. 23.

41 | So z.B. Bergmann (2005), S. 23 sowie Peverini (2004), S. 167: »[...] un modello assolutamente inedito di identità musicale è la band dei Gorillaz«, S. 168: »[...] per la prima volta l'immagine di una band debutta sul mercato sfruttando pienamente la strategia del multiformato«.

42 | Vgl. dazu u.a. McNeil (1996), S. 55f. sowie <http://www.cfhf.net/lyrics/archie.htm>.

43 | Vgl. das Interview mit ihm unter <http://www.swinging60szone.net/Ron-Dante-Interview.html>.

44 | Siehe vorangeg. Anm. In England hingegen soll sich Dantes Plattenfirma für seine Solo-Projekte engagiert haben. Es wird darüber spekuliert, dass Kirshner deshalb so restriktive Maßnahmen verfolgte, um nicht – wie zuvor bei den Monkees (vgl. Kapitel 2) – die Kontrolle über das Projekt zu verlieren. Der Erfolg der Archies kann an der Flut an Kopien ersehen werden, die zwischen den späten 60ern und frühen 70ern das amerikanische Fernsehen überspülte und Namen wie Josie

and the Pussycats, The Bugaloos, The Groovie Goolies, The Cattanooga Cats and The Banana Splits mit sich führte. Vgl. dazu z.B. McCourt/Zuberi.

45 | Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 9.

46 | Vgl. z.B. Bergmann (2005), S. 22: »The first 21th century comic supergroup [...]«.

47 | Vgl. die Aussage Albarns in einem Interview, zitiert nach Müller (2005): »2D, Noodle, Murdoch und Russell müssen kein Blatt vor den Mund nehmen, wenn sie etwas stört. Mir als real existierender Person würden Vorwürfe gemacht, die Cartoonfiguren hingegen genießen Narrenfreiheit.«

48 | Der von Bird geschriebene und inszenierte Film erhielt eine Trophäe als »Best animated feature film«.

49 | Vgl. Gimple (1999), S. 8f.

50 | Eben dieses Cover von 1987 wurde dann für das Titelbild eines 1996 erschienenen Simpson-Comicheftes adaptiert, in dem Bart Pose und Kleidung Michael Jacksons übernimmt (Abb. 12).

51 | »Ben & his rat army, 15 October« ist darauf zu lesen; in dem 1972 gedrehten Film geht es um einen einsamen Jungen, dessen einziger Freund die Ratte Ben ist, die jedoch Anführer einer Bande bössartiger Killer-Ratten ist. Der (laut <http://www.michaeljackson.com/> allerdings am 14.10.1972 veröffentlichte) Titelsong brachte dem damals 14-jährigen Michael Jackson seinen ersten Nummer-1-Hit als Solokünstler ein.

52 | Vgl. dazu

<http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/biography-main-frame.htm>; Groening wird dort mit den Worten zitiert: »It was always amazing to me that no one ever found out that Michael Jackson wrote that song... He was a big fan of the show.« Bryan Loren, der bis dato (so z.B. im Abspann des Clips) als Komponist des Songs angegeben wurde, war demnach tatsächlich der Produzent; zusammen mit Michael Jackson sang er auch im Hintergrundchor mit. Zu den im Gegenzug dann in einem Video Michael Jacksons auftretenden Simpsons vgl. auch Kapitel 7.

53 | Die Folge »Bart the Daredevil« (Episode 21, Episodenummer 7F06) konnte laut <http://www.tvto.me/tvto.me/servlet/GuidePageServlet/showid-146/epid-1306/> erst bei ihrer dritten Ausstrahlung am 29. August 1991 ungekürzt gezeigt werden, da bei der Zweitsendung am 28. Februar 1991 ein Bericht über den Golf-Krieg eine Kürzung notwendig machte.

54 | In den ebenfalls 1990 ausgestrahlten, vorangegangenen Episoden wie »There's no disgrace like home«, »Bart the General« und »Moaning Lisa« und »Dancin' Homer« hatte es entsprechende Gesangeinlagen gegeben, von denen einige (wie z.B. der »Moanin' Lisa Blues«) dann in das Anfang 1991 veröffentlichte Album »Simpson sing the Blues« aufgenommen wurden – als Eröffnungsstück fungierte hier »Do the Bartman«.

55 | Übersetzt nach Peverini (2004), S. 163.

56 | Zu dem Clip vgl. ausführlicher Kapitel 8.

57 | Vgl. dazu u.a. Peverini (2004), S. 164. Dahinter steht – wie Davis (2005), S. 118 ganz richtig anmerkt – zugleich die von Kraftwerk 1978 im Kontext der Veröffentlichung ihres Albums »Die Mensch-Maschine« ersonnene Strategie, Roboter-Stellvertreter einzusetzen, um die unangenehme Repräsentation der Musiker bei Interviews und Tourneen zu delegieren. Obgleich die von Daft Punk ventilerte Geschichte nahe legt, dass das Duo selbst immer hinter den Robotermasken steckt, besteht natürlich grundsätzlich die Möglichkeit, dass sie ebenfalls Ersatzmänner zu den Foto-terminen, Videodrehn und Interviews schicken.

58 | Zu der 1975/77 gedrehten, englischen Serie und ihrer Wiederentdeckung in Frankreich als Kultsendung während der 90er Jahre vgl. Fageolle (1996). Wohl aus Gründen der Zahlenharmonie wandelte Daft Punk das ursprüngliche Datum des 13. 9.1999 in den 9.9.1999 um.



Abb. 12: Simpson-Comics, Cover

59 | Gerade die als Single ausgekoppelten Stücke von »Discovery« gehen auf Samples von 70er Jahre-Songs zurück: »One more time« verwendet ein Sample aus Eddie Johns' »More spell on you« (1979); »Aerodynamic« geht u.a. auf »Macquillage Lady« (1982) von den Sister Sledge zurück; »Digital Love« beruht auf einem Sample des 1979 von George Duke auf seinem Album »Master of the game« veröffentlichten Stücks »I love you more«; »Harder, better, faster« basiert auf einem Sample von Edwin Birdsongs »Cola bottle baby« (von dessen ebenfalls 1979 erschienenem Album »Edwin Birdsongs«). Auch Titel wie »Crescendolls« und »Superheroes« gehen auf Stücke von 1977 (»Can you imagine« von The Imperials) bzw. 1979 (Barry Manilow mit »Who's been sleeping in my bed«) zurück. Vgl. dazu Webseiten wie <http://nemmo.proboards28.com/index.cgi?action=recent> (unter dem 23.9.2004), <http://www.coverinfo.de/> oder <http://www.ishkur.com/samples/index.php?genre=House>.

60 | Tatsächlich weisen einige seiner Figuren aus den Daft-Punk-Videos dann auch große Ähnlichkeit zu Charakteren aus z.B. »Captain Harlock« auf: Peverini (2004), S. 166 weist zu recht darauf hin, dass Schlagzeuger Baryl aus den Daft-Punk-Videos physiognomische Parallelen zu To-shiro »Tochiro« Oyama, einem Gefährten Captain Harlocks, aufweist. Zu dieser Serie vgl. z.B. <http://www.cornponefficks.org/harlock/pirates.html>.

61 | Zu den damit verbundenen, marktstrategischen Überlegungen vgl. Kapitel II.

62 | Matsumoto fungierte bei dem ganzen Projekt als »Visual Supervisor«; entworfen wurden die Figuren von Masaki Sato, die Animation übernahm das Studio Toei Animation.

63 | So der Werbeslogan.

64 | Vgl. dazu z.B. <http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/>.

65 | Vgl. dazu u.a. http://www.rsrecords.com/rsp_ken.htm.

66 | Vgl. <http://www.popzoot.de/cliparchiv/archiv.php3?interpret=Wamdue+Project>.

67 | Siehe als ein mehr oder weniger wahllos herausgegriffenes Beispiel von unzähligen Möglichkeiten: Hsien Lees Zusammenschnitt von Szenen aus Kunihiko Ikuharas Kultanimé »Shoujo Kaku- mei Utena: Adolescence Mokushiroku« (englischer Titel: The Adolescence of Utena) von 1998 zu Björks »Bachelorette«. Vgl. zu dem Phänomen <http://www.animemusicvideos.org/home/home.php>, zu Lee vgl. ebendort http://www.animemusicvideos.org/members/myprofile.php?user_id=141.

68 | Vgl. dazu auch Bell (2004), S. 48.

69 | Beides unterscheidet »Interstella 5555« deutlich von sonst vergleichbaren Unterfangen wie z.B. George Dunning's Cartoon zu »Yellow Submarine« von den Beatles (vgl. dazu auch Anm. 72) bzw. der 1980 von der australischen Gruppe Split Enz vorgelegten Veröffentlichung, die alle Songs ihrer Platte »True Colours« mit einem Clip versahen und sodann auch als Videoalbum vorlegten.

70 | Vgl. Bell (2004), S. 48.

71 | Zugleich ist so auch der dazu erklingende II. Track des Albums überschrieben.

72 | Auch dies ein deutlicher Unterschied zu »Yellow Submarine«, wo die Beatles durchgängig als Protagonisten in Erscheinung treten.

73 | Es ist fraglich, ob es den Machern von »Interstella 5555« dabei wirklich um eindeutige Identifikationen ging: Während der Mozart-Junge recht eindeutig scheint (vgl. jedoch die nachfolgende Anm.), könnte es sich bei den nachfolgend gezeigten Musikern um typisierte Figuren handeln, die je auf so unterschiedliche Persönlichkeiten wie David Bowie, Kurt Cobain, Kenny G, Janis Joplin und Aretha Franklin lediglich anspielen.

74 | Um dies zu illustrieren, wird der kleine Mozart-Junge schließlich in einem Feuerschlund »entsorgt« und dort »verheizt«. Allerdings gerät dies in Konflikt mit der bekannten Mozart-Bio-

graphie, derzufolge der Komponist als erwachsener Mann starb – man sieht also, dass »Interstella 5555« nicht allzu sehr um Plausibilität bemüht ist.

75 | Auch hier passt die Gestalt Mozarts natürlich nicht hinein, da mit seiner Hilfe beim besten Willen nun einmal keine Goldene Schallplatte gewonnen werden konnte. Dies zeigt noch einmal deutlich, dass das Drehbuch zu »Interstella 5555« mehr auf dramatische Effizienz denn auf Logik hin gestaltet ist.

76 | Vgl. dazu Bergemann (2004), S. 102: »Unter dem Namen »The Visitor« hat er eine Schallplatte aufgenommen; sie enthält eine Botschaft an seine Frau, mit anderen Worten: eine Botschaft an jene, die »von seiner Art« sind.«

77 | Während die Crescendolls bei dem Auftritt auf ihrem Heimatplaneten offenbar Freude an der Musik haben, agieren sie auf der Erde hingegen mit stets gleichgültigem bzw. missmutigem Gesichtsausdruck.

78 | Als ebensolche Puppen liegen die Protagonisten von »Interstella 5555« am Ende in einem Kinderzimmer, was manche Interpreten – vgl. z.B. Bell (2004), S. 48 – dazu bewogen hat, die Geschichte lediglich als Traum des ebenfalls zu sehenden schlafenden Kindes zu deuten. Die entsprechenden Spielfiguren weisen jedoch daraufhin, dass es sich hierbei nicht um eine bloße Erfindung des Kindes handelt; vielmehr scheint dieses lediglich eine ihm bekannte Handlung um die von ihm verehrten und daher als Puppen gesammelten Idole nachzuträumen. Solche Spielfiguren bieten Daft Punk übrigens inzwischen tatsächlich zum Preis von 55, 55 Euro an. Vgl. dazu <http://www.daftpunk.com/5555/index.html>.

79 | Von dem ebenfalls im März 2005 veröffentlichten Album »Human after all«.

80 | So Bell (2004), S. 48.

81 | Das Stück besteht – für Daft Punk fast zu anspruchslos – eigentlich nur aus einem permanent wiederholten und mit einem Vocoder angereicherten Instrumentalpart des Stücks »Release the beast« der Gruppe Breakwater (1980 auf deren Album »Splashdown« veröffentlicht); vgl. dazu die Rezension unter http://www.electrified.info/html/body_daft_punk_-_robot_rock.html.

82 | Zu ihm vgl. <http://www.nameneko.com/>.

83 | Vgl. dazu u.a. <http://www.mtv.de/joker/>.

84 | Es handelte sich dabei um die zweite Singleauskopplung aus Fatboy Slims im Oktober 2004 erschienenem Album »Palookaville«.

85 | Gehr (1993), S. 22.

86 | Vgl. dieses nachlesbar unter <http://www.clipland.com/Details/925843746/>. Zwischen dem geplanten Treatment und dessen Realisierung gibt es nur verhältnismäßig wenige und geringfügige Abweichungen: So sollte in der Limousine ursprünglich ein »businessman« sitzen, der – möglicherweise, weil erst der in vorangegangenen Episode ein Geschäftsmann der Störenfried war – gegen eine »businesswoman« ersetzt wurde. Auch die eigentlich für alle Geschichten vorgesehene gestische Abfolge von »shrug, smile and grin« nach erfolgtem Footos-Genuss findet sich nun nur im zweiten Spot, wo Grohl sie vollführt (vgl. Cover-Illustration unten links). Ursprünglich sollten die Foo Fighters sie wiederholen, nachdem sie zum Ende jeder Episode gemeinsam ein Footos-Bonbon eingeworfen hatten.

87 | Er erhielt 1993 u.a. den MTV Best European Video Award. Zu Nispel vgl. generell Reiss/Feineman (2000), 0:01:88ff.

88 | Dies eine Bildidee, die David Fincher dann ein Jahr später für sein Video zu »Love is strong« von den Rolling Stones adaptieren sollte – vgl. dazu Kapitel 8.

89 | Zu Nispels eigener, späterer – und nun eher unkritischer – Adaption dieses Konzept für ein Spice-Girls-Video vgl. Kapitel 11.

90 | Tatsächlich antwortete Nispel in einem Interview auf die Frage nach einem von ihm unter seinen Arbeiten bevorzugten Video auch: »Das war ›Killer/Papa Was A Rolling Stone‹ von George Michael, keine Frage.« Allerdings irrt er, wenn er dann in der Folge behauptet: »Das besondere an dem Video war auch, daß es das bis heute einzige George Michael-Video ist, in dem er selbst gar nicht zu sehen ist. Das ist für einen Star seiner Rangordnung schon etwas einmaliges.« Dies stimmt insofern nicht, als David Finchers bereits 1990 gedrehtes Video zu George Michaels »Freedom '90« ebenfalls ohne den Star selbst auskam – zu diesem vgl. Kapitel 5, Anm. 46, Kapitel 8, Anm. 51 sowie Kapitel II. Das Interview mit Nispel zitiert nach http://www.wildpark.com/konserve/musik/20_nispel/c_nispel_mu.html.

II. »One more time«:

Videos beziehen sich auf Videos

Videos rekurren – wie bislang gesehen – auf die gesamte visuelle Alltags- und Kunstkultur, wie sie sich u.a. aus Cartoons, Videospielen, Werbung, Filmen und Kunstwerken speist. Indem die Clips jedoch selbst nun (als Werbeträger, Kurzfilme und Kunstwerke) Bestandteil dieses Bildguts sind und dieses mit prägen, nimmt es nicht Wunder, dass sie sich immer wieder auch auf andere Clips beziehen können: »Videos sind nicht selten selbstreferentiell, sie verweisen auf bereits vorhandene Eigenbilder [...]«, womit der von Jody Berland geprägte Begriff der »cannibalization«² erst wirklich seine präzise Anwendung findet, denn hier nähren sich die Vertreter der Gattung »Musikvideo« tatsächlich von ihren ausgeschlachteten und angeeigneten Artgenossen, während sie in der Formulierung Berlands ja eher Beutejagd auf andere zu machen scheinen.

Auch hier zeigt ein eingehender Blick schnell, dass dabei verschiedene Phänomene und Stufen unterschieden werden müssen, die Intention, Reflexionsniveau und Qualität solcher Rückbezüge und Übernahmen betreffen.

I. »I'M NOT YOUR EVERYDAY GIRL«: IDENTITÄT, IMAGE UND PRÄSENZ

Im März 2003 wurde ein Clip veröffentlicht, den die Fotokünstlerin und Regisseurin Floria Sigismondi (siehe Kapitel 9, Abb. 41) zu dem von Christina Aguilera interpretierten Song »Fighter« gedreht hatte; der Clip markierte nur eine der vielen Rollen, welche die Sängerin im Rahmen ihrer Karriere bislang verkörpert hatte und noch einnehmen sollte: War sie bei ihrem ersten Erscheinen 1999 zunächst noch als attraktive, aber etwas scheue Britney-Spears-Epigonin aufgetreten, so versuchte sie mit zunehmend aufwändigerem Outfit (angefangen 2001 von der Perücke und dem starken Make-up in dem Ricky-Martin-Video »Nobody wants to be lonely« von Wayne Isham bis hin zu der extremen, das Groteske streifenden Prostituiertenverkleidung für Paul Hunters Clip zu »Lady Marmalade« aus dem gleichen Jahr) und

schließlich auch herausfordernderen Kontexten, sich ein zwar nicht eindeutiges, doch dafür umso auffälligeres Profil zu verschaffen: Ende 2002 inszenierte David LaChapelle sie als prügeln- und verruchte und schmutzige Schlampe im Rahmen des (auch sonst klar kalkulierte Provokationen bereithaltenden)³ Clips »Dirrty«; in dem Video zu »Beautiful« umgab Jonas Akerlund sie sodann kurz darauf u.a. mit zuvor eigens gecasteten, gesellschaftlichen Außenseitern und bot sie hier als verständnisvollen, Mut zusprechenden Trotzkopf dar;⁴ im Anschluss an den düsteren Clip von Sigismondi trat sie in LaChapelles Video zu »Can't hold us down« in der Jahresmitte 2003 als rebellische Schönheit inmitten eines grellbunten und alle Klischees vereinenden Fantasie-Ghettos auf; und – wieder im Kontrast dazu – präsentierte der gleiche Regisseur sie dann im März 2004 zu »The voice within« in minimalistischem Schwarzweiß und in einem (scheinbar) aus einer einzigen Einstellung bestehenden Video, das die Sängerin nun als sensibel-nervöse Mahnerin der Innerlichkeit vorführt.

Schon der damit (zumal im Kontext eines einzigen Albums!)⁵ vollzogene, häufige und zugleich radikale Imagewechsel deutet dabei auf das Vorbild hin, dem hier nachgeeifert wird – und in dem Video Sigismondis, bezeichnenderweise auch in der Veröffentlichungsreihenfolge zentral zwischen den vier anderen Clips platziert, findet dies nun seinen bildgewordenen Ausdruck, wenn Christina Aguilera sich nicht nur wieder (wie die eben hiermit imitierte Madonna) scheinbar »beständig neu erfindet«, sondern nun auch tatsächlich in einem Outfit erscheint, das sich stark an Madonnas Auftritt in Chris Cunninghams Clip zu »Frozen« von 1998 anlehnt: Angefangen von der geheimnisvoll-düsteren Atmosphäre, in dem sich beide Sängerinnen präsentieren, über deren schwere, schwarze Haartrachten und die vorgezeigten Körperversierungen (Henna-Tattoos bei Madonna, Bindi-artige Gesichtszzeichnung bei Christina Aguilera) bis hin zu dem ähnlichen schwarzen Gewand mit seinem wallenden Stoff, der in beiden Fällen eingesetzt wird, um die Frauen zu umfließen und zu verhüllen, während diese sich verwandeln. Beide Male changieren die über dem Boden dahin gleitenden Falten des schwarzen Tuchs dabei zwischen festem und flüssigem Zustand, wenn sie einmal auf die am Boden kauern- erheben- erhabende Christina Aguilera⁶ zuströmen. Christina Aguilera knüpft mithin nicht nur im schnellen Wechsel ihrer Rollen, sondern auch im Erscheinungsbild an den bewunderten Popstar an, mit dem sie bei den MTV-Awards im August 2003 dann endlich gemeinsam auftreten und einen (wiederum kalkulierten) Skandal provozieren konnte, als eine im Bräutigamkostüm gewandete Madonna die als Bräute gekleideten Kolleginnen Britney Spears und Christina Aguilera auf den Mund küsste:⁷ In einer geradezu surreal anmutenden Konstellation waren so verehrtes (Madonna) wie früheres und nun lästiges Vorbild (Britney Spears) in einem Moment versammelt und zugleich vereint.

Hatte der von Floria Sigismondi gedrehte Clip die Funktion, Christina Aguilera über Parallelen in Kostüm und Habitus in den Köpfen des Publikums mit Madonna in Beziehung zu setzen, so griff man im Oktober 2003 gleich auf die komplette Szenographie und Dramaturgie eines ganzen Clips zurück, als es um darum ging, fünf bis dato unbekannte, über die Casting-Show »Popstars« zur Formation Preluders zusammengefügte Mädchen zu etablieren. Zu ihrer zweiten Veröffentlichung, dem Song »Everday girl«,⁸ drehte Regisseur Jörn Heitmann ein Video, das bis in Details hinein dem Clip-Klassiker folgt, den David Fincher im November 1990 zu George Michaels »Freedom '90« vorgelegt hatte. Das Konzept, dessen Sequenzen mit den Preluders z.T. Szene für Szene nachzustellen, sollte zum einen dem Zweck dienen, sich durch den Bezug auf ein berühmtes Video Aufmerksamkeit zu sichern; zugleich sollten die fünf Neulinge dadurch als nicht-alltägliche Frauen ausgewiesen und etabliert werden, dass sie die Rollen einnahmen, die in Finchers Clip niemand anderem als den Supermodels Naomi Campbell, Cindy Crawford, Linda Evangelista, Tatjana Patitz und Christy Turlington zugewiesen worden waren. Schließlich schien die mit dem George-Michael-Video gezeigte Szenerie eines alten und halbleeren, von hübschen Mädchen belebten Hauses zu dem Titel des ersten Album der Preluders, »Girls in the house«, zu passen.⁹ Allerdings geriet der Clip zu »Freedom '90« damit zu einem Referenzobjekt, das lediglich aufgrund sowohl seiner prominenten Besetzung als auch seiner eigenen Berühmtheit, nicht jedoch aus irgendeinem Verständnis heraus zitiert wurde, denn der Witz in Finchers Video hatte gerade darin bestanden, dass George Michael als Interpret des Songs gar nicht in Erscheinung trat, sondern sich von den synchron ihre Lippen zur Musik bewegenden Models vertreten ließ.¹⁰ Die Preluders nahmen folglich in ihrem Clip paradoxerweise nicht die Rolle des unsichtbaren Sängers, sondern die seiner eigentlich stummen Model-Stellvertreterinnen ein, was – dächte man es im Sinne des hier verfolgten Clip-Vorbildes konsequent zu Ende – das Verhältnis zwischen attraktivem Aussehen und Gesangeskünsten in ihrem Fall in ein eigentlich ungünstiges Licht rücken könnte. Des weiteren verzichtete Heitmann zwar auf die in Finchers Video explodierende Juke-Box und die gesprengte Gitarre, nicht jedoch auf die in Flammen aufgehende Lederjacke; alle drei jedoch – Juke-Box, Gitarre und Jacke – hatte Fincher deshalb in die Bilderfolge aufgenommen, um den stilistischen Bruch zu visualisieren, den das Album »Listen without prejudice«, von dem »Freedom '90« ausgekoppelt war, gegenüber seinem Vorgänger »Faith« bedeutete: Hatte George Michael sich dort schon für das Cover das Image eines in Leder gekleideten Rockabilly zugelegt, so war auch der Titelsong mit einem typischen Bo-Diddley-Beat unterlegt. Die je parallel zum »Freedom«-Refrain gezeigte Zerstörung von Lederjacke, Juke-Box und Gitarre sollten nun deutlich machen, dass Image wie Musik dieser Phase der Vergangen-

heit angehörten.¹¹ Die Preluders jedoch hatten zum Zeitpunkt von »Everyday girl« noch überhaupt keine eigene Vergangenheit, und so macht das Zitat der brennenden Jacke in ihrem Clip eigentlich keinen Sinn: Es hat hier seine Bedeutung vollständig verloren und fungiert lediglich als zusätzliches Erkennungsmerkmal des originalen Videos, das nun nur noch als Lieferant für eine kurze, vage auf Berühmtheit und Prominenz verweisende Assoziationskette dienen soll.

Doch nicht nur Videos anderer Stars werden herangezogen, wenn es gilt, ein neues Gesicht zu etablieren: Im Jahr 2000 erschien das erste Album von Pink, aus dem zunächst die beiden Stücke »There you go« und »Most girls« als Singles ausgekoppelt und mit einem Video versehen wurden.¹² Um das Bild der neuen Interpretin in den Köpfen des Publikums möglichst plastisch zu verankern, ging man den gegenüber z.B. der bereits erfolgreichen und daher die Fans durch Abwechslung bei Laune haltenden Christina Aguilera genau umgekehrten Weg, indem man auf Einheitlichkeit und Stabilität des Images setzte: Die Regie gleich der ersten drei Clips wurde demselben Regisseur übertragen, und dieser, Dave Meyers (siehe Kapitel 3, Abb. 1), kam seinem Auftrag nach, indem er besonders die ersten beiden Videos eng miteinander verzahnte. Dies gelang ihm zum einen durch das in beiden Clips sehr ähnliche Erscheinungsbild der Sängerin, die – über das Erkennungszeichen ihrer kurzen, damals pink gefärbten Haare hinaus – jeweils in modisch-aufreizender, dabei zugleich jedoch Dominanz und Stärke signalisierender Kleidung gezeigt wird; dieses Outfit fügt sich dabei konsequent zum Verhalten von Pink, die in beiden Videos als selbstbewusst-aggressive junge Frau auftritt und im einen Fall (»There you go«) ihrem sie weiter anbettelnden Verflissenen das Motorrad durch die Wohnzimmerfenster krachen lässt, im anderen eine Kontrahentin bei einem Boxkampf auf die Bretter schickt, als diese sich gerade von einem Mann ablenken lässt. Die Botschaft, welche die in beiden Videos bezeichnenderweise auch von muskulös-durchtrainierten Männern umgebene Interpretin damit vermittelt, ist klar: »I'm not every girl«, singt sie in »Most girls« und macht klar, dass sie nicht – wie andere Mädchen – an »bling-bling« (also an äußerlichen Reichtumssymbolen wie teurem Schmuck) interessiert ist: »Seek for a man who gots the means/To be giving you diamond rings/It's what every fly girl/Could want or even dream/But I'm not every girl«, denn sie verfügt über ein eigenes Einkommen (»Got my own thing, got the ching-ching«) und kann daher fordern: »I just want real love«.¹³

Eben dieser Anspruch wird im Vorgängervideo »There you go« in Text wie Bildern noch eher implizit formuliert, wenn Pink ihrem Verflissenen dort in unmissverständlicher Weise deutlich macht, dass er der Vergangenheit angehört und dann mit einem neuen Mann in dessen Auto davonfährt (»I got a new man, he's waitin' out back/ Now what do you think about that/And when I say I'm through, I'm

through/So basically I'm through wit' you«). Dass »Most girls«, obgleich es tatsächlich eine ganz neue Geschichte beginnt, dennoch als Fortsetzung (und Erfüllung) zu »There you go« zu verstehen ist (der Schluss zeigt Pink glücklich in den Armen eines jungen Mannes), macht Meyers nun deutlich, indem er gleich zu Beginn von »Most girls« auf sein mehr als ein halbes Jahr zuvor erschienenes Video¹⁴ unübersehbar rückverweist: Die ersten Szenen des zweiten Clips eröffnen tatsächlich mit Ausschnitten aus der Schlusssequenz des Vorgängers, und erst nach einigen Sekunden werden diese als Bilder ausgewiesen, die über den Fernsehschirm in Pinks Apartment flimmern, während sie sich mit Liegestützen trainiert. Das Video im Video (Abb. 1): Pink treibt also zu den Klängen und Szenen ihres eigenen, letzten Hits Sport, und leitet sodann zum nächsten, neuen Song über. Somit wird der lückenlose Anschluss an die erste Single visualisiert, dem Publikum noch einmal die Situation in Erinnerung gerufen, in der man Pink zuletzt sah, und zugleich das Image des neuen Stars im Kopf des Zuschauers bekräftigt.

Andere Videos, bei denen es weniger um eine derartige Etablierung ging, verfahren mit derartigen Fortsetzungsstrategien sowohl konventioneller als auch spielerischer: Die im vorangegangenen Kapitel bereits besprochene Clip-Serie zu den Songs aus dem »Discovery«-Album der französischen Formation Daft Punk z.B. eröffnete im Frühjahr 2001 mit den Videos zu den vier Songs »One more time«, »Aerodynamic«, »Digital Love«¹⁵ und »Harder, better, stronger« die darin erzählte Geschichte, brach jedoch im entscheidenden Augenblick mit der Konfrontation der von ihrem Planeten entführten und in irdische Wesen verwandelten Musiker mit ihrem Kidnapper Earl de Darkwood ab; die Auflösung der Geschichte mit der Erklärung der dahinter stehenden Motive sowie dem weiteren Schicksal der Verschleppten und ihres Retters Shep konnte und sollte sich der Zuschauer ab Mai 2003 im Kino bzw. auf der entsprechenden DVD verschaffen: Ein geschickter markttechnischer Schachzug, welcher Daft Punk eine gleich doppelte Einnahmequelle verschaffte, denn wer »nur« das 2001 erschienene Album besaß, musste sich – um den Ausgang der in den Videoclips angerissenen Geschichte zu erfahren – dennoch auch die DVD kaufen.¹⁶

Wiederum ein Video in einem Video, jedoch mit anderer Zielsetzung, zeigt der Ende 1993 von Marty Callner gedrehte Clip zu dem Song »Amazing« der Gruppe Aerosmith. Da die Formation zu diesem Zeitpunkt auf eine mehr als 20jährige Erfolgsgeschichte zurückblicken und mithin als durch und durch etabliert gelten konnte, war das dort vorgeführte Zitat des vorangegangenen Video zu dem Stück »Cryin'« nicht durch den Wunsch motiviert, die Band in den Köpfen des Publikums zu verankern; zwar stammen beide Songs von dem im April 1993 veröffentlichten Album »Get a grip« und mithin lag es wohl in Marty Callners Absicht, auf diese Zusammengehörigkeit



Abb. 1: Pink: »Most girls«, Still

hinzuweisen, indem er die beiden Videos zueinander in Beziehung setzte. Da die beiden Stücke jedoch inhaltlich streng genommen wenig miteinander zu tun haben (»Cryin'« handelt von einer unglücklichen »amour fou«, bei der Tränen des Glücks und des Schmerzes nicht unterscheidbar sind,¹⁷ »Amazing« hingegen vom Wiederaufstieg eines Menschen zurück in ein hoffnungserfülltes Leben, nachdem er eine abgründige Phase voll Irrtümer, Lügen und Verzweiflung durchlitten hat),¹⁸ beschloss der Regisseur, die Videos so anzulegen, dass sie trotz bzw. gerade wegen einiger Gemeinsamkeiten dafür als je umso unterschiedlicher wahrgenommen werden konnten. So spielt in beiden Videos Alicia Silverstone die weibliche Hauptrolle,¹⁹ und ihre Szenen aus »Cyrin'« sind es auch, die sich der junge Mann zu Beginn von »Amazing« aus einer CD mit Aerosmith-Videos auswählt (darunter auch bereits der »Amazing«-Clip!) und auf seinen Computer herunterlädt. Wenn er sich sodann mit Hilfe einer Simulation in die virtuelle Welt dieser Clips begibt, so tut er dies, um eben mit der Protagonistin des vorangegangenen Aerosmith-Videos anzubündeln, und bevor er sein Ebenbild losschickt, korrigiert er dessen Erscheinungsbild kosmetisch und stattet es entsprechend mit Lederjacke, Sonnenbrille und Motorrad aus, um die Begehrte beeindrucken zu können. Doch gemäß ihrem trotzigem, in »Amazing« vorgeführten Auftreten, wo sie unerschrocken einen Dieb zu Boden tritt, sich an ihrem untreuen Freund rächt, indem sie ihn aus dem Auto wirft und ihm durch einen fingierten Selbstmordversuch Angst und Schrecken einjagt, erweist sie sich als durchaus spröde, und erst nachdem er ihren Charakter verändert hat, interessiert sie sich für ihn. Damit wird eine Serie von sich stetig steigernden Höhepunkts-Momenten eröffnet, die Sex auf dem Motorrad (einmal sogar in voller Fahrt), einen Ritt auf Flugzeugflügeln²⁰ und schließlich sogar Air-Surfing umfassen. Doch als der Junge am Schluss ein Foto seiner virtuellen Gespielin ausdrückt und seiner bereits existierenden Galerie hinzufügt, wechselt die Perspektive des Videos: Nun ist es nicht mehr sein zurechtgemachtes, virtuelles Ebenbild, das auf einem Computerschirm erscheint, sondern dessen langhaariges, pickliges Vorbild – und es ist nicht sein Monitor (oder nur der des Zuschauers), auf dem er erscheint, sondern der ebenfalls vor dem Computer sitzenden Protagonistin aus »Cryin'«, die sich gerade dazu anschickt, sein Foto auszudrucken. Callner deutet damit an, dass sich die beiden Video-Protagonisten entweder gerade in der virtuellen Realität begegnet sind – oder aber (wahrscheinlicher) dass der Junge selbst nur ein virtuelles und damit manipulierbares Geschöpf ist.²¹ Da man zu Beginn des Clips auf der Liste der auf der CD befindlichen Aerosmith-Videos auch dasjenige zu »Amazing« angezeigt sehen konnte, wird somit eine Volte innerhalb der Erzählebenen geschlagen; denn so, wie dem Zuschauer zu Beginn des Clips demonstriert wurde, dass es sich bei Alicia Silverstone lediglich um die in der künstlichen Welt eines Videos agierende Darstellerin han-

delt, die sich der Betrachter seinen Wünschen gemäß zurecht träumen kann, so wird nun der männliche Protagonist von »Amazing« als Bewohner einer fiktiven Clip-Welt vorgeführt, die ebenso manipulierbar ist.²² Dass sich seine »Benutzerin« dabei als die Hauptdarstellerin des »Cryin'«-Videos erweist, führt den Clip nicht nur in sich selbst zurück, sondern schlägt zugleich die Brücke zu dem dritten Video, das Callner zu einem Song des Albums »Get a grip« im Mai 1994 fertig stellen sollte. Denn in dem Clip zu »Crazy« nahm Alicia Silverstone den Charakter der rebellischen Schönen wieder auf, die hier zusammen mit der Tochter des Leadsängers, Liv Tyler, auf einer Autotour durch ihr »verrücktes« Verhalten ihre Umwelt und insbesondere die dort begegnenden Männer brüskiert.²³ »Crazy« erweist sich damit – trotz der wiederkehrenden Hauptdarstellerin – ebenso wenig als Fortsetzung zu »Amazing« wie dieses als Weiterführung der in »Cryin'« eröffnenden Handlungsfolge zu verstehen ist. Dennoch werden so alle drei Videos zugleich als zusammengehörig ausgewiesen, und hier und da finden sich sogar kleine augenzwinkernde Anspielungen auf ihr Herkunftsalbum (so gibt Alicia Silverstone am Ende von »Amazing« z.B. den Blick auf eine hinter ihr stehende Plastikkuh frei, die auf das Coverfoto der »Get a grip«-Platte anspielt, das einen Kuh-euter zeigt und den Titel so als handfeste Einladung interpretiert).

Ganz anders legte hingegen Vaughan Arnell den kleinen Zweiteiler an, mit dem er 2001 die beiden Robbie-Williams-Songs »Road to Mandalay« und »Eternity« miteinander verknüpfte. Auffällig hieran ist schon, dass es sich bei »Eternity« um die B-Seite von »Road to Mandalay« handelte,²⁴ rein verkaufsstrategisch mithin eigentlich kein Anlass beständen hätte, hierzu eigens ein Video vorzulegen. Doch Arnell nutzte die gemeinsame Veröffentlichung der beiden Stücke dazu, sie auch in dramaturgischer Hinsicht zusammen zu binden, wobei sich die Hierarchie von A- und B-Seite insofern in den beiden Clips niederschlägt, als »Road to Mandalay« als erste, »Eternity« hingegen als zweite Folge einer Miniserie konzipiert ist,²⁵ die von der Planung, Vorbereitung und Ausführung eines brachialen Überfalls auf einen Geldtransporter in Südfrankreich (»Road to Mandalay«)²⁶ sowie der Verhaftung des von Robbie Williams gespielten Anführers (»Eternity«) erzählt. Die beiden »Episoden« sind dabei jedoch zugleich so angelegt, dass sie streng genommen auch für sich stehen könnten.²⁷ Das Video zu »Road to Mandalay« ist sogar zu einer Art Endlosschleife in sich geschlossen: Es eröffnet mit dem schweißgebadet und schreiend aus einem Alptraum erwachenden Robbie Williams, der von seiner Freundin besänftigt wird, sodann zu der Fährüberfahrt nach Frankreich aufbricht und dort den Überfall plant und ausführt. Doch als man nach dem geglückten Coup übermütig feiernd durch die Berge fährt, kommt es hinter einer Kurve zu einem dramatischen Zwischenfall mit einer älteren Radfaherin,....der Robbie Williams schweißgebadet und schreiend aus dem Alptraum erwachen lässt, woraufhin

er von seiner Freundin besänftigt wird... Dass es sich bei wenigstens einigen der dort erlebten Begebenheiten jedoch nicht nur um einen Angsttraum handelt, zeigt sodann der Clip zu »Eternity«, wo zum einen der Genuss des erbeuteten Geldes (mit Villa, Golf- und Billardspiel, Partys und erfahrenem Liebesglück), zum anderen jedoch die langsam erwachenden Zweifel der anfangs ahnungslosen Freundin und schließlich die Verhaftung des Rädelsführers gezeigt werden. Wie schon »Road to Mandalay« mit seiner geschickten Zirkelform folgt auch »Eternity« einer präzisen Struktur, die nun allerdings von der Verschachtelung lebt. Denn die drei Etappen der Handlung (Glück, Zweifel und Verhaftung) werden nicht etwa chronologisch dargeboten, sondern sind so ineinander geschoben, dass die Szenen der Verhaftung zunächst gar nicht als solche erkennbar sind: Robbie Williams und seine Partnerin mustern einander dort je intensiv und mit zunehmend traurigem Gesichtsausdruck, küssen sich dann im weiteren Fortgang des Videos in verzweifelter Leidenschaft, aber die Gründe für ihre Bestürzung, Trauer und Not werden erst nach und nach einsichtig, wenn immer mehr Zuschauer und Uniformierte ins Bild rücken und damit den Kontext des Geschehens überhaupt erst erhellen. Zugleich intensiviert sich auch der zweifelnde Gesichtsausdruck der Freundin in den (im Minutentakt zwischen die Szenen von Glück und Abschied geschnittenen) Sequenzen, die ihr wachsendes Misstrauen gegenüber der Herkunft des Reichtums illustrieren. Darüber hinaus sind die mithin jeweils eigenen Formprinzipien gehorchenden Clips auch insofern zueinander verschachtelt angelegt, als »Road to Mandalay« bereits auf den Nachfolgeclip verweisende Szenen zeigt, die zum einen indirekt auf dort dann stattfindende Ereignisse vordeuten (Robbie Williams übt auf dem Garagendeck der Fähre bereits mit dem Golfschläger, sein Kompagnon liest einen Katalog mit zu erwerbenden Villen), zum anderen aber auch ganz konkret einzelne Momente aus »Eternity« vorwegnehmen (im letzten Drittel des ersten Clips werden nach dem erfolgten Überfall Szenen von der Einweihungsparty gezeigt, mit denen das zweite Video eröffnet; der skeptische Blick der feiernden Komplizen scheint dort einem sich nähernden Polizeiauto zu gelten); umgekehrt sind in »Eternity« immer wieder kurze Sequenzen zwischen geschnitten, die den Überfall selbst bzw. Momente danach zeigen, so dass beide Clips – obgleich formal je in sich geschlossen – eng aufeinander bezogen sind und somit zusammen gesehen einen kunstvoll geschnittenen und dramaturgisch raffinierten Kurzfilm darstellen.

2. »NOT SUCH AN INNOCENT GIRL«: ANLEIHEN BEI DETAILS UND KONZEPTEN

Wie eingangs gezeigt, können Videos sich mehr oder weniger eng an ihre Vorgänger anlehnen, um sich etwas von dem Kultstatus oder

der Berühmtheit des in dem früheren Clip Dargestellten anzueignen; doch zuweilen können hinter derartigen Verweise auch entweder rein formal interessierte Übernahmen, ironische oder respektvolle Reverenzen – oder sogar schlichtweg sich dem Verdacht des Plagiats aussetzende Rückbezüge stehen.

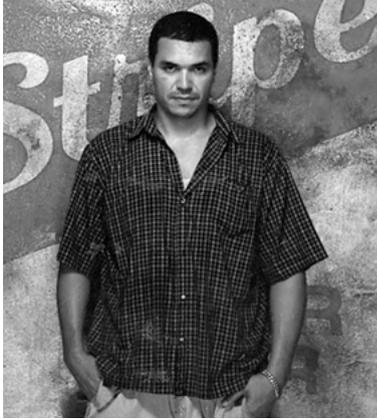


Abb. 2: Jake Nava

In dem von Jake Nava (Abb. 2) im September 2000 gedrehten Clip zu dem Spice-Girls-Song »Holler«²⁸ z.B. gehen sowohl Anfang und Ende mit den gezeigten Aufsichten in die geöffnete Pyramide und ihrem lichttechnisch animierten Boden (Abb. 3) auf jene (gelegentlich als separates Video zu sehende) Schlusssequenz aus Robert Greenwalds Musicalfilm »Xanadu« zurück, in der Kira (Olivia Newton-John) sich in eine Lichtgestalt auflöst und von der in geometrischen Formen erstrahlenden Tanzfläche (Abb. 4) davonfliegt: Sowohl den von oben gerichteten Blick als aber insbesondere den beide Male in symmetrisch geordneten Gitterstrukturen erstrahlenden Untergrund teilen sich beide Bildfolgen, und da die Spice Girls in dem Video – wie Kira in »Xanadu« – als ebenfalls mit übernatürlichen Kräften begabte und die vier Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft beherrschende Wesen vorgeführt werden, scheinen die Parallelen zwischen den beiden Filmen sogar etwas über formale Aspekte hinauszureichen.

Nichtsdestotrotz scheint es, als spekuliere das Spice-Girls-Video nicht darauf, dass dieser Bezug zu »Xanadu« erkannt wird, so dass »Holler« sich nur in einzelnen Details an dem Musical orientiert, die zudem nicht konstituierend für ein Verständnis von Navas Clip sind.

Von »Xanadu« gibt es eigentlich kein eigenständiges Video, jedoch zirkulieren Clip-Versionen von etwas über drei Minuten Länge, die auf einem Zusammenschnitt der großen Schlusschoreographie basieren;²⁹ damit weist die Szenenfolge eine Parallele zu einem Kurzfilm auf, der eigentlich im Kontext der 1965 von Don Alan Pennebaker gedrehten und 1967 veröffentlichten Bob-Dylan-Dokumentati-

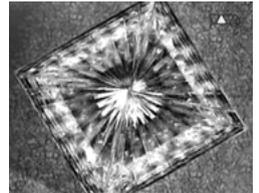


Abb. 3: Spice Girls: »Holler«, Still

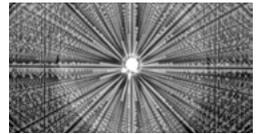


Abb. 4: »Xanadu«, Still

on »Don't look back« entstand,³⁰ jedoch auch immer wieder separat zu Werbezwecken eingesetzt wurde. Er zeigt Bob Dylan bei der Darbietung seines Songs »Subterranean Homesick Blues«³¹, allerdings interpretiert der Sänger das Stück nicht in der zu erwartenden Weise durch synchrone Lippenbewegungen, und der Film wartet auch nicht mit einer mehr oder weniger schnellen Abfolge von unterschiedlichen Schauplätzen auf, wie sie bereits die Scopitones der 60er Jahre (in Vorwegnahme späterer Videoclips) vorführten.³² Die von Dylan erdachte³³ und von Pennebaker gedrehte Sequenz verweigert sich all dem ganz bewusst, indem sie Dylan in einer einzigen Einstellung, ohne Schnitte zeigt, und den eigentlichen Protagonisten des Ganzen nicht nur im unattraktiven Ambiente eines mit Gerüsten vollgestellten Hinterhofs zeigt,³⁴ sondern ihm zudem auch noch an den rechten Bildrand rückt.³⁵ Darüber hinaus »interpretiert« der Sänger sein Stück, indem er nach und nach leidenschaftslos die in großen, z.T. etwas ungelassenen Buchstaben auf Papierbögen gemalten Kern- und Reizworte der Lyrics³⁶ (in der Art von bei Fernsehsendungen verwendeten »Spickzetteln«) vorführt (Abb. 5a).



Abb. 5a: Bob Dylan: »Subterranean Homesick Blues«, Still

Jedoch selbst dabei regiert das Understatement, denn gelegentlich ist Dylan zu langsam oder zu schnell, so dass zu lesendes und gesungenes Wort immer wieder asynchron laufen,³⁷ zusätzlich kommt es hier auch zu (wohl ebenfalls beabsichtigten) Widersprüchen, wenn »eleven dollar bills« zu hören, aber »20 dollar bills« zu lesen ist.

Interessanterweise ist es dieser Aspekt des Fehlerhaften, der gegen Ende der 80er Jahre auf humorvolle Weise rezipiert wurde, während das dort vorgeführte Verfahren des »Lettering«, des Einfügens der Lyrics bzw. von Zitaten daraus in das Video, zuvor in eher ernsthafter und im Falle von Prince sogar in ausgenommen anspruchsvoller Weise adaptiert worden war. So versah die Band R.E.M. 1986 ihren Song »Fall on me« mit einem von Leadsänger Michael Stipe gedrehten Clip, der das im Refrain beschworene, vom Himmel herabstürzende Unheil durch auf den Kopf gestellte Bilder einer Baustelle zu visualisieren suchte; die Wahl dieses Schauplatz ging dabei auf einzelne Passagen des Textes zurück, in denen von »Bargain buildings, weights and pullies« sowie dem sich im Bau von »towered foresight« niederschlagenden »progress« die Rede ist. Die den ganzen Clip beherrschenden, auf den Kopf gestellten und zusätzlich in fahlen Grautönen gehaltenen Szenen konterkarieren – im Einklang mit der eher melancholischen Grundstimmung des Songs – jedoch eher die üblichen, positiven Fortschrittsassoziationen, und die im Rhythmus der Musik darüber geblendeten Worte des Liedtextes mit ihren schmucklosen, in Signalorange gehaltenen Buchstaben tun ein übriges, eine in ihrer Trostlosigkeit beunruhigende Atmosphäre zu erzeugen. Wie bei Pennebakers Dylan-Sequenz griff man dabei zu einer in Schwarzweiß wiedergegebenen, eher desolaten Umgebung und filmte diese in betont unspektakulärer Weise:

Wo Dylan an den rechten Bildrand rutscht und in z.T. schlechtem Timing seine sichtlich in Handarbeit gefertigten Wortschilder herunterblättert, konfrontiert Stipe den Zuschauer mit einer auf dem Kopf stehenden Kamera, verwackelten und in harten Schnitten aneinander gefügten Bildern sowie einer schlichten Schrifteinblendung, die ebenfalls nicht immer synchron mit den gesungenen Worten läuft. »Bury Magnets/Swallow The Rapture/Lets Gather Feathers« ist über den ersten Bildern bereits zu lesen, wenn die Singstimme noch gar nicht eingesetzt hat; im Kontrast dazu werden lesbare und gesungene Worte sodann geradezu auffällig akkurat zueinander kombiniert, ehe sich sodann – im Refrain – im eingeblendeten Text kleine Auslassungen einschleichen, die sich beim zweiten Ansteuern des Refrains sogar noch steigern, wenn nun zentrale Begriffe fehlen und ganze Wendungen (»Buy the sky and sell the sky/and bleed the sky and tell the sky«) auf simple Imperative (»Buy... sell...bleed...tell the sky«) reduziert werden.³⁸

Im Kontrast dazu stilisierte Bill Konersmann ein Jahr später die Typographie der im Video gezeigten Lyrics des Prince-Songs »Sign o' the times« – dies vielleicht auch alleine schon deshalb, weil er nun ganz auf eine Hintergrundsszenarie verzichtete und den reinen Text in den Mittelpunkt des Clips stellte. Dieser wurde aber eben nicht als bloße Abfolge von Buchstabenfolgen und Worten konzipiert, sondern machte aus der Präsentation der Lyrics ein hochästhetisches und zugleich äußerst lebendiges Grafik-Design-Feuerwerk, in dem animierte Schriftzeichen und damit visualisierte Begriffe einander gegenseitig im Rhythmus der Musik über den Bildschirm treiben. Auch wenn auf den ersten Blick Welten zwischen Dylans »Subterranean Homesick Blues« bzw. seinem betont bescheiden daherkommenden Video und dem bunten, technisch aufwändigen Clip zu »Sign o' the times« zu liegen scheinen, so teilen sich beide Stücke doch z.B. die Strategie, die Liedtexte aus einer Abfolge von scheinbar unkohärenten Einzelbeobachtungen, kleinen Anekdoten und Wortspielen zu gewinnen, die sich nach und nach zu einem skeptischen Portrait der Gesellschaft fügen.

Ironisch gebrochen zelebrierte dies ein halbes Jahr später dann die Formation INXS mit ihrem Song »Mediate«, dessen Verse allerdings sämtlich auf die Endung »-ate« hin gearbeitet sind (»Hallucinate/Dessegregate/Mediate/Alleviate/Try not to hate/Love your mate/Don't suffocate on your own hate...«), was dem Stück – seinen kritischen Untertönen z.B. gegenüber der friedlichen wie der militärischen Nutzung der Kernenergie zum Trotz (»Or detonate/Annihilate/Atomic fate«, »Clear the state/Activate/Now radiate/A perfect state«) – den Charakter einer Farce verleiht. Dies schlug sich auch in der Gestaltung des von Richard Lowenstein gedrehten Videos nieder, das nun eine offene, in Farbe gehaltene Parodie auf die Dylan-Sequenz darstellte, indem Leadsänger Michael Hutchence in eine



Abb. 5b: INXS: »Mediate«, Still



Abb. 5c: Maxell-Werbung, Still



Abb. 5d: Wir sind Helden: »Nur ein Wort«, Still

Industrielandschaft gestellt wird und dort stumm und mit einer Mischung aus Lässigkeit und Langeweile seine Serie an Wortkarten weg-schleudert (Abb. 5b).

Von dort war der Weg zur Werbung nicht mehr weit, und die Firma Maxell eignete sich das Konzept Ende der 80er Jahre an, um für die Brillanz der Wiedergabequalität ihrer Tonbänder und Cassetten zu werben. Einer ihrer Fernsehspots zeigte einen Afro-Amerikaner, der sich zu den Klängen von Desmond Dekkers Reggae-Song »Israelites« wiegt und zugleich auf großen Blättern den seiner Meinung nach zu hörenden Text vorzeigt; allerdings hat er diesen (aufgrund der schlechten Tonqualität) offenbar vollkommen falsch verstanden, und so wird aus einem jamaikanischen Anti-Sklaverei-Song harmloser Nonsense:³⁹ »I think that's what he says« steht als Selbstaussage des Mannes auf der vorletzten der Karten, ehe er sodann mit der letzten Tafel gesteht: »But I need to hear it on a Maxell cassette« (Abb. 5c).

In jüngster Zeit haben die beiden Regisseure Florian Giefer und Peter Göldenboth⁴⁰ das Konzept nun wieder aufgegriffen: In ihrem Ende April 2005 fertig gestellten Clip zu dem Titel »Nur ein Wort« der Gruppe Wir sind Helden postieren sie die Bandmitglieder in einer ebenfalls durch ein Industriegelände führenden Straße und lassen sie große Karten mit darauf geschriebenen Worten aufblättern, die wiederum zentrale Begriffe der Lyrics herausgreifen (Abb. 5d).

Trotz der an eine Super-8-Kamera erinnernden, matten Farbigkeit der Aufnahmen und deren scheinbarer Unprofessionalität (in den ersten Sekunden des Videos wird erst einmal nach der auch hier zunächst rechts im Bild stehenden Judith Holofernes gesucht; zuweilen scheint ein Bandmitglied seine Zettel zu früh freizugeben), handelt es sich tatsächlich um einen technisch recht anspruchsvollen und sehr verspielten (nur streckenweise unnötig überdrehten) Clip, dessen Fehler sich anschließend als Teil einer raffinierten Strategie erweisen, bei der einzelne Momente des Films zuweilen tatsächlich, zuweilen aber nur scheinbar rückwärts laufen: Führt z.B. ein Bandmitglied seine Zettel offenbar zu früh vor, so dass die Worte in keinem Zusammenhang mit dem gesungenen Text stehen, so gehen diese Begriffe und die Musik doch wieder synchron, wenn die entsprechende Sequenz sodann rückwärts (und z.B. auch in Zeitlupe) gezeigt wird; diese rückwärts laufenden Passagen bieten z.T. jedoch auch Elemente, die in der zuvor abgespielten Abfolge noch gar nicht enthalten waren, so dass dank versteckter Schnitte ein geschicktes Verwirrspiel mit der Chronologie der in dem Clip gezeigten Aktionen inszeniert wird,⁴¹ das weit über die tatsächlich Simplizität von Dylans Sequenz hinausgeht.⁴²

Hinter diesen Variationen über das Vorbild und dessen Derivaten steht zum einen natürlich eine große Experimentierfreude, zum anderen jedoch wohl auch schon die aus den Vorgängerclips gewonnene Erkenntnis, dass solche direkten Übernahmen und Parallelen zuweilen nur knapp am Plagiat entlangschrammen.

Besonders deutlich zeigt dies der Fall der beiden Ex-Spice Girls Victoria Beckham und Geri Halliwell: Im Mai 2001 hatte sich erstere von Regisseur Jake Nava einen Clip zu ihrer im darauf folgenden September zu veröffentlichenden Single »Not such an innocent girl« drehen lassen, in dem die Aussage des Songtextes – eine Frau versucht, ihren Liebhaber davon zu überzeugen, dass sie keineswegs ein zerbrechliches und schüchternes »innocent girl« sei, das man nur mit Samthandschuhen anfassen dürfe – in einer Handlung umgesetzt wurde, welche die Interpretin beim Besuch einer futuristischen Vergnügung zeigte, bei der ihre Persönlichkeit in zwei Hälften aufgespalten wird. So erscheint Victoria Beckham nun zum einen als die (in den Lyrics gerade negierte) ätherische Lichtgestalt, ganz in Weiß gekleidet und über ein mit Engels- oder Elfenflügeln verziertes Fluggerät verfügend, zum anderen jedoch als die im Lied beschworene Gegenfigur, ein verwegener, in schwarzes Leder gehüllter, tätowierter und ein fliegendes Motorrad führender Zwilling. Beide geben ihrer Rivalität zunächst im Rahmen einer Choreographie Ausdruck, die sie auf einer die Ying-und-Yang-Symbolik andeutenden Tanzfläche absolvieren, ehe sie ihre Konkurrenz sodann im Rahmen eines mit ihren Flugscootern realisierten Wettrennens ausfechten, das mit seinen Hindernissen und Kollisionen an ein Videospiele erinnert. Der Clip endet mit dem Frontalzusammenstoß der beiden Kontrahentinnen, die daraufhin wieder zu einer, beide Gegensätze in sich vereinigenden Victoria Beckham verschmolzen werden.

Es ist zum einen dieses Konzept einer Aufspaltung der Protagonistin in zwei gegensätzliche Hälften sowie der angedeutete Kontext eines Videospiele (mit seinem typischen Zubehör wie z.B. den futuristischen Flugscootern), den sich das zwei Monate vor Navas Clip veröffentlichte, doch tatsächlich danach gedrehte Video zu Geri Halliwells Song »Scream if you wanna go faster« nun auf frappante Weise mit seinem Vorgänger teilt. Denn die von Jake & Jim im Juni 2001 realisierte Szenenfolge interpretiert den zum unbeschwerten Genuss des Lebens auffordernden Titel dahingehend, dass eine in Shorts und weißem Top bekleidete Geri Halliwell sich rasant zu Fuß, per Auto, Flugscooter und Aufzug im Stile des Videospiele-Charakters Lara Croft⁴³ durch eine Wüstenszenerie bewegt und so am Schluss zu ihrem schwarzgekleideten und den Song gerade vortragenden Ebenbild geführt wird, das sie mit einem gezielten Fußtritt als virtuellen Trug entlarvt, um sodann ihren rechtmäßigen Platz einzunehmen.

»It certainly strikes us as more than a simple coincidence« – »It's too similar to be a coincidence«, wurden die Übereinstimmungen im Konzept wie Details im Juni 2001 kommentiert,⁴⁴ und auch Victoria Beckham beschuldigte ihre frühere Bandkollegin sogleich des Plagiats – zumal ihr Video (obgleich früher gedreht) erst nach demjenigen der Konkurrentin auf den Markt kam, so dass es erscheinen musste,

als habe sie sich am Clip von Geri Halliwell orientiert. Deren Pressesprecher dementierte die Vorwürfe lediglich mit einem knappen »There is no way Geri has seen Victoria's video«⁴⁵, doch die Parallelen in Plot wie Timing waren zu auffällig, als dass es sich um einen simplen Zufall handeln konnte, und so wurde die enge Anlehnung als weitere Episode des nach der Trennung zwischen Geri Halliwell und den Spice Girls schwelenden Streits betrachtet.⁴⁶

3. »MANUFACTURED MIRACLES«: PARODIEN, TRAVESTIEN UND KARIKATUREN

Einen nicht unwesentlichen Anteil an Videos, die sich auf andere Videos beziehen, machen jene Clips aus, die als Parodien anderer Clips konzipiert sind und dabei im Gestus unterschiedlich aggressiv sein können.

Eine Arbeit wie der Clip zu dem Stück »Hot in herre« des aus Montreal stammenden DJ Tiga z.B. verfährt diesbezüglich vergleichsweise milde; das Video ist aus einer Kooperation zwischen Regisseur Alex Moulton und Tigas jüngerem Bruder, dem Marionettenspieler Thomas »Lord of the Marionette« Sontag⁴⁷, Anfang April 2003 entstanden.⁴⁸ Da es sich bei der Musik um eine (gerade im Vergleich zu dem Original sehr unaufgeregt und gelassen daher kommende) Coverversion des im Original von Nelly interpretierten Songs aus dem Jahre 2002 handelt, beschloss man naheliegenderweise, auch das entsprechende Video als eine Art ironisches Cover anderer Videos anzulegen.⁴⁹ Dies wurde zunächst einmal schon dadurch erreicht, dass man als Protagonisten nichts Geringeres als eine Marionette auswählte. Dies lag zum einen insofern nahe, als Tigas Bruder auch schon zuvor bei dessen Konzerten und Live-Auftritten zur dort gespielten Musik Marionetten tanzen ließ;⁵⁰ zum anderen aber bot die Puppe die Möglichkeit, teure und visuell protzige HipHop-Videos in unaufdringlicher Weise zu karikieren.⁵¹ Um den Kontrast zwischen der simplen, gleichwohl in modisches, von dem New Yorker Designer Hye-jin Hwang entworfenes Outfit gesteckten Marionette und ihrem scheinbar aufwändigen Umfeld⁵² auszuspielen, griff man der Konzeption der entsprechenden Dekorationen auf Clips wie insbesondere das erst einen Monat zuvor, im März 2003, fertig gestellte Video von Francis Lawrence zu Justin Timberlakes »Rock your body« (mit seinen dynamischen Lichtwänden) sowie die Arbeiten von Hype Williams zurück (auf dessen, um schimmerndes Metall angelegtes High-Tech-Video zu »What's it gonna be« von Busta Rhymes und Janet Jackson spielt der Tiga-Clip dabei ganz besonders an). Einzelne Szenen – wie z.B. wenn die Marionette sich von oben kopfüber in das Bild hineinsenkt, als hänge sie an ihren Beinen – parodieren (gepixelte Stellen inklusive)⁵³ das ebenfalls erst im März 2003 erschienene Video Phillip G. Atwells zu 50 Cents Song »In da club«.

Allerdings hatten Moulton und Sontag bei der Wahl ihres Puppen-Protagonisten noch nicht geahnt, dass die Kluft zwischen der von ihm gewählten Marionette und dem typischen HipHop-Umfeld tiefer sein würde als gedacht – und dass ihnen die ganze Sache sogar beinahe eine Klage wegen Verletzung des Urheberrechts einbringen sollte, hätten sie sich wahrscheinlich auch nicht träumen lassen. Sontag hatte die Puppe seinerzeit von einem Prag-Besuch mitgebracht,⁵⁴ ohne zu realisieren, dass es sich hierbei um Spejbl (Abb. 6), eine der prominentesten Figuren in Tschechien handelt, die um 1919/20 von dem Holzschnitzer Karel Nosek nach einem Entwurf Josef Skupas gefertigt und sodann auf einer Wanderbühne bekannt gemacht worden war.⁵⁵



Abb. 6: Marionette Spejbl

Zusammen mit seinem Sohn Hurvinek ist der Charakter des Spejbl noch heute einer der Stars des Prager Marionettentheaters, auf dessen Bühne sich die beiden Puppen gewitzte Dialoge über den Lauf der Welt liefern, die durch die scheinbar naiven, den Vater jedoch stets überfordernden Fragen Hurvineks provoziert sind. Als man in Tschechien die beliebte Figur anstatt in ihrem traditionellen, konservativen Anzug mit dem Markenzeichen Nellys, dem Pflaster unter dem Auge, und im HipHop-Ambiente entdeckte (Abb. 7), erhob sich ein Sturm der Entrüstung ob der »Schändung des Kulturerbes« (so wurde u.a. dagegen protestiert, dass die bei Kindern so beliebte Figur in dem Tiga-Video Marihuana raucht).⁵⁶



Abb. 7: Tiga: »Hot in herre«, Still

Zugleich dachte die Leiterin des Prager Marionettentheaters »Spejbl & Hurvinek«, Helena Stáchová, daran, rechtliche Schritte gegen die unerlaubte (und noch dazu den Charakter Spejbls entstellende) Verwendung der Marionette einzuleiten, denn »ohne Lizenz darf niemand die Figuren für seine Zwecke nutzen«.⁵⁷

Mittlerweile aber hat sich die Aufregung gelegt, da man in Prag nicht nur eine Entschuldigung von Seiten der unachtsamen Nutzer erhielt und sich mit ihnen einigte, sondern wohl auch erkannt hat, dass es nicht unbedingt von Schaden ist, wenn Spejbl auf diese Weise international bekannt wird.

Die Ereignisse zeigen jedoch, dass der Tiga-Clip in Tschechien als sehr viel bössartiger wahrgenommen wurde als andernorts, wo man lediglich den Umstand goutierte, dass das HipHop-Ambiente hier mit einer zappelnden Puppenwelt nachgestellt und damit auch (ähn-

lich wie in Spike Jonzes Clip zu »Sky's the limit« von 1997)⁵⁸ mit der Welt der Kinder assoziiert wird. Von der Bösartigkeit, wie sie Chris Cunninghams »Windowlicker«, eine ätzende Karikatur klischeetriefenden HipHop-Videos (s.u.), auszeichnet, ist »Hot in herre« jedoch noch weit entfernt.

Demgegenüber schon etwas bissiger fällt der Kommentar aus, den der im November 2004 vollendete Clip zu »I just wanna live« der Band Good Charlotte auf den Videobetrieb in der Musikbranche abliefert. Erzählt wird hier von einer erfolglosen Band, die ihre Gigs vor dem falschen, vollkommen desinteressierten Publikum in Baltimore absolvieren und daher den Gelegenheitsjob annehmen muss, als Nahrungsmittel verkleidet für einen Supermarkt (ebenso erfolglos) Werbung zu verteilen. Aus der sich daraus entwickelnden Handlung wird bereits Kapital für eine erste deutliche Stellungnahme der Plattenindustrie gegenüber geschlagen, denn ausgerechnet hier und eben nicht bei einem ihrer Auftritte werden die fünf Musiker entdeckt und rekrutiert: Ein zufällig vorbeifahrender, geldgieriger Produzent sieht sofort die Chance, die in den als Hamburger, Erdbeere, Karotte, Maiskolben und Pizzaviertel kostümierten Jungs steckt und macht aus ihnen die »Food Group«. Damit wird aus den bisherigen Verkleidungen eine feste Rollenzuweisung, und die Mitglieder werden ab sofort selbst zu einer beworbenen Ware; nun dauerhaft in den albernen Aufmachungen steckend, absolvieren sie die Stationen eines durchgeplanten Karriereaufbaus, wobei es bezeichnend ist, dass zunächst Szenen des Fotoshootings für das Cover der CD und dann erst die Studioaufnahmen zu sehen sind: Wie schon bei der Entdeckung der Band geht es in erster Linie nicht um Musik, sondern um ein Konzept und den dazugehörigen Look. Als feste Bestandteile dieser gezielten Produktplatzierung werden ferner der in läppischen Teenie-Magazinen gestartete Hype (»Teen Heat« heißt das gezeigte fiktive Blatt, zu dessen Titel die fast nur aus Buchstabenvermehrung und Ausrufezeichen bestehende Schlagzeile »Soooooooo Hotttt!!!!!!« perfekt passt) und – eben – das Musikvideo vorgeführt, dessen kurzer Ausschnitt erweist, dass der erste Hit der Food Group (wiederum in Übereinstimmung mit dem Bandnamen) »All u can eat« heißt, bei »Epicurus Records« erschienen ist, und der (betont lahme und langweilige) Clip einem Regisseur mit Namen »Bread Simon« zu verdanken ist (vgl. Cover-Illustration oben links). Interviews, Fangetümmel und Party-girls, Goldene Schallplatten und Konzerte, die mit der rituellen Gitarrenzertrümmerung enden, lassen dann auch nicht lange auf sich warten, ehe – auch dies ein fester Bestandteil des (Aus)Verkaufs der Band – die wiederum sorgfältig medialisierte Demontage der Food Group mit Patzern, Skandalen und Verhaftungen beginnt.⁵⁹ Wurde der Aufstieg der Gruppe durch einen Blick auf die Titelseiten von Teenie-Magazinen eingeleitet, so kann der Erfolg des ganzen Unternehmens auch daran ersehen werden, dass der Absturz es nun auf die Cover

von Erwachsenenzeitschriften schafft. Freilich handelt es sich hierbei um Organe einer törichteren Klatschpresse, die offenbar ansonsten wohl nichts Besseres zu berichten hat: »CORnered Guitarist arrested after high speed chase!!!« lautet der dem Maiskolben gewidmete Aufmacher des Magazins »Hard Insider (Hard News, Hard Times)«, und direkt darunter kann man die nächste reißerische Meldung lesen »Aliens vote in last election – Who did they vote for????«.

Damit wird zugleich deutlich gemacht, dass die Nahrungsmittel-Metapher, der das ganze Unternehmen seine Existenz verdankt, hier gnadenlos bis zuletzt weitergeführt wird.⁶⁰ Es sind die fünf Musiker selbst, die das Ganze erst dadurch beenden, dass sie sich ihrer Kostüme entledigen, sie in eine Mülltonne stopfen und nun zur Band Good Charlotte werden. Das Video zu »I just wanna live« liefert mithin als auch eine Art fiktiver Biografie von Good Charlotte, denn deren Mitglieder sind es, die den Song – zusammen mit dem Vorläufer, der Food Group – performen und damit am Ende des Clips ein positives Gegenbild zu dem desolaten Auftritt in Baltimore am Anfang darstellen. Darüber hinaus werden die fiktive und die reale Band auch dadurch zueinander in Beziehung gesetzt, dass es sich bei den im Food-Group-Video gemachten Angaben (»Epicurous Records«, »Bread Simon«) um Verballhornungen der Plattenfirma Epic (bei denen Good Charlotte unter Vertrag stehen) und des Regisseurs des »I just wanna live«-Clips, Brett Simon, handelt.

Zusammen mit den Lyrics, die dahingehend gedeutet werden könnten, dass ein zu Ruhm gekommener Musiker der Nachstellungen durch Fans und Presse überdrüssig ist (»They won't leave me alone/[...] Why are they talkin' to me/[...] I just wanna live/Don't really care about the things that they say« – die Interviewpassage mit einem Journalisten des Rolling Stone-Magazines wird im Video auch in einer Spielszene umgesetzt),⁶¹ ergibt sich damit ein zwar in seinen auf sich selbst verweisenden Beziehungen interessantes, doch in seinem kritischen Gestus nicht ganz konsequentes Video: Denn zwar wird einerseits die zynische Vermarktungsstrategie der Musikindustrie und der ihr zuarbeitenden Medien gebrandmarkt und daraus der Gewinn geschlagen, dass Good Charlotte als davon emanzipierte, »authentische« Band vorgestellt wird; andererseits aber ist die Gruppe selbst eine Ware dieses Marktes, die mit den gleichen, von ihr angegriffenen Medien arbeitet und ihre Kritik daran streng genommen eigentlich nur als Kontrastfolie einsetzt, um sich für Fans und Käufer als scheinbar unverdorben und rebellische Band umso attraktiver zu machen. Als wolle man jedoch zeigen, dass man auch dies selbst durchaus reflektiert habe, verweisen der von Food Group wie Good Charlotte gleichermaßen performte Song sowie die Verballhornungen von Plattenfirma und Regisseur darauf, dass in Good Charlotte offenbar immer noch ein Gutteil Food Group steckt und man sich dieser Erblast im Musikgeschäft nur schwer entledigen kann.

Nicht, wie bei Good Charlotte, auf fiktive, sondern reale Stationen einer Karriere verweist hingegen das im Juni 2003 von James Tonkin⁶² (Abb. 8) vollendete Video zu Robbie Williams' »Something beautiful«.



Abb. 8: James Tonkin (Copyright © 2005 Living Light Ltd.)

Der Clip gibt sich als Zusammenschnitt von Dokumentarmaterial, das wenige Wochen zuvor im Kontext der Vorbereitung, der Konzeption und Realisierung einer Sendung entstanden sein soll, die »Manufactured Miracles« heißt. Schon dieser Name ist natürlich ironisch zu verstehen, denn im dazu gesungenen Text heißt es gerade im Widerspruch dazu: »You can't manufacture a miracle«. ⁶³ Zusätzlich wird den ganzen Clip hindurch in der unteren rechten Bildecke eine angeblich auf 15 Minuten geeichte, tatsächlich sehr viel schneller gehende und mit Ende des Videos abgelaufene Uhr eingeblendet, die trocken auf Andy Warhols berühmtes Diktum verweisen soll, in Zukunft werde jeder berühmt, wenn auch nur für 15 Minuten. ⁶⁴ Und in der Tat erweist sich die hier vorgeführte Show als Parodie auf den durch TV-Formate wie »Pop Idol« und »Popstars« ausgelösten Castingwahn, denn obgleich die gezeigten Szenen aus dem Kontext besagter Sendungen bekannt scheinen (man sieht die sich der Jury vorstellenden Kandidaten, beobachtet sie beim Warten auf die Entscheidung, es gibt Tränen der Enttäuschung und Freude; die erfolgreichen Bewerber werden beim Feiern und Trainieren begleitet; sie haben schließlich ihre entscheidenden Auftritte und kommen in die Endrunde), ist die Intention des Ganzen schon absurd genug, denn gesucht wird hier nicht ein neuer Superstar, sondern jemand, der Robbie Williams lediglich ähnlich sieht, um ihn sodann in seinem Video zu »Something beautiful« zu vertreten (»you don't even have to be able to sing very well«, lockte der entsprechende, tatsächlich veröffentlichte Ausschreibungstext). ⁶⁵ Indem der Zuschauer eben dies durch einen Fernsehmoderator mitgeteilt bekommt, sieht er bereits den fertig gestellten Clip, in dem keineswegs der erfolgreichste Kandidat alleine auftritt: Vielmehr rekrutieren sich die Bilder dazu aus dem halbdokumentarischen Material, ⁶⁶ das die drei Kandidaten der Endrunde auf ihrem Weg durch die verschiedenen Hürden des ganzen Look-alike-Wett-

bewerbs zeigt. Dieser wird jedoch dadurch vollends ad absurdum geführt, dass sich angesichts unverstündlich bleibender Kriterien ausgerechnet die Bewerber (darunter eine Frau) durchsetzen, die mit Robbie Williams die geringste Ähnlichkeit aufweisen.⁶⁷ Indem sie nun jedoch in Looks auftreten, die der Popstar zu bestimmten Zeiten seiner Laufbahn pflegte, wird deutlich, dass die ganze Veranstaltung vor allem dazu genutzt wird, um (ähnlich wie in George Michaels Video zu »Shoot the dog«)⁶⁸ ironische Distanz zu seinen früheren Images zu signalisieren, zugleich jedoch den Starkult auch auf augenzwinkernde Weise zu bedienen. Hatte George Michael seine vergangenen Alter Egos in Gestalt von Karikaturen aufpflanzen lassen, überlässt Tonkin dies den drei Kandidaten, welche die früheren Erscheinungsbilder von Robbie Williams vorzuführen haben. So gibt Bjorn den im Unterhemd auftretenden Sänger aus dem Video zu »Rock DJ« (2000), Rebecca führt den mit Anzug und Krawatte bekleideten Entertainer der »Swing when you're winning«-Phase 2001 vor,⁶⁹ Peter schließlich erscheint in jenem Jeanslook, mit dem der Sänger sich 2002 im Clip zu »Feel« zeigte. Über einen kurzen Ausschnitt aus »Rock DJ« hinaus wird während der Tanzproben noch ein kurzer Ausschnitt aus dem ebenfalls 2000 entstandenen Video zu »Supreme« gezeigt. Der Clip zu »Something beautiful« ist von daher auch, trotz seines ironischen Untertons, als eine Art Fanveranstaltung konzipiert, denn neben diesen offensichtlichen Verweisen auf Karriere und Image von Robbie Williams hält die Szenenfolge noch weitere, unaufdringlicher positionierte Verweise für die Eingeweihten bereit (so sitzt niemand anderes als Robbie Williams' Vater Pete Conway mit in der Jury;⁷⁰ gegen Ende des Videos sieht man die Kandidaten in Sweat-Shirts, die im Bereich des Schlüsselbeins die Aufschrift »Chacun à son gout« zeigen, womit auf jene Tätowierung abgezielt wird, die der Star eben über seiner Brust trägt etc.).

Die Grenzen zwischen Ironie und Starkult wurden schließlich endgültig dadurch verwischt, dass der Clip zunächst in einer Version lief, in der zur Teilnahme an der Online-Abstimmung darüber aufgefordert wurde, welcher der drei Kandidaten gewinnen solle. Zwei Wochen später wurde dann eine Fassung gesendet, der zufolge Bjorn gewinnt; er trifft gegen Ende des Clips zufällig auf das von ihm imitierte Idol, während beide an einer Bushaltestelle warten. Durch die (auch hierin dem Modell der Castingshows folgende) Einladung zur Mitwirkung bei der Entscheidungsfindung sowie die Spannung darüber, auf wen die Wahl fallen würde, hielt sich das Video zu »Something beautiful« ohnehin länger im Bewusstsein der Zuschauer; zusätzlich aber steigerte man diese Fortsetzungsstrategie noch, indem Ende Juli 2003 eine DVD-Single auf den Markt kam, die dem Zuschauer die Möglichkeit ließ, u.a. zwischen unterschiedlichen Ausgängen des Wettbewerbs (mit je »Bjorn«, »Peter« oder »Rebecca« als Gewinner) zu wählen.

Solche Verspieltheitsangebote lenken jedoch unnötig von dem eigentlich kritischen Potential des Clips ab, dessen parodiertes Ambiente – die Castingshow – in letzter Instanz ja auch auf jene Vergangenheit Robbie Williams' verweist, mit der der Star dann radikal brach, nachdem er seine ersten Schritte im Showgeschäft selbst als Mitglied einer gecasteten Boy-Group unternommen hatte. Indem das Video zu »Something beautiful« implizit auch auf diese frühe und von Williams heute abgelehnte Phase seiner Karriere Bezug nimmt,⁷¹ erweist es sich – blickt man durch die missverständlich unterhaltensame, zu wenig provozierende Oberfläche hindurch – ansatzweise als ein durchaus abschätziger Kommentar, der jedoch (mehr noch als bei Good Charlotte) dadurch an Biss verliert, dass die Parade der unterschiedlichen Robbie-Williams-Looks aus den früheren Videos zugleich auch dazu dienen soll, den Star in den Köpfen des Publikums noch gründlicher zu verankern.

Als Gegenmittel zu derartigen Reibungsverlusten scheint jedoch die Verweigerung einer Identifikation mit dem parodierten Gegenstand wirksam: Die eindeutig kritische Aussage des Good Charlotte-Clips litt ja gerade darunter, dass dort noch Reste einer solchen Gleichsetzung geblieben waren, weisen die parodierte Food Group und die daraus hervorgegangene Good-Charlotte-Band doch die gleiche Besetzung auf, während lediglich deren jeweiliges Ambiente und Auftreten neu codiert wurden.

Demgegenüber beziehen Formationen wie Blink-182 oder die australische Band The Androids in ihren Clips eindeutig Distanz gegenüber den von ihnen verhöhnten Stars und deren Videos; die in »I just wanna live« und »Something beautiful« angewendete Strategie sozusagen miteinander kombinierend, thematisieren sie nicht nur das Phänomen der Musikvideos sowie deren verkaufstechnische, Images einprägende Funktion, sondern sie greifen sich gezielt einzelne, prominente Vertreter der jüngeren Clipgeschichte und übergießen sie mit beißendem Spott. Während die drei Mitglieder von Blink-182 die der Häme preisgegebenen Stars dabei selbst verkörpern, ist die von den Androids aufgebaute Distanz sogar noch größer, denn die Zielscheiben ihrer Parodien werden nicht nur von eigens hierfür angeheuerten Darstellern gespielt, sondern die Formation geht ihnen gegenüber sogar deutlich auf auch räumlichen Abstand, wenn die Musiker in einer Art Polizeibüro performen und die von ihnen besungenen (und damit: veralberten) »Idole« hinter einer trennenden, nach Innen verspiegelten Glasscheibe und zusätzlich in einem Raum vorgeführt werden, wie man ihn üblicherweise für polizeidienstliche Gegenüberstellungen nutzt. Der Songtitel nennt dabei schon den Star, um den der ganze, im August 2002 von Bart Borghesi gedrehte Clip sich eigentlich dreht: »Do it with Madonna«.⁷²

Doch es dauert eine Weile, bis die hier mit einem respektlosen Ständchen (»Oh Madonna come and do it with me«) bedachte Pop-

Ikone erscheint, denn zunächst erhalten die Rivalinnen ihren Auftritt: »Christina Aguilera« (in ihrer Aufmachung als französische Prostituierte aus Paul Hunters Clip zu »Lady Marmalade« von 2001) sowie »Pink« (die in dem gleichen Video mitgespielt hatte, hier jedoch an ihrer Haarfarbe sowie ihrem aggressiven Gebaren erkennbar ist) ringen um die Aufmerksamkeit der jenseits der Glasscheibe ihren Song performenden Band, dessen Leadsänger hier die Funktion eines modernen Paris zukommt, der unter den im Verlauf des Stücks genannten Stars die Schönste kürt. Christina Aguilera ist ihm zu mädchenhaft, Pink ist ihm ebenfalls zu jung und außerdem zu herbe; Britney Spears ist beständig von ihrer Mutter umgeben, und Kylie Minogue inspiriert ihn eher mit Ideen, sie sich als lesbische Partnerin der Frau vorzustellen, der das ganze Lied gewidmet ist: Madonna. Diese bzw. ihr Darsteller wirft sich nach der ersten Strophe zwischen »Christina« und »Pink« und bestätigt damit das in den Lyrics gefällte Urteil: »She's what a woman's supposed to be«. Diese Konkurrenzsituation zwischen den im Verlauf des Clips auftretenden Sängerinnen erklärt auch, warum sie in einem Raum zusammenkommen, der üblicherweise zur Gegenüberstellung und Identifikation von Verdächtigen dient: Der Zeuge bzw. Betrachter kann so besser Vergleiche zwischen ihnen anstellen, zumal ihm die an den Wänden angebrachten Skalen z.B. auch schon Auskunft über die körperlichen Maße der gegeneinander abzuwägenden Stars geben. Doch darüber hinaus geht es zugleich tatsächlich auch um Identifikation, denn bei fast keiner der auftretenden Interpretinnen hat man Mühe darauf verwendet, sie durch Darsteller vertreten zu lassen, die ihnen auch nur im entferntesten ähnlich sehen – ganz im Gegenteil: Christina Aguilera, Pink, Britney Spears und auch die besungene Madonna werden in dem Clip betont ersichtlich von Männern gespielt. Damit macht Borghesi deutlich, dass es nicht so sehr deren tatsächliches Aussehen, als vielmehr die Details ihres Looks sind, die sie uns identifizierbar machen, und so erkennen wir die gemeinten Sängerinnen selbst durch den geschlechtsspezifischen Bruch hindurch.⁷³ Noch drastischer wird dies anhand der Protagonistin des Songs exemplifiziert, denn dass Madonna sozusagen das Celebrity-Schweregewicht unter den Pop-Diven ist, wird nicht nur dadurch deutlich gemacht, dass sie mit jedem Auftritt die Szene beherrscht, mit Geld um sich wirft, auf das sich ihre Rivalinnen sodann gierig stürzen, und auch die Choreographien vorgibt, sondern sie ist auch – und im Unterschied zur Original-Madonna – körperlich die Größte, sprich: von massigem Umfang. Dass sie dennoch sofort erkennbar ist, liegt nicht nur am dazu erklingenden Liedtext, sondern in dem Umstand begründet, dass ihre Erscheinung – wie bei ihren Konkurrentinnen – auf die äußerlichen Merkmale ihrer je wechselnden Images reduziert werden kann. Vorgeführt wird dies hier anhand einer Parade von Kostümierungen, die (wie bei George Michael

oder Robbie Williams) für bestimmte Phasen der Karriere stehen: die Punk-Madonna der 80er Jahre (wie sie in ihren ersten Clips zu »Borderline« oder »Into the groove« zu sehen ist),⁷⁴ die (mit dem Geld um sich werfende) »Material-Girl«-Madonna von 1985 (mit dem Marilyn-Monroe-Look des entsprechenden Videos von Mary Lambert),⁷⁵ die »Vogue«-Madonna des Fincher-Clips von 1990,⁷⁶ die Geisha-Madonna (aus dem Clip zu »Nothing really matters« von 1999)⁷⁷ und schließlich die Cowgirl-Madonna des »Don't tell me«-Videos von 2000,⁷⁸ das als einzige im Liedtext ausdrücklich erwähnt wird (»Have you seen that filmclip where she's wearing the cowboy hat and she's kicking the dirt?«). Die Bezeichnungen lesen sich nicht von ungefähr wie die diversen Typenbezeichnungen einer Barbie-Puppe, doch ausgerechnet die beiden Popstars, die tatsächlich solche Barbie-Puppen von sich auf den Markt brachten – Britney Spears und Kylie Minogue⁷⁹ – ziehen in dem Androids-Clip den kürzeren, denn am Ende ordnen sie sich als Background-Tänzerinnen unter und folgen willig den von »Vogue«- bzw. »Cowgirl«-Madonna« vollführten, jeweiligen Choreographien.⁸⁰ Nicht jedoch nur die Stars, sondern auch die Band selbst absolviert gehorsam die »Voguing«-Gesten und deutet damit selbstironisch ihre Verfallenheit an, hat sich das Blatt nun doch gewendet. Denn waren die Pop-Diven zuvor bemüht, die Aufmerksamkeit der vor dem Sichtfenster spielenden Musiker überhaupt nur auf sich zu ziehen und sie für sich zu gewinnen, so weisen sich diese nun als ebenfalls unter dem Kommando »Madonnas« stehend aus: »She's really got me on my knees« (Abb. 9).



Abb. 9: The Androids: »Do it with Madonna«, Stills

Doch gerade diese kurze Voguing-Sequenz ist als Vorgang streng genommen prekärer als es auf den ersten Blick scheint, vollführt hier doch eine männlich besetzte Poprock-Band – wenngleich augenzwinkernd und in ironischer Absicht – choreographische Gesten, die ursprünglich aus der schwulen Subkultur stammen (Abb. 10).⁸¹

Wie wenig selbstverständlich dies ist, zeigt ein Blick auf den Clip, den Marcos Siega 1999 der sich selbst als Punkrock-Band verstehenden Formation Blink-182 zu deren Song »All the small things« drehte. Dieser ist, selbst innerhalb des Maßstabs eines Kunstlosigkeit zum Prinzip erhebenden Schrammelpunks, für sich genommen textlich wie musikalisch eher nichtssagend und funktioniert bereits selbst schon nur, wenn er als Parodie auf schmalzige Liebeslieder verstanden wird:



Abb. 10: Madonna: »Vogue«, Still

All the, small things
 True care, truth brings
 I'll take, one lift
 Your ride, best trip

Always, I know
 You'll be at my show
 Watching, waiting, commiserating

Say it ain't so, I will not go, turn the lights off, carry me home
 Na, na, na, na, na.....

Late night, come home
 Work sucks, I know
 She left me roses by the stairs
 Surprise let me know she cares

Say it ain't so, I will not go, turn the lights off, carry me home
 Na, na, na, na, na.....

Say it ain't so, I will not go, turn the lights off, carry me home
 Keep your head still I'll be your thrill, the night will go on, my little windmill
 Say it ain't so, I will not go, turn the lights off, carry me home
 Keep your head still, I'll be your thrill, the night will go on, the night will go on, my
 little windmill

Die widersinnig durch Kommata getrennten Verse (»All the, small things/True care, truth brings«), die immer wieder eingestreuten plötzlichen Brechungen (das angesungene Mädchen ist bei der Show des Sängers anwesend: »Watching, waiting«, aber eben auch: bemitleidend, »commiserating«), die albernen Reime »I'll be your thrill, the night will go on, the night will go on, my little/windmill«) sowie das stumpfsinnige »Na, na, na, na, na« verulken nichtssagende Popsongs, und die dazu gespielte, ebenso nichtssagende Musik tut ihr übriges, zumal sie eben nicht – zum Text eher passend – sentimentale Klänge anschlägt, sondern den besagten anspruchslosen Zwei-Griffe-Rock herunterspult. Das Ganze schreit mithin förmlich nach einem Video, dessen begleitende Bilder nicht allein die musikalische Ödnis überdecken, sondern die Parodie auch auf visueller Ebene fortsetzen und ergänzen. Genau dies leistet Siegas Clip auch, indem er die Repräsentanten der von Blink-182 in den Blick genommenen Kitschkultur ins Bild rückt: sowohl Boygroups wie die Backstreet Boys oder 98 Degrees als auch Solo-Interpreten wie Britney Spears, Christina Aguilera oder Ricky Martin. Sind es bei den Androids die Outfits, durch welche die Darsteller als bestimmte Stars ausgewiesen werden, so sind es hier sofort wieder erkennbare Situationen und Settings, die

diese Funktion übernehmen: Die Strandszenen aus Britney Spears' Video »Sometimes«⁸² und »I do (cherish you)« von den 98 Degrees,⁸³ das Abendlicht aus Christina Aguileras »Genie in a bottle«,⁸⁴ das dem Protagonisten in »gewagtem« Liebespiel über die Brust gegossene Wachs in Ricky Martins »(Livin') La Vida Loca«⁸⁵ sowie (als rahmende Klammer und während des Clips immer wieder angesteuerter Referenzpunkt) die Backstreet Boys mit »I want it that way« (die Szenen am – später von Fans überströmten – Flugzeug-Hangar).⁸⁶ Das zu deren Parodie angewendete Verfahren ist dabei relativ simpel: Zum einen werden die Szenen, die den (sämtlich 1999 veröffentlichten und zumeist von Wayne Isham verantworteten) Videos entnommen sind, in Slapstick-Manier ad absurdum geführt. Der Hund aus Britney Spears' »Sometimes«-Video spielt nicht nur, sondern verbeißt sich plötzlich in das Hosenbein seines Herrchens; die Protagonistin merkt indes nicht, dass ihre eigene Hose rutscht; die heiße Liebesszene am Strand aus »I do« von den 98 Degrees mutiert zum endlosen Gewälze in feuchtem Sand; die einen Sänger mit Wasser übergießende Quelle erweist sich als ein Schlauch, mit dem der Tourbus abgespritzt wird etc. Zum anderen aber arbeitet der Clip damit, dass er die aus den Vorbildern entnommenen Szenen durch Tabubrüche und Verstöße gegen die ästhetischen Regeln des Starkults kämmt: Die von Blink-182 gespielte Boyband lächelt breit – und legt damit immer wieder massive Zahnlücken frei; der intensive Blick eines Bandmitglieds erhält durch den sodann enthüllen Kontext – er sitzt auf der Toilette – eine ganz neue Bedeutung; die Sänger springen nackt den Strand entlang; einer von ihnen tanzt enthemmt und nach Art eines Gogo-Tänzers leicht bekleidet vor den Fans, die ihrerseits wieder Transparente mit auf Sexualität verweisenden Aufschriften hochhalten (»Travis – I am pregnant« wendet sich ein weiblicher Fan an den Drummer von Blink-182, Travis Barker). Damit werden all die Themen und Aspekte in das Video eingebracht, die sonst aus einem solchen Clip gerade herausgehalten werden – Erotik und Körperlichkeit darf es hier üblicherweise geben, aber nichts, was auf physische Defekte, krasse Sexualität oder deren Folgen verweisen könnte.⁸⁷ Vor allem aber werden in dem Blink-182-Clip immer wieder Momente inszeniert, welche die parodierten Stars als Transsexuelle oder Homosexuelle ausweisen: Die ihre Hose verlierende »Britney« wird ersichtlich von einem Mann mit Zopfperücke gespielt; der am Strand herumtollende Hundebesitzer wird (nach Art von Britney Spears) von einem anderen Mann über ein Fernglas aufmerksam beobachtet; die in der Art von Christina Aguilera in der Dämmerung am Strand liegenden Männer lassen sich gegenseitig an von ihnen gepflückten Blumen schnuppern, und auch unter den männlichen Fans der dargestellten Boyband finden sich Schwule: »Blink me«, fordert ein bärtiger Tätowierer auf einem mit Herzchen verzierten Transparent, während ein anderer seine Einladung noch direkter formuliert, wenn er seinen nackten Unterkörper schwenkt

und dazu ein Plakat mit der Aufschrift »I want you THAT way, Baby« hochhält (damit zugleich direkt auch auf das Vorbild der Szene in dem Video der Backstreet Boys zu »I want it that way« verweisend).

Gayle Wald hat 2002 die Implikationen solchen Spotts klar analysiert und die so eingenommene Position in ihrer Problematik hell-sichtig umrissen: Da Boybands und Interpreten wie Ricky Martin nicht nur zuweilen selbst Homosexualität unterstellt, sondern ihnen eine schwule Fangemeinde vorgeworfen und ihre Musik als »weibisch« abklassifiziert wird, sind sie leichte Zielscheiben billiger Lacher, die – so Wald – von einer Warte aus erfolgen, die sich selbst als betont heterosexuell geriert. Ersichtlich wird dies auch an der Art und Weise, in der die verwehlichten, einheitlich ausgestaffierten und tanzenden Boyband-Mitglieder in dem Video den harten, individuell gekleideten und ihre Instrumente traktierenden Musikern von Blink-182 gegenüber gestellt werden: Die (Klischees bedienende) Parodie dient hier mithin auch als eine Folie, vor deren Hintergrund sich die Punkrockband (im Grunde genommen nicht weniger klischeeverkrustet) als »männlicher«, »authentischer« und daher »besser« zu profilieren versucht.⁸⁸

Doch gerade in diesem Kontext hat Wald berechtigter- und trefenderweise nachgefragt, an wen sich die in dem »All the small things«-Video (und man darf ergänzen: auch die in dem »Do it with Madonna«-Clip) aufgefahrenen Parodien richten, denn erkennen und goutieren kann sie eigentlich nur, wer die hier veralberten Stars und deren Videos gut kennt: Zielgruppe sind folglich eher die Fans der Karikierten und weniger die Anhänger der Karikierenden. Tatsächlich gewann sich Blink-182 auf diese Weise neue Zuhörer und Fans just bei der Klientel, deren Idole sie in ihrem Video verspotteten: »Whereas the band initially had set out to lampoon boy bands, it thus effectively became one through its popularity among those consumers who also constitute the major marketing demographic for teenybopper pop«, folgert Wald aus dem Umstand, dass sich das Trio eine zeitlang die vorderen Chartplätze einer Videohitparade ausgerechnet mit den von ihnen karikierten Backstreet Boys teilte – dies wohl zuallererst ein Verdienst des Videos, »that suspend Blink-182 in the ambiguous space between parody and appropriation«.⁸⁹ Die sich kritisch und schonungslos gerierende Parodie erweist sich in letzter Instanz mithin eher als insgeheime (und zusätzlich lukrative) Affirmation.

Demgegenüber ist die von The Androids eingenommene Position von Anfang an stimmiger und auch unverkrampfter: Die Band trennt zwar (eben auch räumlich) zwischen sich und den parodierten Stars, und auch bei ihr kann man den für Bodenständigkeit und Glaubwürdigkeit stehenden, selbst gespielten Instrumenten begegnen. Doch die Besetzung von Frauenrollen durch Männer hat hier (wie gesehen) eine vollkommen andere Funktion als bei Blink-182, und die Gruppe hat keine Probleme damit, sich gegen Ende des Videos ironisch augenzwinkernd der Vogue-Choreographie »Madonnas« anzuschließen

und damit das abteilende Sichtfenster in gewisser Weise doch noch zu überwinden (siehe Abb. 9).

Es ist so gut wie unmöglich, über andere Clips parodierende, karikierende oder travestierende Videos zu schreiben, ohne Chris Cunninghams 1999 gedrehten Kurzfilm zu dem Stück »Windowlicker« von Aphex Twin zu erwähnen, stellt jener doch das Paradebeispiel einer böseartig-ätzenden Abrechnung mit einem bestimmten Genre des Musikvideo-Marktes, in diesem Fall dem R&B- bzw. HipHop-Video, dar. Cunninghams Clip führt es ab absurdum, indem er dessen typische Klischees einerseits perfekt reproduziert (der Star: ein begnadeter Tänzer und mit all den stereotypen Luxus-Insignien ausgestattet; die hübschen, willigen, von seinem Reichtum und seiner Tanzeinlage sofort geblendeten Mädchen, die sich unter seiner Führung zu symmetrischen Choreographie-Arrangements ordnen; die eigentlich nur aus Flüchen, Beschimpfungen und Gangsta-Imponierfloskeln bestehende Sprache);⁹⁰ andererseits setzt er sie aber zu gezielten und genau kalkulierten Verzerrungen in Beziehung, die den ganzen Clip durchziehen und prägen. Gleich der Auftakt des (tatsächlich auch gar nicht als Werbeträger konzipierten)⁹¹ Videos besteht in solch einer Deformation, denn die Musik setzt zum einen recht spät, d.h. erst nach etwas über einer Minute ein, reduziert sich sodann aber auch gleich selbst dazu, bloßer Soundtrack für eine im Grunde genommen vollkommen belanglose und zusätzlich von endlosem, nichtssagendem Geschwätz dominierte Minimalhandlung zu sein. Selbst als das mehr als ein Drittel des Videos bestreitende, zänkische afro-amerikanische Männerduo zwei am Straßenrand stehende Frauen ausfindig gemacht und zu umwerben begonnen hat, bereichert sich das Geschehen nicht wesentlich, denn nun hat der Zuschauer nichts als einem um sich selbst kreisenden, nur Erniedrigungs- und Protzritualen austauschenden Geschlechterdialog zu folgen, der erst nach über zwei Minuten abrupt beendet wird, wenn eine Stretchlimousine die beiden Balzhähne aus dem Bild schiebt. Damit aber wird die bislang auf die zeitliche Faktur des Videos beschränkte Verzerrung nun auf die räumliche Ebene überführt, denn das Luxusgefährt erweist sich als unendlich lang: Für eine Dauer von 20 Sekunden schiebt sich lediglich ein endlos scheinender Rumpf durch das Bild,⁹² ehe ein herabgesenktes Fenster den Blick auf das breit grinsende Gesicht des Protagonisten, Aphex-Twin-Musiker Richard James, freigibt. Zu diesem Moment dauert das ganze Video bereits über vier Minuten – womit es viele andere Clips an Länge übertrifft –, ohne dass der eigentliche Musiktitel erklingen bzw. der Hauptteil erreicht wäre. Dauerten die repetitiven Eingangsdialoge zu lang,⁹³ waren die Frisuren der beiden Männer zu abstrus (von etwas zu üppiger, gelockter Haarpracht der eine, kahlrasiert der andere) und erwies sich die Limousine als eindeutig überdehnt, so folgt nun – gemäß der Regel, dass eine gute Parodie immer mindestens ebenso gut gearbeitet sein muss wie die zu

persiflierende Vorlage – mit dem eigentlichen Einsatz der Musik eine perfekt choreografierte und rasant geschnittene Tanzeinlage. Freilich mischen sich in die an Michael Jackson orientierte Darbietung auch hier immer wieder kleine, die ganze Vorführung ins Lächerliche ziehende Übertreibungen, und diese werden schließlich sogar ins Monströse gesteigert, wenn sich nun auch die Züge der beiden, dem Tänzer fasziniert mit den Blicken folgenden Frauen verzerren und in das grinsende Gesicht von Richard James verwandeln.

Vergnügt dieser sich sodann (in einer wieder absichtlich zu lang dauernden Sequenz) in seiner Luxuslimousine sowohl mit den beiden neuen als auch den zuvor bereits eingeladenen Gespielinnen, so tut er dies in gewisser Weise nur mit sich selbst (Abb. 11):⁹⁴



Abb. 11: Aphex Twin: »Windowlicker«, Still

Die ihn umgebenden Gesichtszwillinge sind zum einen eine knappe Umsetzung seines Künstlernamens »Aphex Twin«, zum anderen und vor allem jedoch ein Kommentar zu den unzähligen Mengen an R&B- bzw. HipHop-Videos, in denen Bikini-Mädchen als Eigentum des Stars und Reflex seines Erfolgs vorgeführt und damit auf die gleiche Stufe mit Statussymbolen wie Luxusauto und Champagnerströmen gestellt werden. Cunningham macht die Monstrosität einer solch sexistischen Denkkungsart deutlich, indem er die Frauen sich ihrem Eroberer und »Besitzer« physiognomisch anverwandeln lässt.⁹⁵

Mit diesen (z.T. an Cartoons entlehnten)⁹⁶ Verzerrungen sind die wesentlichen Elemente des Videos benannt, die in der Folge weiter variiert, gesteigert und im Sinne einer Engführung schließlich miteinander kombiniert werden; so wird das Motiv des auf einem attraktiven Körper sitzenden, grotesken Kopfes auf die Spitze getrieben, wenn eine Tänzerin sich umdreht und eine bezopfte Fratze offenbart. Ferner verabreicht der Star den mit ihm auftanzenden (und wieder sein Gesicht aufweisenden) Bikini-Frauen gegen Ende des Clips eine Champagnerdusche, die (zumal in Zeitlupe wiedergegeben) erneut zu lange dauert und zugleich unter der Phalanx attraktiver Mädchenkörper auch betont unförmig-plumpe Leiber in Schwingung zeigt.

Erstaunlich an Cunninghams Video ist dabei zum einen, dass das Ziel seines Spotts unmissverständlich ist, obgleich (anders als z.B. bei dem Clip zu Tigas »Hot in herre«) keine einzige Szene wörtlich einem R&B oder HipHop-Video nachgebildet wurde – nicht einmal

die dazu erklingende Musik hat irgendetwas mit dem karikierten Genre zu tun: Die (mit männlichen Knurr- und weiblichen Stöhnlauten unterlegten) Klänge von Richard James wurden zutreffend als »electronica porno soundtrack« charakterisiert, doch während Hip-Hop sich gerade durch den Sprechgesang definiert, findet in dem Video zu »Windowlicker« eine radikale Aufteilung in einen Überfluss an sich in Fluch- und Schimpffloskeln artikulierender Sprache einer- und wortloser Musik andererseits statt. Es ist vielleicht diese scheinbare formale Distanz von der Gattung des R&B bzw. HipHop, der für die erstaunliche Folgenlosigkeit des Cunningham-Videos im Bereich der entsprechenden Clip-Produktion gesorgt hat, denn es scheint dort keine – auch noch so ironische – Auseinandersetzung mit »Windowlicker« erfolgt zu sein, so dass die eben dort karikierten Klischees weiterhin ungehindert fröhlichen Urständ feiern. Das einzige Video, das – indirekt – darauf Rekurs zu nehmen scheint, ist ausgerechnet Jonas Akerlunds ein Jahr später, im Frühjahr 2000, veröffentlichter Clip zu Madonnas »Music«, wo die Innenaufnahmen der Limousinensequenz adaptiert und die formalen Bezüge Cunninghams aufgegriffen wurden.⁹⁷ Waren diese in »Windowlicker« jedoch dazu eingesetzt worden, um plump-sexistische Schemata zu kritisieren, fühlte sich Akerlund wohl durch den Umstand von einem solchen Anspruch dispensiert, dass der Protagonist seines Videos ja selbst weiblich ist, mithin also kaum direkt sexistischen Machotums geziehen werden konnte. Wo sich bei Cunningham die Gespielinnen des Stars in groteske Spiegelbilder seiner selbst verwandeln, durfte Madonna sich daher wieder ungestört und in durch und durch affirmativer Absicht im Innern einer goldenen Stretch-Limousine bei Champagner und leichten Mädchen amüsieren.⁹⁸

4. »SO YOU WANT TO BE FREE«: ENTSTEHENDE SUBTEXTE

Welch komplexe Wechselbezüge sich auf andere Videos beziehende Clips sogar über einen längeren Zeitraum hinweg ausbilden können, soll abschließend ein kurzer Blick auf drei Titel zeigen, die innerhalb von fast zehn Jahren aufeinander reagierten und damit eine Art unterschwelliger Wechselrede miteinander führten.

Im Juni 1993 drehte Marcus Nispel das inzwischen zum Klassiker avancierte Video zu George Michaels »Killer/Papa was a rolling stone«, jene Bilderfolge mithin, bei der den fast ausschließlich in strengem Schwarzweiß gehaltenen Szenen modischer Großstadtjüngendlicher kurze, farbige Sequenzen zwischengeschnitten oder überblendet wurden, die in der Art von Werbespots gehalten waren und Schlüsselstellen der Lyrics (»Life«, »Love«, remember«, »died«) als Namen und Logos von Produkten wie Weichspüler, Insektenvertilgungsmittel, Seife oder Softdrinks zeigten (siehe Kapitel 10, Abb. 19).⁹⁹

Nispel sollte auf dieses Konzept vier Jahre später wieder zurückgreifen, als es darum ging, den Clip zu »Spice up your life« von den Spice Girls zu realisieren; allerdings wurden bekannte Markensignets (»Burger King«, »Starbucks« etc.) nun nicht mehr von zentralen Begriffen des Liedtextes eingenommen, sondern sie dienen hier dazu, den Namen der Girlgroup prominent über eine futuristische Stadtlandschaft zu verteilen, deren Farb- und Freudlosigkeit als Kontrast zu der überschäumenden Vitalität und Ausgelassenheit der fünf jungen Frauen dienen soll. Indem diese mit ihrem Transporter über die nach dem Vorbild der verregneten und von Werbung erhellten Metropole aus Ridley Scotts »Blade Runner« gleiten¹⁰⁰ und auf fliegenden Surfbrettern ausschwärmen, illustrieren sie die im Song immer wieder als Ruf formulierte Botschaft: »Colours of the world/Spice up your life/ Every boy and every girl/Spice up your life/People of the world/Spice up your life«. Die dabei erwähnten »Colours of the world« erinnern dabei nicht von ungefähr an den Slogan der Modefirma »Benetton«, in dem von den »United Colors« die Rede ist, und so schien es nahe liegend, die Spice Girls sozusagen als Inbegriff des erwerbbaaren Genusses zu visualisieren, weshalb der Bandname nun bekannte, mit Konsum, Sinnenreizen und Vergnügen assoziierte Logos usurpiert.

Doch gegen diesen etwas zu glatten Ausverkauf des »Killer«-Videokonzepts sollte George Michael sieben Jahre später »zurückschlagen«, als er sich 2002 von Joseph Kahn den Clip zu seinem Song »Freeek!« drehen ließ. Wieder werden dabei Produkte wie Zahncreme, Softdrinks oder Kaffee ins Bild gerückt – allerdings tragen sie weder (wie noch bei »Killer«) Songtext-Zitate noch die Namen des Interpreten, sondern es ist der Liedtitel »Freeek!« selbst, mit dem die Waren nun beschriftet sind.¹⁰¹ Da es in dem Stück um die extreme Nutzung des Internets durch eine reizsüchtige und den anonymen Online-Sex suchende Gesellschaft geht, werden diese Objekte mithin als Teil dieser Jagd nach körperlicher Lust vorgestellt (tatsächlich wirbt ein als Krankenschwester kostümiertes Model für den mit »Freeek!« beschrifteten Tubeninhalt, indem sie sich diesen in einem als unverkennbar obszön gedachten Akt in den Mund fließen lässt: Abb. 12).¹⁰²

Joseph Kahn und George Michael greifen damit Nispels Konzept des »Product Placement« fiktiver, wenngleich auf reale Artikel verweisender Waren auf, wenden es nun aber – im Unterschied sowohl zu »Killer« als jedoch insbesondere zu »Spice up your life« – ins Negative. Transportierten und visualisierten die Konsumgüter in dem frühen Video noch auf ironische Weise einzelne Momente der Lyrics, und standen sie in dem Spice-Girls-Video für die Möglichkeit, sich durch die Wahl der richtigen (mit der Girlband assoziierten) Vergnügungen einen Ausweg aus einer grauen und fahlen Welt zu schaffen, verweigert das Video zu »Freeek!« derartige Lesarten: Ihm zufolge sind die Produkte nicht mehr Garanten der Freiheit, sondern bereits



Abb. 12: George Michael: »Freeek!«, Still

von einer Strategie vereinnahmt, die an einer beständigen, atemlosen Sexualisierung des Lebens und dessen Ausverkauf arbeitet¹⁹³ und vor der es keinen Schutz mehr gibt: »Come on kids, don't be scared/It's a tits and ass world you gotta be prepared/Come on kids, you know your mama and your daddy don't care/Don't be scared, it's a tits and ass world you gotta be prepared«, schließt der Song.

Dass das Video dabei auch ganz konkret ein Gegenbild zum naiv-unbeschwerten Optimismus des Spice-Girls-Clips entwerfen will, kann daran ersehen werden, dass Kahn nicht nur ebenfalls auf das trostlos-feuchte, von kalter Neonwerbung erhellte Stadtpanorama aus Ridley Scotts »Blade Runner« zurückgreift, sondern sogar ganz gezielt Details aus dem »Spice up your life«-Video Nispels zitiert: Hält z.B. Geri Halliwell dort als Ginger Spice eine aufpeitschende Rede von einem mit riesigen Lautsprechertrichtern bewehrten Rednerpult aus, so adaptiert Kahn diese Szene für seinen Clip, wo George Michael – in einer schwarzen, mit Noppen besetzten und so an ein Ganzkörperkondom gemahnenden Rüstung steckend – von einem ebensolchen Podest aus auf die Passanten eines Platzes einsingt, der links und rechts in Vergnügungslokale mündet, die als nur für Erwachsene erlaubt ausgewiesen sind:¹⁹⁴ »Can I come on in, my sweet baby/Can I move on in?«

In »Killer« wurde noch gefragt: »Solitary brother, is there still a part of you that Wants to live?/Solitary sister, is there still a part of you that/Wants to give?«

In »Freeek!« wird nicht mehr gefragt, sondern Bruder und Schwester erhalten nun das eindeutige Angebot: »I'll be your sexual freak (freak)/Of the week/I'll be your inspirational brother (sister)/Yo mama can't you see/[...] Sexual freak (sister)/I think I need a re-booty Sexual freak (sister).«

ANMERKUNGEN

1 | Bloss (2001), S. 220.

2 | Berland (1993), S. 37.

3 | Hinter dem Boxring sind im Video auf Thailändisch verfasste Plakate zu sehen, die für Sex-Tourismus werben und auf denen auch die Rede von »jungem, minderjährigen Mädchen« ist. Da Thailand in den vergangenen Jahren gerade versucht hat, vom Image der Sextourismus-Hochburg wegzukommen, empörte man sich dort ganz besonders über das Video, weshalb die Plattenfirma beschloss, es nicht mehr in lokalen thailändischen Sendern spielen zu lassen. Vgl. dazu u.a. <http://www.christina-a.net/cp/news/english/article02-07.shtml>.

4 | Vgl. dazu auch Kapitel 4, Anm. 21.

5 | »Dirty«, »Beautiful«, »Fighter«, »Can't hold us down« und »The voice within« stammen alle von dem gleichen, im Oktober 2002 erschienenen Album »Stripped«.

6 | Im Video verkörpert die Sängerin ein Insekt, das mit Stecknadeln aufgespießt und gepeinigt wurde, sich nun jedoch wehrt und am Ende als strahlendes Lichtgeschöpf aus seiner Verpup-

pung aufsteigt – in dem dabei herangezogenen Look (mit hellgebleichten Haaren und entsprechend fahler Haut) wurde Christina Aguilera dann auch als Model der Modeschöpferin Donatella Versace fotografiert: vgl. z.B. <http://connection.christina-aguilera.net/photos/pages/versace.html>.

7 | Vgl. z.B. http://www.mtv.com/news/articles/1477729/08282003/spears_britney.html?headlines=true.

8 | Als erstes wurde im Oktober 2003 die von der Gruppe im Rahmen der Casting-Show interpretierte Coverversion von »Losing my religion« veröffentlicht; »Everyday girl«, der erste eigenständige Song, erschien Mitte November 2003. Endes des gleichen Monats kam sodann das erste Album »Girls in the house« auf den Markt.

9 | Von Seiten der Band argumentierte man natürlich anders: »Es soll ein Kompliment an George Michael sein, er ist einfach großartig.« Zu solchen sich als »Hommage« travestierenden Rückgriffen bemerkte der Bob-Dylan-Biograf CP Lee anlässlich eines Interviews im Rahmen der englischen Channel-4-Sendung »The 100 greatest pop videos« (Frühjahr 2005) trocken und treffend: »[...] in homage<: always a good word to use when you're ripping somebody off.«

10 | Tatsächlich trat George Michael in keinem der Videos zu den Songs auf, die – wie »Freedom '90« – von dem Album »Listen without prejudice« stammten. Neben den weiblichen Models erscheinen in dem Video noch Peter Formby, John Pearson und Mario Serrenti.

11 | Vgl. dazu auch Kapitel 5, Anm. 46.

12 | Als dritter Song wurde »You make me sick« aus dem 2000 erschienenen Album »Can't take me home« ausgekoppelt.

13 | Eine ähnliche Aussage – allerdings, da im HipHop-Umfeld angesiedelt, in ungleich aggressiverem Ton und Gestus vorgetragen (»Eve want her own cash, fuck what you bought her/[...] Song after song I write so I get paid«) – formuliert auch der Song »Who's that girl?« von Eve, die sich insbesondere mit dem dazugehörigen, im Februar 2001 von Diane Martel fertig gestellten Video durch Parallelen in Haarfarbe und Habitus als eine Art afro-amerikanische Version von Pink zu etablieren versuchte.

14 | »There you go« wurde im Januar 2000, »Most Girls« im Juli 2000 veröffentlicht.

15 | In »Digital Love« werden, als der Retter Shep von der Entführung der Musiker erfährt, kurze Sequenzen und Stills aus den beiden vorangegangenen »One more time« und »Aerodynamic« auf seinem Schwarzweiß-Bildschirm eingespielt.

16 | Damit kehrte sich der Status des Albums sozusagen um: »Discovery« war nun nicht mehr bloß ein Konzeptalbum, sondern wurde zur Filmmusik!

17 | »[...] Now there's not even breathin' room/Between pleasure and pain/Yeah you cry when we're makin' love/Must be one and the same [...].«

18 | In »Amazing« gehen eigentlich nur die Performance-Szenen mit der Band ansatzweise auf die Metaphern des Songtextes ein, wenn das am Ende des Tunnels aufscheinende Licht z.B. durch ein Korridorsystem visualisiert wird, das schließlich in hellem Licht erstrahlt und am Ende von den Musikern zerstört wird; dazwischen wird die Band auch mit der virtuellen Realität der Haupthandlung in Beziehung gesetzt, wenn sie z.B. auf Bildschirmen erscheinen, von einem Sca-Raster überzogen werden oder inmitten computergenerierter künstlicher Prospekte agieren.

19 | Callner hatte sie in ihrem Spielfilmdebüt als gefährliche Lolita-Figur in »The Crush« (1993, Regie: Alan Shapiro) gesehen und daraufhin für seine Videos verpflichtet: vgl. dazu u.a. <http://www.kellie.de/alicia.htm>.

20 | Adolph (1995), S. 96 sieht in dem Video erstaunlicherweise das Motorrad abheben.

21 | So auch Adolph (1995), S. 96.

22 | Zugleich wird damit angedeutet, dass einige Plumpheiten des »Amazing«-Videos möglicherweise auf das Konto einer pubertierenden Fantasie gehen: Bei der Sex-Szene auf dem Motorrad wird z.B. der Orgasmus des vor dem Computer sitzenden Jungen angedeutet, indem ihm vor Erregung ein Getränkebecher umfällt, so dass stoßweise Flüssigkeit aus dem Strohhalm fließt.

23 | In dem Lied schildert ein Mann eigentlich seine ambivalente Beziehung zu einer jungen, launischen Frau: »[...] I need your love, honey/I need your love/Crazy, crazy, crazy, I go crazy/You turn it on/Then you're gone/Yeah you drive me/Crazy, crazy, crazy, for you baby/I'm losin' my mind, girl [...]«.

24 | »Road to Mandalay« wurde im Juli 2001 als Single veröffentlicht und stammt von dem 2000 veröffentlichten Album »Sing when you're winning«; auf diesem ist »Eternity« hingegen nicht enthalten.

25 | Aus dem gedrehten Material fertigte Arnell sowohl die beiden Clips als auch einen rund 20-minütigen Kurzfilm mit dem Titel »Rob by nature«, der auf der Homepage von Williams Premiere hatte, dort nur für eine kurze Zeit zu sehen war und nun hin und wieder (z.B. bei speziellen Robbie-Williams-Thementagen auf Videosekern) gezeigt wird.

26 | Die Brutalität des Raubzugs wird dadurch ironisch konterkariert, dass die Verbrecher sich ausgerechnet mit Robbie-Williams-Masken tarnen und einen der Fahrer des Geldtransporters mit der Drohung erpressen, seinen kleinen Hund umzubringen.

27 | Nicht umsonst konnte daher bei der Veröffentlichung der beiden Clips auch deren Abfolge vertauscht werden: »Eternity« wurde (obgleich eben eigentlich den 2. Teil darstellend) wenige Tage vor »Road to Mandalay« erstgesendet. Vgl. dazu u.a.

<http://robbie.thru-a-lens.com/media/videography17.htm>.

28 | Von dem im November 2000 veröffentlichten Album »Forever«.

29 | Einlagen wie die Steppnummer oder die als Cowgirl auftretende Olivia Newton-John wurden herausgeschnitten, dafür wurde die Originalmusik so unterlegt, dass alle im Film zu hörenden Nebengeräusche (wie z.B. das Klicken der Rollschuhe) eliminiert sind.

30 | Pennebaker dokumentierte Bob Dylans England-Tournee von 1965, auf der auch Joan Baez und Donovan mit von der Partie waren. Zu dem Film vgl. z.B. Jousse (1995).

31 | Von dem im März 1965 erschienen Album »Bringing it all back home«. Zu dem hinter dem Text des Songs stehenden Stück »Take it easy« von Woody Guthrie und Pete Seeger vgl. Marcus (2005), S. 78.

32 | Vgl. dazu Kapitel 2.

33 | So Pennebaker in einem Interview, das im Rahmen der Sendung »The 100 greatest pop videos« 2005 in England auf Channel 4 ausgestrahlt wurde.

34 | In dem Interview (siehe vorangeg. Anm.) gibt Pennebaker an, dass die Szene unmittelbar vor dem Hotel gedreht worden sei, in dem Dylan auf einer Station seiner Tournee wohnte.

35 | Am linken Bildrand ist eine fast vollständig aus der Szene gerückte und gestikulierende Gestalt zu erkennen, bei der es sich um den Pop-Poeten Allen Ginsberg handeln soll, der so einen wiederum vollkommen heruntergespielten Gastauftritt hat. Vgl. dazu (mit kleinen Fehlern): http://www.dictionarofeverything.com/explore/764/Subterranean_Homesick_Blues.html.

36 | Pennebaker (vgl. Anm. 33) zufolge hatten Joan Baez und Donovan an den großen Blättern mitgemalt.

37 | Pennebaker (vgl. Anm. 33) gibt an, dass man das Ganze nur einmal durchgeführt und sogleich im ersten Durchgang gefilmt habe, ohne etwa einen zweiten, eventuelle Fehler nun korrigierenden Anlauf genommen zu haben. Angesichts dieses Understatements und solcher Reibungen kann kaum davon gesprochen werden, dass Dylan »den BetrachterInnen [...] seine Wortgewalt

entgegenschleudert«, wie Michel (1994), S. 74 dies deutet; allerdings deutet Michel die weiteren visuellen Codes von Pennebakers Film durchaus überzeugend.

38 | Eine ähnliche Spannung zwischen zu lesendem und gesungenem Text sollte dann auch Jake Scott sieben Jahre später bei dem Video zu dem R.E.M.-Song »Everybody hurts« (aus dem Album »Automatic for the people«) nutzen, um die Dramaturgie des Clips zu gestalten: Die eingeblendeten Worte geben dabei zum einen die (fast ausschließlich traurigen) Gedanken einer Reihe von in einem Riesenstau stehenden Autofahrern wieder und korrespondieren nur immer dann, wenn die Bandmitglieder zu sehen sind, mit den Lyrics des Songs. Allerdings mimt Sänger Michael Stipe zunächst keine Performance des Liedes, sondern bleibt in den Bildern »stumm«. Erst gegen Ende des Clips, wenn Stipe das Mut zusprechende »Hold on« intoniert, bewegt er synchron zur Musik die Lippen und deutet damit so etwas wie eine Befreiung an: Die Texteinblendungen verschwinden dann auch, die bis dahin voneinander isolierten Menschen steigen aus ihren Autos und treten gemeinsam einen Marsch an. Das Video verarbeitet dabei Motive aus Wim Wenders' fünf Jahre zuvor (1988) gedrehtem Film »Der Himmel über Berlin«, wo die Gedanken der Menschen nicht als Texte zu lesen, sondern als gesprochene Worte zu hören sind; wenn die in schwarze Anzüge gekleideten Bandmitglieder sich in Scotts Video über die im Stau stehenden Autos verteilen, weisen sie ebenfalls starke Ähnlichkeit mit den über die Stadt verstreuten Engeln aus Wenders Film auf.

39 | Aus »Get up in the morning slaving for bread sir/So that every mouth can be fed/Poor, poor me-Israelite!« wird so »Get up in the morning, baked beans for breakfast/Sold out to every monk and beefhead/Ooooooh, me ears are alright!«

40 | Zu ihnen vgl. auch Kapitel 9, Anm. 13.

41 | Ein Konzept, bei dem man sich an das im März 2005 von Johan Torell und Johan Nordqvist vorgelegte Video zu dem Song »God knows« der Gruppe Mando Diao anlehnte.

42 | Auch bei dessen Ankündigung bemühte sich die Band, das Video als spontanen Schnellschuss, entstanden »zwischen Tourbus und Bühne«, auszugeben (Homepage, Pressemitteilungen). Angesichts der technischen Feinessen kann der Clip jedoch nicht ganz so willkürlich gedreht worden sein, und er kommt auch nicht, wie in Pressemitteilungen immer wieder betont, »mit nur einem Schnitt aus« – die Schnitte werden lediglich verschliffen. Vgl. dazu z.B.

<http://www.plattentests.de/forum.php?topic=11615&seite=6>.

43 | Vgl. dazu auch die Aussage Geri Halliwell's in einem Interview Anfang Juni 2001: »It's kind of like Lara Croft meets Blondie. The Lara Croft character, she represents spirit and soul, a little more organic, more playful. Then the (Blondie) character on stage, she's a lot more aggressive and sexual and represents ego.« Vgl. dazu <http://www.argonauts.on.ca/AllPopPeopleH/halliwellgeri.html>. Zu Lara Croft als Inspirationsquelle bzw. Gast in Videoclips vgl. Kapitel 10.

44 | Vgl. <http://www.geocities.com/spicegirlsasiamtvo2/victorianewsjune97.htm>.

45 | Siehe die vorangeg. Anm. und <http://www.andpop.com/printarticle.php?id=1007>.

46 | Vgl. den ersten Link in der vorangeg. Anm.

47 | Zu ihm vgl. seine Website: <http://www.lordofthemarionette.com/>.

48 | Vgl. dazu <http://www.localnine.com/comments.php?postID=979>.

49 | Vgl. dazu http://www.res.com/magazine/articles/amarionettemashup_2003-05-28.html. Gleiches hatte 11 Jahre zuvor z.B. Philippe Gautier getan, als er 1992 die von Erasure eingespielte Coverversion zu »Take a chance on me« von ABBA mit einer Parodie auf das seinerzeit (1978) von Lasse Hallström gedrehte Video versah. Zu diesem vgl. Kapitel 2.

50 | Daneben trat Sontag mit seinen Puppen auch bei Konzerten von Formationen wie Miss Kittin and the Hacker, Vitalic, Crossover, FPU, ILoveNeon auf. Vgl. dazu die auf seiner Website zu sehenden Aufnahmen: <http://www.lordofthemarionette.com/videos/videos.htm>.

- 51 | Vgl. <http://64.85.8.250/firstscene.htm>.
- 52 | Tatsächlich wurde fast ausschließlich mit computergenerierten Hintergründen gearbeitet.
- 53 | Die gepixelte Stelle im Tiga-Video scheint jedoch nicht durch Anstößiges, sondern – wie im Falle des Originalvideos von Nelly – durch eine Markenbezeichnung am Hemd der Puppe provoziert zu sein: Dies möglicherweise ein Reflex der in Kapitel 4, Anm. 10 erwähnten Version des Nelly-Videos, in welcher der Name seiner Modelinie »Vokal« unlesbar gemacht wurde.
- 54 | Zu einem Videoclip, der ebenfalls durch die für Prag so typischen Puppen inspiriert wurde, vgl. Kapitel 2.
- 55 | Vgl. dazu <http://www.spejbl-hurvinek.cz/deu/loutky.html#spejbl> sowie Stoldt (2003).
- 56 | Vgl. dazu Stoldt (2003). Tatsächlich sieht man die Figur zu Beginn des Videos zweimal kurz von hinten, im Gegenlicht stehend und offenbar einen Joint rauchend.
- 57 | Ebd.
- 58 | Vgl. dazu Kapitel 8.
- 59 | »Food Fight« meldet eine Zeitschrift Zwistigkeiten innerhalb der Band; die National News Weekly weiß von dem Skandal um eine Minderjährige zu berichten, in den der Burger verstrickt ist: »Burger busted with underage treat«; und Leadsänger Pizza landet auf der Titelseite von We: »Lip synch desaster – Pizza blames indigestion«.
- 60 | »Cornered« bedeutet hier »in die Enge getrieben«, bezieht sich aber eben auch auf die Maiskolben-Rolle des Gitarristen in der Food Group.
- 61 | »Got an interview with the Rolling Stone/They're sayin' >now you're rich and now your famous/>Fake ass girls all know your name and/Lifestyles of the Rich and Famous/Your first hit aren't you ashamed/Of the life, of the life, of the life you're livin«.
- 62 | Vgl. dazu <http://www.popzoot.de/cliparchiv/archiv.php?director=James+Tonkin>. Der Song stammt von dem im November 2002 veröffentlichten Album »Escapology« und wurde im August 2003 als Single ausgekoppelt.
- 63 | Text und Video haben ansonsten wenig miteinander gemein – auf die Liedzeile »The DJ said on the radio/Life should be stereo« reagiert der Clip, indem er die drei Kandidaten als Gäste einer Radiosendung zeigt; die Lyrics wollen jedoch tatsächlich Trost angesichts eines an Liebe und Glück armen Lebens vermitteln.
- 64 | »In the future everyone will be world-famous for 15 minutes.«
- 65 | Der Ausschreibungstext verhiß u.a.: »EVER fancied yourself as a bit of a ROBBIE WILLIAMS? Have you got the swagger, the glint in your eye? Well, you could play Robbie in his video for the single Something Beautiful. He wants a fan to take the lead role and is personally holding auditions dubbed >Rob Idol« in London on May 31. [...] A spokesman said: >Robbie wants to give something back to fans for the support they've shown him.« Vgl. den vollständigen Text unter <http://www.fans-supreme.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=380>.
- 66 | Einzelne Szenen wie z.B. die Schlangen der Bewerber und deren Vorstellung gegenüber der Jury sind authentisch, denn man hatte – siehe vorangeg. Anm. – tatsächlich eine derartige Ausschreibung vorgenommen; der Großteil des Clips mit den Aufnahmen der drei Kandidaten und deren Auftritten in der Show sind hingegen inszeniert. Vgl. dazu auch <http://www.fans-supreme.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=295>.
- 67 | Abgesehen von dem daraus zu schlagenden Witz ist dies möglicherweise auch ein Versuch, das Idol als für alle seine Fans zugänglich und offen zu signalisieren.
- 68 | Vgl. dazu Kapitel 5.
- 69 | Dokumentiert auch auf <http://www.robbiewilliams.co.uk/microsite/tracks.html>.
- 70 | Vgl. dazu u.a. <http://www.therobbiewilliamssite.com/august> (unter dem 15.8.03).

71 | Williams selbst nahm die damalige Casting-Praxis jedoch gegenüber deren heutigen Auswüchsen gewissermaßen in Schutz: »I know Take That were a manufactured band but I think it's all gone too far nowadays. These shows – you know which ones I mean! – promise fame and fortune but they just chew people up and spit them out. People don't realise how fleeting their moment of fame can be. In the end, they are being humiliated for mass entertainment.« Eben dies wird in »I just wanna live« von Good Charlotte auf aggressive, bei Williams in Missverständnissen Vorschub leistende, da zu wenig Distanz zum parodierten Gegenstand aufbauende Weise thematisiert. Zu dem Zitat vgl.

<http://www.fans-supreme.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=295>.

72 | Die Single wurde im Oktober 2002 in Australien, in Europa dann im Mai 2003 veröffentlicht, nachdem der Hit seinen Weg auch hierhin gefunden hatte. Zu diesem Zeitpunkt veröffentlichte die Band auch erst ihr erstes, schlicht »The Androids« betiteltes Album. Das Video errang Ende Oktober 2003 bei den von der Australian Record Industry Association ausgerichteten, 17. ARIA Awards in Sydney die Auszeichnung »Best Video«. Vgl. dazu

<http://www.ariaawards.com.au/history-by-year.php?year=2003>.

73 | Ein ähnliches Verfahren hatte David Byrne in seinem Clip zu dem Song der Talking Heads »Wild, wild life« bereits 1986 angewendet; vgl. dazu Kapitel 7.

74 | Das Video zu »Borderline«, von Mary Lambert gedreht, stammt aus dem Jahr 1984; »Into the groove« hingegen entstand 1985 im Kontext des Films »Desperately seeking Susan« von Susan Seidelman, die bei dem Clip auch Regie führte.

75 | Zu dem Clip vgl. auch Kapitel 8, Anm. 66.

76 | Zu ihm vgl. Kapitel 8.

77 | Regie: Johan Renck.

78 | Regie: Jean-Baptiste Mondino.

79 | Spears' Puppen (dank Batteriebetrieb z.T. auch mit Gesang begabt) kamen bereits ab 1999 in die Läden, Kylie Minogue zog Anfang 2004 nach – vgl. dazu u.a. http://en.wikipedia.org/wiki/Britney_Spears_Doll sowie http://www.freenet.de/freenet/film_und_musik/stars/kylie_puppe/ und <http://www.kylie.de/content/facts.php> (unter dem 26.1.2004). Die Outfits der Kylie-Puppen wurden von den Modeschöpfern Dolce & Gabbana entworfen.

80 | Gegen Ende des Clips verbünden sich zwar alle noch einmal gegen sie, doch auch hier triumphiert sie wieder und reitet hutschwenkend – anstatt (wie in »Don't tell me) auf dem mechanischen Büffel – auf Britney Spears' Mutter!

81 | Vgl. dazu Kapitel 8, Anm. 78. Generell handelt es sich bei Madonna ohnehin schon um einen Popstar, der »came closer than any other contemporary celebrity to being an aboveground queer icon«, wie Henderson (1993), S. 108 dies formuliert. Zugleich vollführt das Androids-Video damit einen weiteren Schritt auf der von Patton (1993), S. 98 beschriebenen Stufenfolge: »Voguing thus becomes a sanitized, post-AIDS solo dance of (masculine) gay men, appropriable by heterosexual men who can learn without remembering, rather than a dance that ritualizes intragroup aggressions among queens and especially migratory queens of color.«

82 | 1999; Regie: Nigel Dick.

83 | 1999; Regie: Wayne Isham

84 | 1999; Regie: Diane Martel.

85 | 1999; Regie: Wayne Isham.

86 | 1999; Regie: Wayne Isham

87 | Dementsprechend hat Blink-182 das 1999 veröffentlichte, »All the small things« enthaltende Album nicht nur in Verballhornung des Filmtitels »Enemy of the State« (Regie: Tony Scott,

1998) »Enema of the State« getauft, sondern für die Coverfotografie auch die Porno-Darstellerin Janine Lindemulder engagiert, die dort in Gestalt einer Krankenschwester gezeigt wird, die sich gerade dazu anschickt, den titelgebenden Einlauf zu verabreichen.

88 | Wald (2002).

89 | Ebd.

90 | Auf <http://www.schnittberichte.com/index.php?ID=1466> hat man gezählt, dass in den ersten vier Minuten das Wort »fuck« rund 57 Mal und 48 Mal das Wort »nigger« fällt. Es existiert daher auch eine so genannte »Bleep Edit«-Version des Videos, bei der alle Flüche durch einen Piepton überdeckt wurden; angesichts der dichten Frequenz derselben, besteht ein Großteil des den Clip einleitenden Dialogs zwischen den beiden Männern aus Pieptönen, was dem Ganzen fast schon wieder einen ganz eigenen, komischen Reiz verleiht.

91 | Single und Video wurden zwar gemeinsam Anfang Februar in London vorgestellt; die (Maxi-)Single mit dem Titel erschien dann jedoch bereits im März, während das Video dazu erst im April 1999 veröffentlicht wurde. Vgl. dazu u.a. http://www.bbc.co.uk/radio1/artist_area/aphextwin/.

92 | Wie der Autor Andrew Harrison es in der Sendung »The 100 greatest pop videos« formuliert: »...and it keeps going and it keeps going and it keeps going...beyond the point where it's funny to the point where it's just weird. And that's where it's funny again!«

93 | Nicht umsonst wird das Video – wenn es überhaupt einmal im Fernsehen läuft – dann auch meistens um die ersten vier Minuten sowie den einminütigen Abspann gekürzt.

94 | Die Fotomontage eines auf einem Bikinikörper sitzenden Richard-James-Kopfes lieferte auch das Cover zu der Maxi-Single, auf der »Windowlicker« veröffentlicht wurde.

95 | Vgl. den in dem britischen Musik-Magazin NME veröffentlichten Kommentar Chris Cunninghams auf die Vorwürfe hin, sein Video sei rassistisch: »It's not racist! It is sexist, but it's a piss-take of R&B videos which are all sexist. You can't take a piss without exaggerating.« Vgl. <http://www.ifilm.com/ifilmdetail/2432540/reviews?page=3> (unter dem 9.8.2002).

96 | Auch die direkte Kombination von Ereignissen und Bewegungsabläufen mit entsprechenden Lauten in der Musik geht z.B. auf das so genannte »Mickey-Mousing« des Cartoonfilms zurück (vgl. dazu Kapitel 2), etwa, wenn der Tänzer sich zu einem grotesken Geräusch in der Musik in den Schritt fasst, das Stakkato des zwischen seinen Beinen arbeitenden Regenschirms dem Takt der Musik folgt oder die aneinander stoßenden Champagnergläser ein übertrieben klirrendes Pendant auf der klanglichen Ebene erhalten. Zum Cartoon-Bezug vgl. den (in der der vorangeg. Anm. bereits angeführten) Kommentar Cunninghams: »The influence behind Windowlicker was cartoon, and everything in cartoons is a stereotype. Anybody who thinks about it on any other level is just wasting their energy.«

97 | Zu dem Video vgl. ausführlicher Kapitel 10.

98 | Sogar die Bezüge Cunninghams zum Cartoon werden hier wieder geordnet: Sind typische Verfahrensweisen des Zeichentrickfilms bei »Windowlicker« in karikierender Absicht auf den Realfilm angewendet, so trennt Akerlund beide Bereiche wieder akkurat, indem er Madonna genau ab der Mitte des Videos vorübergehend als Zeichentrickfigur auftreten lässt. Es sind solche (auch direkte Parallelen umfassenden) Bezüge (bei Akerlund ragen ebenfalls zwei Mädchen jubelnd aus dem Dachfenster der Limousine heraus), die »Music« – trotz seiner geradezu ostentativen Bemühungen um ironische Gesten – weit hinter Cunninghams »Windowlicker« zurückfallen lassen. Wendet dieser den Spott gegen die von ihm gezeigten Stereotypen, so nutzt Akerlund den ironischen Habitus lediglich als Legimitation, um die scheinbar so in Distanz gerückten Klischees dann doch wieder abzufeiern. Zu »Music« vgl. auch Kapitel 10.

99 | Zu dem Clip vgl. ausführlicher Kapitel 10. Zu Nispel vgl. Reiss/Feineman (2000), 0:01:88.

100 | In einem (leider undatierten, doch wohl ca. 1996) von Heiko Hoffmann geführten Interview gibt Nispel auch an: »Als Teenager waren meine Lieblingsfilme Alien und Bladerunner [sic]. Die haben mich schon fasziniert, als ich noch bei den Pfadfindern war.« Vgl. das Interview unter http://www.wildpark.com/konserve/musik/20_nispel/c_nispel_mu.html. Zu seinen Arbeiten vgl. <http://www.marcusnispel.com/>.

101 | Gegen Ende des Clips ist in dem durch die beiden Überwesens ausgelösten Sturm auch kurz eine Packung der tatsächlich existierenden Seife »Sudz« zu sehen.

102 | Bestätigt und verstärkt werden die damit geweckten sexuellen Assoziationen dadurch, dass in die Sequenz kurz die Aufnahme einer von der Krankenschwester geöffneten und überschäumenden Getränkedose zwischen geschnitten ist und es in den Lyrics heißt: »You shoot off, take your time«.

103 | »Masterhard« ist z.B. auch die Kreditkarte beschriftet, die George Michael der Kamera in einer Werbeeinblendung mit lockendem Blick entgegenhält.

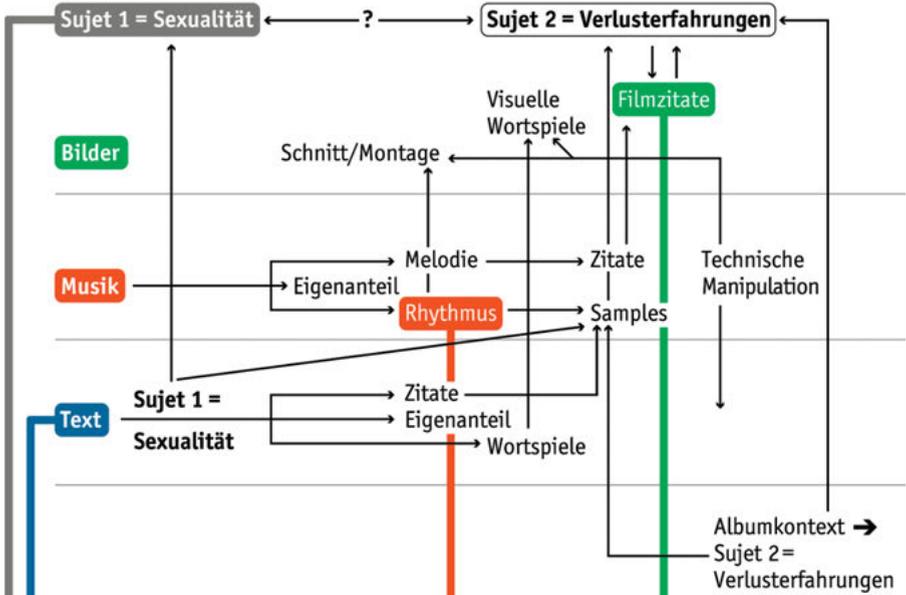
104 | Erkennbar an dem im Anglo-Amerikanischen für »nicht jugendfrei« bzw. Hardcore stehenden dreifachen »X«.

INFO-GRAFIK:

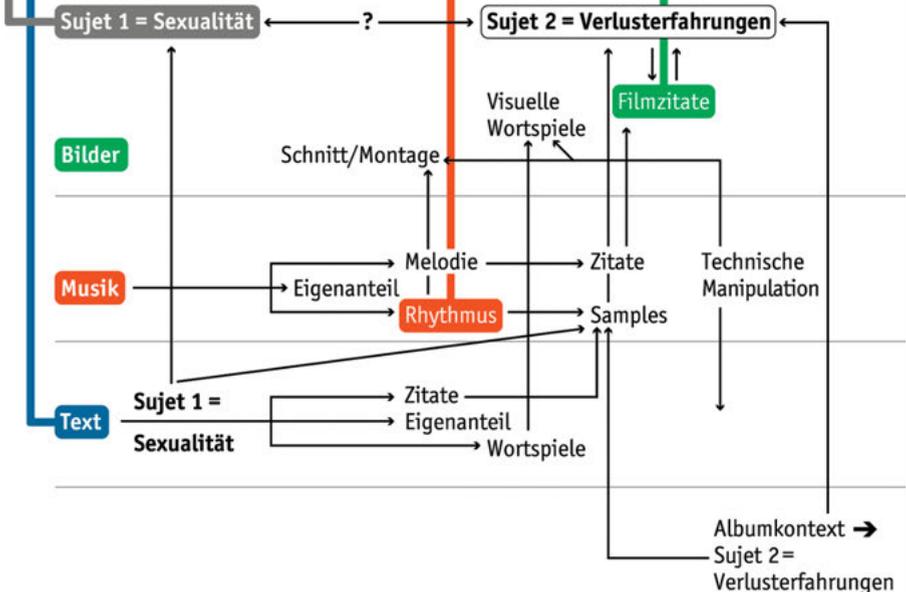
TEXT-MUSIK-BILD-BEZÜGE IM VIDEOCLIP ALS SCHICHTENMODELL

REFERENZVIDEOS: DAVE MEYERS/MISSY ELLIOTT: »WORK IT« (2002) UND »PASS THAT DUTCH« (2003)

VIDEO 1



VIDEO 2



Bibliografie

- Michele Abate (Hrsg.), William Kentridge (Ausst.Kat. Museo d'Arte Contemporanea Rivoli-Turin), Mailand 2004
- Jörg Adolph, »Neulich im Cyberspace – Visionen aus Musikvideos«, in: Ästhetik & Kommunikation, Heft 88, Jg. 24, Medien an der Epochenschwelle? Berlin 1995, S. 95 – 100
- Theodor W. Adorno, »Schöne Stellen« (1965), in: Musikalische Schriften V (= Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Band 18), Frankfurt am Main 2003, S. 695 – 718
- Gert J. Almind, »Scoop-a-Tunes for Audio/Visual Jukeboxes«:
<http://www.juke-box.dk/gert-scoop-a-tunes.htm>
- Art of Music Video: Ten Years After (Ausst.Kat. Long Beach Art Museum), Long Beach 1991
- Christian Aust, »Ich bin eine Prostituierte, die ihren Beruf liebt«. Interview mit »The Fall«-Regisseur Tarsem Singh«, in: Spiegel Online, 13.3.2009
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,613001,00.html>
- Bob Balaban, Close Encounters of the Third Kind Diary, Paradise Press 1978
- George Barber, »Scratch and After – Edit Suite Technology and the Determination of Style in Video Art«, in: Hayward (1990), S. 111 – 124
- Jean Barraqué, Claude Debussy, Reinbek bei Hamburg 1964
- Klaus-Ernst Behne, »Zur Rezeptionspsychologie kommerzieller Video-Clips«, in: Ders. (Hrsg.), Film – Musik – Video. Oder die Konkurrenz von Auge und Ohr, Regensburg 1987
- Lars-Olav Beier, »Bilder, durch den Kopf geschossen – Finchers Spots, Clips und ihre Spuren in den Filmen«, in: Schnelle (2002), S. 91 – 106
- Lars-Olav Beier/Marianne Wellershoff, »Die Entfesselung der Kamera«, in: Der Spiegel 1, 2004, S. 134 – 136
- James Bell, Rezension »Interstella 5555«, in: Sight & Sound, Vol. 14, 1, Januar 2004, S. 48
- Sven Bergmann, »Rock da Kong«, in: WOM-Magazin, Mai 2005, S.22 – 23
- Carsten Bergemann, »Jongleure im Spiegelkabinett – Popstars in Fil-

- men von Nicolas Roeg«, in: Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger (Hrsg.), Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem, Mainz 2004, S. 96 – 106
- Ulrike Bergermann, »Vogue. Fotografie und Bewegung im Musikvideo«, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 64, 17. Jg., September 1997, Marburg, S. 46 – 62
- Jody Berland, »Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction«, in: Frith/Goodwin/Grossberg (1993), S. 25 – 43
- Alain Blondel, Lempicka – Catalogue Raisonné 1921 – 1979, Lausanne 1999
- Monika Bloss, »Musik(fern)sehen und Geschlecht hören: Zu möglichem (und unmöglichem) Verhältnis von Musik und Geschlecht. Oder: Geschlechterkonstruktionen im Videoclip«, in: Peter Wicke (Hrsg.), Rock- und Popmusik (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 8), Laaber 2001, S. 187 – 225
- Veruschka Bódy/Peter Weibel (Hrsg.), Clip, Klapp, Bum – Von der visuellen Musik zum Musikvideo, Köln 1987
- Veruschka Bódy, »Eine kleine Cliptomathie«, in: Bódy/Weibel (1987), S. 12 – 16
- Booklet zu: Directors Label, Vol. 1: The Works of Director Spike Jonze, 2003
- Booklet zu: Directors Label, Vol. 2: The Works of Director Chris Cunningham, 2003
- Booklet zu: Directors Label, Vol. 3: The Works of Director Michel Gondry, 2003
- Scott Bowles/Bob Minzesheimer, »Spike Jonze bravely sails into ›Where the Wild Things Are‹«, in: USA Today, 18.10.2009
http://www.usatoday.com/life/movies/news/2009-10-15-wild-things-spike-jonze_N.htm
- Frank Bruder (Hrsg.), Pop-Splits – Die besten Songs aller Zeiten und ihre Geschichte, Berlin 2004
- Suzanne Buchan, Quay Brothers: Into a Metaphysical Playroom, University of Minnesota Press 2011
- Gerhard Bühler, Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand. Musikvideos, Werbespots und David Lynchs Wild at Heart, Sankt Augustin 2002
- Robert Burnett/Bert Deivert, »Black or White: Michael Jackson's Video as a Mirror of Popular Culture«, in: Popular Music and Society, Vol. 19/3, Fall 1995, S. 19 – 40
- Tom Burns (Hrsg.), Children's Literature Review, 2008, No. 131
- Christian Buß, »Glücksgefühle vom Band«, in: Spiegel Online, 3.4.2008
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,545096,00.html>
- Jon Caramanica, »I Screen, You Screen: The New Age of the Music Video«, in: The New York Times, 31. Juli 2005, (Rubrik »Arts«; auch unter
<http://www.nytimes.com/2005/07/31/arts/music/31cara.html>)

- Robert L. Carringer, *The Making of Citizen Kane*, Berkeley/London/Los Angeles 1996
- Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris 1990
- Ramona Curry, »Madonna von Marilyn zu Marlene: Pastiche oder Parodie?«, in: Neumann-Braun (1999), S.175 – 204 (erstmalig in: Barbara Neumann [Hrsg.], *Vom Doppelleben der Bilder: Bildmedien und ihre Texte*, München 1999, S. 219 – 247)
- Jonathan Davis, »Malfunction! French dance robots in need of an upgrade« (Rezension des Albums »Human after all« von Daft Punk), in: Q – The essential music guide, No. 225, April 2005, S. 118
- René de Guzman, »The End of a Minute«, in: *Golony* (2004), S. 9 – 14
- Álvaro del Portillo Díez de Sollano, *Descubrimientos y Exploraciones en las Costas de California 1532 – 1650*, Madrid 1982² (Erstausgabe 1947)
- Nicolas Deville/Yvan Brissette, *Rock'N Clip – La première encyclopédie mondiale du vidéo-clip*, Paris 1988
- Bruno Di Marino, *Clip – 20 anni di musica in video (1981 – 2001)*, Rom 2001
- Rudi Dolezal, »Musikvideos – Die Avantgarde der 90er Jahre«, in: Hausheer/Schönholzer (1994), S. 168 – 169
- Jean Dufлот, *Il sogno del centauro*, Rom 1983
- Franck Dupont, »Michel Gondry: le petit chimiste«, in: *Cahiers du cinéma*, Sondernummer »Musiques au cinéma«, 1995, S. 112 – 113
- Mark Alice Durant, *Mark Romanek: Music Video Stills*, Santa Fe 1999
- Robin Edgerton, »History of the Scopitone«: <http://www.stim.com/Stim-x/9.4/scopitone/scopitone-09.4.html>
- Sergej Eisenstein/Wsewolod Ilarionowitsch Pudowkin/Grigorij Alexandrow, »Achtung! Goldgrube!« Gedanken über die Zukunft des Hörfilms«, in: *Lichtbild-Bühne – Zeitung der Film-Industrie*, 21. Jg., No. 181, 28. Juli 1928, S. 8 – 9
- Dietmar Elger, *Andy Warhol Selbstportraits/self-portraits* (Ausst.Kat. St. Gallen/Hannover/Edinburgh 2004/2005), Ostfildern 2004
- Michael Esser, »Poesie des Schreckens: ALIEN³ (1991/92)«, in: *Schnelle* (2002), S. 107 – 130
- Scott Eyman, *The speed of sound – Hollywood and the talkie revolution, 1926-1930*, New York 1997
- Pierre Fageolle, *Cosmos: 1999 – L'épopée de la blancheur*, Pézilla-la-Rivière 1996
- John Fiske, »MTV: Post-Structural Post Modern«, in: *Journal of Communication Inquiry* 10, 1986, S. 74 – 79
- Rob Fitzpatrick, *Give it away – Red Hot Chili Peppers. The stories behind every song*, London 2004
- Karl French, *ABBA unplugged*, London 2004
- Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1900), Studienausgabe, Vol. II, Frankfurt/Main 1996

- David Fricke, Rezension des Albums »Show your bones« von den Yeah Yeah Yeahs, in: Rolling Stone, 20.3.2006 (online unter <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/show-your-bones-20060320>)
- Simon Frith/Peter Langley, »Money Money Money – How Abba won their Waterloo«, in: Creem Magazine, Vol. 8, Number 10, März 1977
- Simon Frith/Andrew Goodwin/Lawrence Grossberg (Hg.), Sound and Vision. The Music Video Reader, London/New York 1993
- Oliver Fuchs, »Vom Glück der Bilder. Im Himmel. Bunt, schnell, wirr? Aber nein! Videoclips sind besser als ihr Ruf – eine Verbeugung«, in: Süddeutsche Zeitung, 9.12.2004, Kultur (auch unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/445/44401/print.html>)
- Giulia Gabrielli, »Musica e imagine« (I), in: Fucine Mute, Jg. 4, No. 46, November 2002 (erster Teil einer fünfteiligen Artikelserie; auch unter <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=/network/fucinemute/core/sommario.php?fma=44>)
- Francesco Galluzzi, Pasolini e la pittura, Rom 1994
- Francesco Garofalo/Luca Veresani, Adalberto Libera, New York 1992
- Herbert Gehr, »The Gift of Sound & Vision«, in: Sound & Vision – Musikvideo und Filmkunst (Ausst.Kat. Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main), Frankfurt 1993, S. 10 – 27
- Romain Geib, »Kultband gegen Bit-Girl«, in: Professional Production 5, 1998, S. 14 – 16
- Owen Gibson, »The band with more hits in site«, The Guardian/Media Guardian, 14.2.2005, S. 12
- Gernot Giertz, Kultus ohne Götter – Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia, München 1975
- Scott M. Gimple (Hrsg.), The Simpsons forever! A complete guide to our favourite family...continued, New York 1999
- Veit Görner/Hilke Wagner (Hrsg.), Chris Cunningham, (Ausst.Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover), Hannover 2004 (unpaginiert)
- Berin Golonu, Erwin Wurm – I love my time, I don't like my time, (zugl. Ausst.Kat. San Francisco, Cincinnati, Des Moines et al. 2004/2006), Ostfildern-Ruit 2004
- Andrew Goodwin, Dancing in the distraction factory – Music television and popular culture, Minneapolis 1992
- Julika Griem, »Überlegungen zu Spike Jonzes »Being John Malkovich«, in: Querelles – Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2004, Band 9: Menschenkonstruktionen, Göttingen 2004, S. 169 – 182
- Nicoläa Grigat, Madonnenbilder. Dekonstruktive Ästhetik in den Videobildern Madonnas, Frankfurt am Main/Berlin/New York/Paris/Wien 1995
- Matt Groening/Ray Richmond/Antonia Coffman (Hrsg.): The Simpsons – A complete guide to our favourite family, London 1997

- Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004
- Taylor Harrison/Sarah Projansky/Kent A. Ono/Elyce Rae Helford (Hrsg.), *Enterprise Zones – Critical positions on Star Trek*, Colorado/Oxford 1996
- Cecilia Hausheer/Annette Schönholzer (Hrsg.), *Visueller Sound – Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur*, Luzern 1994
- Philip Hayward (Hrsg.), *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century*, London 1990
- John Heartfield, (Ausst.Kat. Akademie der Künste Berlin), Köln 1991
- Konrad Heidkamp, »Die Steine selbst, so schwer sie sind« [Rezension von Marcus (2005)], in: *Die Zeit*, 2.6.2005, Nr.23, Rubrik »Sachbuch« (auch unter http://www.zeit.de/2005/23/Marcus_Dylan?page=1)
- Jörg Heiser, »Mein Kopf steht in Flammen«, in: Görner/Wagner (2004) (unpaginiert)
- Gottfried Helnwein, Köln 1998
- Kai-Uwe Hemken, *El Lissitzky – Revolution und Avantgarde*, Köln 1990
- Lisa Henderson, »Justify Our Love: Madonna & The Politics of Queer Sex«, in: Schwichtenberg (1993), S. 107 – 128
- Wieland Herzfelde, *John Heartfield – Leben und Werk*, Berlin 1986
- Max Hollein/Hans Ulrich Obrist/Martina Weinhart, 3', Köln 2004
- Horst, (Ausst.Kat. München/Bremen/Frankfurt/Zürich/Hamburg), Bremen 1987
- Christoph Jacke, »Kontextuelle Kontingenz: Musikclips im wissenschaftlichen Umgang«, in: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hrsg.), *Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*, Bielefeld 2003, S. 27 – 40
- David E. James, »Lenin, Dada, Punk und MTV – Kontinuitäten und Diskontinuitäten«, in: Hausheer/Schönholzer (1994), S. 100 – 117
- Thierry Jousse, »Rock star au miroir«, in: *Cahiers du cinéma*, Sondernummer »Musiques au cinéma«, 1995, S. 63
- Iris Junker/Matthias Kettner, »Most wanted. Die televisionäre Ausdrucksform der Popmusik«, in: *Frauen und Film*, Heft 58/59: »FarbeFilmMusik«, 1996, S. 45 – 58
- Werner Kamp/Manfred Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, Ost-Berlin 1998
- E. Ann Kaplan, *Rocking around the clock. Music television, Postmodernism, and Consumer Culture*, New York/London 1987
- E. Ann Kaplan, »Feminismus und Postmoderne – MTV und alternative Videokunst von Frauen«, in: Hausheer/Schönholzer (1994), S. 118 – 133
- Martin Kazmaier, »Horst P. Horst, Photograph«, in: Richard J. Horst-Tardiff/Lothar Schirmer, *Horst P. Horst – Photographien aus sechs Jahrzehnten*, München/Paris/London 1995, S. 7 – 31

- Henry Keazor/Thorsten Wübbena, Ausstellungsbesprechung »25 Jahre Videoästhetik« (NRW Forum Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf), in: Journal für Kunstgeschichte, Jg. 8, 2004, Heft 2, S. 167 – 171
- Henry Keazor/Thorsten Wübbena, »Introduction«, in: Henry Keazor/Thorsten Wübbena (Hrsg.), *Rewind – Play – Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*, Bielefeld 2010, S. 7 – 31
- Anthony Kiedis/Larry Sloman, *Scar Tissue*, London 2004
- Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger (Hrsg.), *Pop & Kino – Von Elvis zu Eminem*, Mainz 2004
- Thomas Klein, »Boys just want to have fun. Die Beatles im Film«, in: Kiefer/Stiglegger (2004), S. 41 – 49
- Thomas Klein, »Bildgestalter unter sich«, in: *Berliner Zeitung, Film/Kinoprogramm*, 12.3.2009
- John Kobal, *Hollywoods Ruhm und Schönheit – The famous »John Kobal Collection«, die hohe Kunst der Glamour-Fotografie*, München 1983
- Gertrud Koch, »FilmMusikVideo – Zu einer Theorie medialer Transgression«, in: *Frauen und Film*, Heft 58/59: *FarbeFilmMusik*, 1996, S. 3 – 23
- Edelbert Köb (Hrsg.), *Erwin Wurm – One minute sculptures 1988 – 1998, Werkverzeichnis (Ausst.Kat. Bregenz 1999), Ostfildern-Ruit 1999*
- Biba Kopf, »»If it moves, they will watch it« – Popvideos in London, 1975 – 1985«, in: *Bódy/ Weibel (1987)*, S. 196 – 211
- Daniel Kothenschulte, »Beim Sehtest. Die Berlinale feiert das deutsche Starkino wie in alten Tagen – und verückt mit Filmen von Michel Gondry und Terrence Malick«, in: *Frankfurter Rundschau*, No. 37, 13.2.2006, S. 10
- Wolfgang Kraushaar, *Gitarrenzertrümmerung: Gustav Metzger, die Idee des autodestruktiven Kunstwerks und deren Folgen in der Rockmusik*, in: *Mittelweg*, 10-1, 2001, S. 2 – 28 sowie in *Eurozine*: <http://www.eurozine.com/article/2001-03-06-kraushaar-de.html>
- Martin Kunz (Hrsg.), *William Wegman – Paintings, drawings, photographs, videotapes (Ausst.Kat. Luzern/London/Amsterdam et al.)*, New York 1990
- Rolf Lauter (Hrsg.), *Bill Viola – Europäische Einsichten/European Insights*, München/London/New York 1999
- Chris Lee, »When Spike met Maurice: Bringing »Where the Wild Things Are« to the screen«, in: *Los Angeles Times*, 22.9.2009 <http://herocomplex.latimes.com/2009/09/22/when-spike-met-maurice-bringing-where-the-wild-things-are-to-the-screen/>
- Anke Leweke, »Illusionen aus Draht und Knete. Michel Gondrys liebevoller Film »Science of Sleep« knüpft an die träumerischen Musikvideos des Regisseurs an«, in: *Die Zeit*, No. 40, 28.9.2006, S. 55

- Gregory Lukow, »The Archaeology of Music Video: Soundies, Snader Telescriptions, and Scopitones«, in: National Video Festival (Ausst.Kat. American Film Institute), Los Angeles 1986, S. 36 – 39 (abgedruckt dann noch einmal als »The Antecedents of MTV: Soundies, Scopitones and Snaders, and the history of an ahistorical form«, in: Art of Music Video [1991], S. 6 – 9)
- Leonard Maltin's Movie & Video Guide, New York 2004
- Bernard Marcadé/Dan Cameron, Pierre et Gilles – The Complete Works, 1976 – 1996, Köln 1997
- Greil Marcus, Bob Dylans Like a Rolling Stone. Die Biographie eines Songs, Köln 2005
- George Martin/William Pearson, Summer of Love. The making of Sgt. Pepper, London 1994
- Janet Maslin, »Terrifying Tricks That Make a Big Man Little« (Rezension von David Finchers Film »The Game«), in: The New York Times, 12. September 1997 (vgl. auch: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E06E3D71339F931A2575AC0A961958260>)
- Jesse L. McCann (Hrsg.), The Simpsons – beyond forever! A complete guide to our favourite family...still continued, New York 2002
- Tom McCourt/Nabeel Zuberi, Music on television: <http://museum.tv/archives/etv/M/htmlM/musicotele/musicotele.htm>
- Alex McNeil, Total Television – The comprehensive guide to programming from 1948 to the present, New York 1996⁴
- Sylia Meffert, Werbung und Kunst – Über ihre phasenweise Konvergenz in Deutschland von 1895 bis zur Gegenwart, Wiesbaden 2001
- Johannes Menge, »Videoclips: Ein Klassifikationsmodell«, in: Hans J. Wulff (Hrsg.), 2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin 1989, Münster 1989, S. 188 – 199
- Kobena Mercer, »Die Monster-Metapher – Anmerkungen zu Michael Jacksons Video »Thriller««, in: Neumann-Braun (1999), S. 205 – 229
- Matthias Michel, »Die »nackte« Form: Kommerzialisierung und Visualisierung des Rock'n Roll«, in: Hausheer/Schönholzer (1994), S. 64 – 85
- William Moritz, »Der Traum von der Farbmusik«, in: Bódy/Weibel (1987), S. 17 – 51
- Richard Morphet, Richard Hamilton (Ausst.Kat. Tate Gallery, London) London 1992
- Melanie Morton, »Don't Go for Second Sex, Baby«, in: Schwichtenberg (1993), S. 213 – 235
- Rolf Moser/Andreas Scheuermann (Hrsg.), Handbuch der Musikwissenschaft: Der Musikmarkt, Starnberg/München 2003
- Sonja Müller, »Original und Fälschung«, in: Prinz, Juni 2005, S. 104
- Laura Mulvey, Citizen Kane, London 1992
- Charles Shaar Murray, Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and the Post-War Rock'N'Roll, New York 1989

- Roland Nachtigäller, »Phantasie und Symbolik in Michael Jacksons Video-Clip ›Thriller‹«, in: medien + erziehung 5, 1995, S.268 – 277
- Kassandra Nakas (Hrsg.), Funny Cuts. Cartoons und Comics in der zeitgenössischen Kunst, (Ausst.Kat. Staatsgalerie Stuttgart), Bielefeld 2004
- Michael Nash, »Searching high and low for the art of music video«, in: Art of Music Video (1991), S. 2 – 5
- Klaus Neumann-Braun (Hrsg.), VIVA MTV!, Frankfurt/M. 1999
- Klaus Neumann-Braun/Axel Schmidt: »McMusic. Einführung«, in: Neumann-Braun (1999), S. 7 – 42
- Michael Newmann, »Photography and video as sculpture in the work of Erwin Wurm«, in: Weibel (2002), S. 213 – 213
- Michelle Nicol, »Der Originalbegriff ist obsolet geworden – Wurm versus Forester/The concept of the original is obsolete – Wurm versus Forester«, in: Parkett, No. 55, 1999, S. 181 – 185
- Lara Nicoli, »Music Box: I 50 videoclip più significativi della storia«, in: Di Marino (2001), S. 143 – 190
- Michel O'Pray, »Derek Jarman, John Maybury und Sophie Muller – Britische Avantgarde und Musikvideos«, in: Hausheer/Schönholzer (1994), S. 150 – 159
- Carl Magnus Palm, Text im Begleitheft zur DVD »ABBA – The definitive collection«, 2002
- Cindy Patton, »Embodying Subaltern Memory: Kinesthesia & the Problematics of Gender and Race«, in: Schwichtenberg (1993), S. 81 – 105
- Roberta E. Pearson/Philip Simpson (Hrsg.), Critical Dictionary of Film and Television Theory, London/New York 2001
- Dirk Peitz, »Das Ende der Bewegung. Im Fernsehen. Wie die Musiksender die Jugendkultur töteten – und dabei selbst zugrunde gingen«, in: Süddeutsche Zeitung, 09.12.2004, Kultur (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/444/44400/print.html>)
- Stefanie Penck, Tamara de Lempicka, München 2004
- Paolo Peverini, Il videoclip – Strategie e figure di una forma breve, Rom 2004
- Ray Phillips, Edison's Kinetoscope and its films, Westport, Connecticut 1997
- Andreas Platthaus, »Der freie Lauf der Phantasie«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.4.2008
<http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~ECEA820E7D35B48DAAB866BABCFFB594CC~AT-pl~Ecommon~Scontent.html>
- Mary Pols, »Where the Wild Things Are: Sendak with Sensitivity«, in: Time Magazine, 14.10.2009
<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1930148,00.html>
- Regine Prange, Jackson Pollock, Number 32, 1950: die Malerei als Gegenwart, Frankfurt am Main 1996

- Georgette Ranucci/Stefanellea Ughi, Nanni Moretti, Rom 1994
- Michael Rappe, *Under construction. Kontextbezogene Analyse afro-amerikanischer Popmusik*, 2Vols., Köln 2010
- Andreas Rauscher/Florian Gassmann, »The Madonna Show – Reflexionen des ›Sweet Shine‹«, in: Kiefer/Stiglegger (2004), S. 212 – 227
- Steve Reiss/Neil Feineman, *Thirty Frames per Second – The Visionary Art of the Music Video*, Venice (CA) 2000
- Bryan Robertson, Jackson Pollock, Köln 1960
- Günther Rötter, »Videoclips und Visualisierung von E-Musik«, in: Josef Kloppenburg (Hrsg.), *Musik multimedial – Filmmusik, Videoclip, Fernsehen* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 11), Laaber 2000, S. 259 – 294
- David A. Ross/Peter Sellars (Hrsg.), Bill Viola, Ostfildern 1999
- Jean Roy, Citizen Kane – Orson Welles, Paris 1989
- Andrew Sandoval, *The Monkees – The day-by-day- story of the 60s TV pop sensation*, London 2005
- John Saunders, *The Western Genre: From Lordsburg to Big Whisky*, London 2001
- Irmbert Schenk, »Zeit und Beschleunigung. Vom Film zum Videoclip?«, in: Christine Rüffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews/Bremer Symposium zum Film, *ZeitSprünge – Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Berlin 2004, S. 73 – 86
- Axel Schmidt, »Sound and Vision go MTV – die Geschichte des Musiksenders bis heute«, in: Neumann-Braun (1999), S. 93 – 131
- Frank Schnelle (Hrsg.), David Fincher, Berlin 2002
- Inka Schube, »Begehrte Bilder von begehrten Körpern«, in: Patrizia Drück/Inka Schube, *Soziale Kreaturen – wie Körper Kunst wird* (Ausst.Kat. Sprengel Museum Hannover 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 7 – 11
- Jan Schulz-Ojala, »Rauf auf den Spielplatz«, in: *Der Tagesspiegel*, 3.4.2008 (<http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/rauf-auf-den-spielplatz/1202060.html>)
- Cathy Schwichtenberg (Hrsg.), *The Madonna Connection – Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder/San Francisco/Oxford 1993
- Robert Scott, *ABBA – The music still goes on – Die Story zu ihren Songs*, Schlüchtern 2004
- David Serlin, »The Clean Room/Love machines: unwinding the technology of the Scopitone« (2001):
<http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/cleanroom.php>
- Michael Shore, *The Rolling Stones Book of Rock Video*, New York 1984
- Markus Sieber, »Videoclips: Kolonialisierung der Phantasie«, in: *Zoom*, 36 (10), 1984, S. 2 – 10
- Susan Sontag, »Notes on ›Camp‹«, in: *Dies., Against interpretation*, New York 1966, S. 275 – 292

- Yvonne Spielmann, Video – Das reflexive Medium, Frankfurt am Main 2005
- Francis Spufford, The Child That Books Built, London 2002
- Brad Stevens, Abel Ferrara – The Moral Vision, Godalming, Surrey 2004
- Jack Stevenson, »The Jukebox that ate the Cocktail Lounge – The story of Scopitone« (1999):
http://hjem.get2net.dk/jack_stevenson/scopi.htm
- Marcus Stiglegger, »Sexualität und Rausch – im Krieg der Körper«, in: Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger (Hrsg.), Die bizarre Schönheit der Verdammten – Die Filme von Abel Ferrara, Marburg 2000, S. 79 – 95
- Hans-Ulrich Stoldt, »Lizenz zum Tanzen«, in: Der Spiegel 3/2003, S. 155 (Rubrik »Kleinkunst«)
- Rüdger Suchsland, »Auf der Jagd nach dem grünen Greenhorn«, in: artechock, 27.1.2011
<http://www.artechock.de/film/text/kritik/g/grhorn.htm>
- James Swallow, Dark eye – The films of David Fincher, London 2003
- David Sylvester (Hrsg.), René Magritte – Catalogue raisonné, Vol. III: Oil Paintings, Objects and Bronzes 1949 – 1967, erstellt von Sarah Whitfield/Michael Raeburn, Basel 1993
- Stefanie Tauber, »E-Movies – Massenware Elvis Presley in Hollywood«, in: Kiefer/Stiglegger (2004), S. 18 – 40
- Richard Taylor (Hrsg.), S.M. Eisenstein – Selected Works: Vol. I (Writings 1922 – 34), hrsg. und übersetzt von Richard Taylor, London 1988
- Richard Taylor (Hrsg.), S.M. Eisenstein – Selected Works: Vol. II (Towards a Theory of Montage), hrsg. von Michael Glenny und Richard Taylor, übersetzt von Michael Glenny, London 1991
- David Tetzlaff, »Metatextual Girl: > patriarchy > postmodernism > power > money > Madonna«, in: Schwichtenberg (1993), S. 239 – 263
- Stephanie Theobald, »The rising star of David«, in: The Mail on Sunday – Night&Day, 31. Juli 2005, S. 34 – 37
- Dave Thompson, Red Hot Chili Peppers – By the way. The Biography, London 2004
- Henry Thoreau, Walden; or, Life in the woods, Boston 1854
- Carol Vernallis, Experiencing music video: aesthetics and cultural context, New York 2004
- Hilke Wagner, »Chris Cunningham – Clip-Kunst und Kunst-Clips«, in: Görner/Wagner (2004) (unpaginiert)
- Gayle Wald, »I Want It That Way« – Teenybopper Music and the Girling of Boy Bands«, in: Genders, 35, 2002 (auch unter http://www.genders.org/g35/g35_wald.html)
- John A. Walker, Cross-Overs: Art into Pop/Pop into Art, London/New York 1987

- Peter Weibel, »Von der visuellen Musik zum Musikvideo«, in: Bódy/Weibel (1987), S. 53 – 163
- Peter Weibel (Hrsg.), Erwin Wurm (Ausst.Kat. Neue Galerie Graz: Fat Survival – Handlungsformen der Skulptur), Ostfildern-Ruit 2002
- Ulrich Wenzel, »Pawlows Panther. Musikvideos zwischen bedingtem Reflex und zeichentheoretischer Reflexion«, in: Neumann-Braun (1999), S. 45 – 73

DVDs

- Daft Punk DVD: »D.A.F.T. – A story about dogs, androids, firemen and tomatoes«, 1999
- Directors Label, Vol. 1: The Works of Director Spike Jonze, 2003
- Directors Label, Vol. 2: The Works of Director Chris Cunningham, 2003
- Directors Label, Vol. 3: The Works of Director Michel Gondry, 2003
- Steve Cole/Chris Hunt, »The winner takes it all – The ABBA story«, 1999

Fernsehsendungen

- »Fantastic Voyages – Eine Kosmologie des Musikvideos«, von Christoph Dreher/Rotraut Pape, 7teilige Serie (Das kleine Fernsehspiel/quantum – ZDF/3Sat, 2000)
- »The 100 greatest pop videos« (Großbritannien: Channel-4; Frühjahr 2005)

Register

- 2DTV 157, 164, 169
ABBA 26, 66–69, 77–79, 467
Adorno, Theodor W. 394
Aerosmith 267, 269, 439, 440
Die Ärzte 139, 140, 211, 427
Affleck, Ben 222, 245
Aguilera, Christina 138, 210, 219,
435–438, 455, 457, 458, 465
A-ha 54, 58
Aitken, Doug 249, 337
Akerlund, Jonas 121–126, 150–157,
311, 337, 384, 406, 436, 462, 470
Albarn, Damon (siehe auch Blur
sowie Gorillaz) 149, 150, 387,
409–411, 429, 430
The Androids 244, 454, 456, 457,
459, 469
Aphex Twin (siehe auch James,
Richard David) 75, 335, 384,
460, 461
The Archies 410, 411, 429
Arnell, Vaughan 131–136, 141, 169,
171, 180, 189–194, 200, 216,
217, 246, 289, 441, 466
Arquette, Patricia 305, 325
The Backstreet Boys 27, 457–459
Balzary, Michael »Flea« (siehe auch
Red Hot Chili Peppers) 354,
357, 358, 402, 428
Bangalter, Thomas (siehe auch
Daft Punk sowie Stardust) 285,
320–322, 412, 413, 417, 418
Banksy 150, 166, 429
The Baranga Brothers 127–130
Barber, Bryan 56, 178, 214
Barber, George 107, 332, 382
Bardou-Jacquet, Antoine 380, 427
Barron, Steve 58
Baxtor, Sophie Ellis 173, 174, 196
Beastie Boys 179, 186, 187, 214, 215
The Beatles 68, 70, 78, 183, 357,
390, 431
Beckham, Victoria (siehe auch Spice
Girls) 447, 448
Bergmann, Ingmar 67
Berkeley, Busby 110, 111, 202, 375,
396
Björk 29, 83, 94, 96–98, 109–113,
131, 252, 286–288, 290, 305,
307, 322, 323, 327, 335, 336, 383,
431
Blink-182 165, 211, 454, 456–459,
469
Blur 149, 150, 164–166, 337, 387,
409, 429
Bomfunk MC 88, 89
Borghesi, Bart 24, 244, 454, 455
Bourdin, Guy 330, 380
Bowie, David 13, 83, 101, 102, 403,
417, 431
Brandt, Nicholas 370
Briet, Laurent 174, 175, 212
The Buggles 63, 73, 74, 81, 315
Byrne, David 222, 241–245, 247,
250, 385, 469
Callner, Marty 439–441, 465
Campbell, Naomi 170, 210, 437
Canty, James (siehe auch Jake and
Jim sowie Wynne, Jake-Seba-
stian) 202, 203

- Caravaggio, Michelangelo Merisi da 257–260, 312, 313
- The Cardigans 121–124, 129–131, 138, 157
- Cassidy, David 70, 71
- The Chemical Brothers 110, 173, 210, 211, 288–290
- Cibo Matto 301, 302, 409
- Clark, Anne 144, 145, 149, 150, 164
- Cobain, Kurt (siehe auch Nirvana) 184, 213, 214, 403, 404, 431
- Coldplay 83, 91, 93, 109, 112, 113, 173
- Cook, Norman (siehe auch Fatboy Slim) 237, 249, 285, 286, 322
- Coppola, Francis Ford 63, 391
- Coppola, Roman 286
- Coppola, Sofia 221, 323
- »Coufey, Richard« (siehe auch Jonze, Spike) 322, 323
- Crawford, Cindy 170, 437
- de Crécy, Hervé 427, 428
- Croft, Lara 400, 401, 427, 447, 467
- Culkin, Macaulay 230, 231, 233, 235, 236, 247, 248
- Cunningham, Chris 13, 14, 16, 18, 26, 27, 29, 75, 252, 330, 331–337, 381–384, 436, 450, 460–462, 470
- Cuomo, River (siehe auch Weezer) 213, 214, 286
- Daft Punk 28, 73, 137, 165, 173, 215, 283–286, 290, 320–322, 394, 412–417, 430–432, 439
- David, Craig 179, 194–197, 199–201, 212, 217, 218
- Davis, Jonathan (siehe auch Korn) 44–48, 52, 53, 56–58
- Dayton, Jonathan (siehe auch Faris, Valerie) 48, 53, 401, 404, 405
- Demy, Jacques 287, 288
- Deneuve, Catherine 287, 323
- Destiny's Child 32, 33, 36–43, 55, 88, 112, 171, 172, 277
- Dion, Céline 115, 222, 223, 225
- DJ Tiga 448, 449, 461, 468
- Dylan, Bob 298, 324, 325, 443–446, 465, 466
- Edison, Thomas Alva 61, 62, 75
- Eggers, Dave 293, 324
- Eisenstein, Sergej 99, 100, 111
- El Lissitzky 371, 375, 377, 394
- Electric Light Orchestra 212, 414
- Eller, Rene 349, 353, 354
- Elliot, Missy 20, 21, 83, 84, 86–90, 93, 101–108, 112, 113, 178
- Eminem 108, 112, 323
- Engstead, John 278
- Ernst, Max 372, 377
- Evangelista, Linda 170, 437
- Eve 465
- Faris, Valerie (siehe auch Dayton, Jonathan) 44–54, 401, 404, 405
- Farmer, Mylène 176, 178, 212
- Fatboy Slim (siehe auch Cook, Norman) 236–241, 249, 250, 286, 288, 293, 323, 337, 418, 419, 426, 432
- Ferrara, Abel 176–178, 212, 213
- Feuerstake, Mark 144–147, 165
- Fincher, David 170, 249, 251, 255, 266–271, 274, 275, 277–283, 291, 311, 315, 317–320, 397, 426, 432, 433, 437, 456
- Foo Fighters 307, 327, 420–422, 432
- Francois, Bastien 314
- Frankenheimer, John 171, 191, 192, 194, 216, 217
- Franz Ferdinand 371, 372, 375–378, 394, 396, 399, 407
- Freud, Sigmund 297, 312, 323
- Fronza, Niclas (siehe auch The Baranga Brothers und Löfberg, Fredrik) 127–130
- Frusciante, John (siehe auch Red Hot Chili Peppers) 352, 354, 357, 358, 388, 402
- Gabriel, Peter 13, 172, 395
- Gainsbourg, Charlotte 307
- Gibbons, Beth (siehe auch Portishead) 333, 383, 385

- Giefer, Florian (siehe auch Göltenboth, Peter sowie Greifer und Krötenbluth) 331, 381, 446
- Giger, H. R. 264, 313
- Glazer, Jonathan 14, 138–140
- Godard, Jean Luc 260
- Godley & Creme 88, 233, 332
- Göltenboth, Peter (siehe auch Giefer, Florian sowie Greifer und Krötenbluth) 331, 381, 446
- Gondry, Michel 14, 94–99, 109–111, 131, 173, 177, 255, 292, 297–310, 310, 320, 321, 323–327, 413, 414
- Good Charlotte 450–452, 454, 469
- Goodman, John 242, 243, 247, 250
- Gordon, Jeff 215, 216, 225, 226–229, 241, 245, 246
- Gorillaz 345, 387, 409–412, 429
- Gottlieb, Michael 173, 196
- Gowers, Bruce 59, 65, 66, 77, 321, 368
- Greenwald, Robert 212, 443
- Greifer und Krötenbluth (siehe auch Giefer, Florian sowie Göltenboth, Peter) 381
- Groening, Matt 141, 169, 248, 412, 430
- Grohl, Dave (siehe auch Foo Fighters sowie Nirvana) 184, 213, 420, 421, 432
- Guns N' Roses 247
- Hacker, Steffen 146, 147, 165
- Hagen, Nina 330
- Halliwell, Geri (siehe auch Spice Girls) 163, 170, 179, 202–205, 207, 209, 218, 219, 221, 254, 447, 448, 464, 467
- Hallström, Lasse 66, 67, 69, 77, 78, 467
- Hamilton, Richard 331, 395
- Hammer & Tongs 173, 238, 249, 293
- Hancock, Herbie 88, 107, 332, 375
- Hardwick, John 147–150, 165
- Hatori, Miho (siehe auch Cibo Matto sowie Gorillaz) 301, 302, 325, 409
- Heartfield, John 379, 395
- Heitker, Norbert 24, 139, 140, 179, 211
- Heitmann, Jörn 149, 437
- Helnwein, Gottfried 366, 371, 393
- Hewlett, Jamie 387, 409, 411, 429
- Hitchcock, Alfred 89, 107, 130, 282
- de Homem-Christo, Guy-Manuel (siehe auch Daft Punk) 285, 412, 413, 417, 418
- Honda, Yuka (siehe auch Cibo Matto) 301, 302, 325
- Horst, Horst P. 275, 277, 318, 322
- Hudson, Hugh 254, 255
- The Human League 158, 160, 163, 164, 167, 169
- Hunter, Paul 435, 455
- Ice Cube 52, 53
- Incubus 378–380
- Iron Maiden 227–229, 250
- Isham, Wayne 435, 458, 469
- The Jackson Five 321, 407, 410, 428, 429
- The Jacksons 368, 369, 428
- Jackson, Janet 358, 360, 364–367, 369, 390, 391, 393, 394, 448
- Jackson, Michael 14, 56, 172, 179, 230, 231, 234–236, 247, 248, 252, 253, 315, 358, 359, 363–371, 391–394, 399, 407, 411, 412, 430, 461
- Jake and Jim 202, 203, 205, 218, 447
- James, Richard David (siehe auch Aphex Twin) 384, 460–462, 470
- Jamiroquai 140, 299
- Janiak, Seb 137, 413
- Jay Kay (siehe auch Jamiroquai) 299
- Jonze, Spike 14, 93, 109, 165, 179–183, 186–189, 192, 213–216, 236–241, 249, 255, 266, 282–298, 302, 307, 320–324, 326, 413, 450
- Junior Senior 397–399, 408, 426
- Kahn, Joseph 55, 173, 179, 211, 251, 463, 464

- Keener, Catherine 288, 291, 294
 Kentridge, William 348, 349, 388
 Kerslake, Kevin 183, 186, 213, 214
 Kiedis, Anthony (siehe auch Red Hot Chili Peppers) 352, 354, 355, 357, 358, 388, 390, 402, 404, 406, 427
 King, Stephen 52, 53, 57
 Kirshner, Don 79, 410, 429
 Knowles, Beyoncé (siehe auch Destiny's Child) 31, 33, 40, 55, 108
 Korn 44, 45, 48–58, 112, 113, 408
 Kraftwerk 371, 372, 394, 430
 Kubrick, Stanley 129, 162, 164, 173, 364, 392, 414
 LaChapelle, David 202, 203, 210, 219, 332, 436
 La Fee 314
 Lambert, Mary 20, 168, 316, 456, 469
 Lancaster, Burt 261
 Landis, John 14, 173, 179, 230–236, 247, 248, 252, 363
 Lang, Fritz 145, 270, 271
 Lawrence, Francis 34, 171, 172, 222, 448
 Lee, Spike 247, 253, 254, 311
 Lelouch, Claude 63, 64
 de Lempicka, Tamara 275, 316–318, 330
 Lipscombe, Mike 279, 280, 319
 Little X 116, 119–121, 137, 201
 Löfberg, Fredrik (siehe auch The Baranga Brothers und FronDa, Niclas) 127, 129
 Lombard, Carole 274, 275, 278
 Lopes, Lisa »Left Eye« (siehe auch TLC) 90, 108, 112
 Lopez, Jennifer 179, 202–205, 207, 209, 210, 218, 219, 222, 254, 263
 Lucas, George 140, 266, 391, 399
 Lyne, Adrian 202, 218, 254, 255
 Madonna 19, 20, 70, 115, 138, 150–152, 154–157, 161, 163, 164, 166–168, 244, 249, 250, 265, 267, 270, 271, 274, 275, 278, 279, 315–318, 327, 330, 349, 380, 381, 406, 407, 428, 436, 437, 454–456, 459, 462, 469, 470
 Magritte, René 367, 393, 395
 Martel, Diane 426, 465, 469
 Martin, Ricky 435, 457–459
 Matsumoto, Leliji 173, 414, 431
 Max and Dania (= MAD) 173, 194–201
 McFarlane, Todd 44, 48, 53, 58
 McG (Joseph McGinty Nichol) 48, 49, 57
 McLaren, Malcolm 318
 Metallica 337, 339, 384
 Meyer, Russ 179
 Meyers, Dave/David 20, 83–90, 101, 102, 104–108, 131, 175, 222–225, 246, 327, 438, 439, 473
 Michael, George (siehe auch Wham!) 131, 132, 134–136, 141, 143, 157, 158, 161–164, 169, 170, 179, 315, 319, 379, 423, 425, 433, 437, 453, 455, 462–465, 471
 Minogue, Kylie 455, 456, 469
 Mizell, Jam Master Jay (siehe auch Run DMC) 83, 90, 101, 105, 112
 Mondino, Jean-Baptiste 161, 167, 168, 317, 330, 380, 469
 The Monkees 70, 71, 79, 429
 Monroe, Marilyn 19, 20, 276, 456
 Morris, Graham 44, 48, 53, 58
 Mosley, Tim (siehe auch Timbaland) 88
 Mulcahy, Russell 63, 81, 270, 315
 Müller-Friedrichsen, Daniel 143
 Murakami, Takashi 10
 Nava, Jake 55, 443, 447
 Nelly 115, 117–121, 126, 137, 173, 211, 448, 449, 468
 The Neptunes 118, 119
 Nesmith, Michael (siehe auch The Monkees) 79
 Newton-John, Olivia 41, 443, 466

- Nicks, Stevie 41, 42, 56, 112
- Nijinsky, Vaslav 260, 312
- Nirvana 183, 184, 186, 213, 214
- Nispel, Marcus 179, 213, 251,
319, 409, 423, 425, 432, 433,
462–464, 471
- No Angels 149, 166
- Oakey, Phil (siehe auch The Human
League) 163, 164
- Odell, Jonas 371–378, 395, 407,
408, 428
- One-T 340–349, 385–387, 399, 410
- Outkast 106, 165, 214
- Parker, Alan 202, 290
- The Partridge Family 70, 71, 79
- Patitz, Tatjana 170, 437
- Patterson, Simon 348, 349
- Pharcyde 93, 302, 322
- Pieds, Thomas 24, 340–349,
385–388
- Pierre et Gilles 257–259, 257, 261,
264, 312, 314, 330
- Pilbrow, Giles (siehe auch 2DTV)
24, 157–164
- Pink 131, 438, 439, 455, 465
- Pollock, Jackson 367, 370, 393
- Pontormo 260, 312
- Portishead 332, 333, 383, 385
- Preluders 437, 438
- Presley, Elvis 190, 194, 394
- Price, Vincent 179, 247, 249
- Prince 54, 58, 85, 105, 242, 444, 445
- Queen 13, 27, 59, 65, 68, 76, 79, 83,
101, 102, 315
- The Rasmus 127, 129, 130, 140,
141, 150
- R.E.M. 215, 255, 259, 261, 264, 313,
444, 467
- Radiohead 139, 394
- Red Hot Chili Peppers 57, 212, 349,
354, 357, 388–390, 401, 404
- Rei, Marina 400, 401, 404
- The Rolling Stones 74, 173, 177,
280, 298, 300, 325, 432
- Rolston, Matthew 31, 34, 37, 38,
42, 112
- Romanek, Mark 14, 16, 265, 315,
349–371, 388–393
- Romero, George A. 103, 399
- Rosso Fiorentino 260, 312
- Rowland, Kelly (siehe auch
Destiny's Child) 31, 33, 34, 39,
40, 171, 172
- Run DMC 83, 90, 105
- Scorsese, Martin 252, 311
- Scott, Jake 215, 467
- Scott, Ridley 179, 274, 317, 463, 464
- Scott, Tony 149, 469
- Searle, Tim (siehe auch 2DTV) 24,
157, 158, 162
- Sednaoui, Stephane 14, 389
- Shynola 24, 397–399, 426
- Siega, Marcos 456, 457
- Sigismondi, Floria 332, 378, 379,
380, 393, 395, 396, 435–437
- Silverstone, Alicia 440, 441
- Simpson, Bart 106, 141, 166, 169,
234–236, 248, 411, 412, 430
- The Simpsons 141, 161, 164, 166,
169, 234–236, 248, 411, 412,
430
- Singh, Tarsem Dhandwar
255–266, 280, 282, 283, 291,
304, 312–314, 318, 330
- Slash (siehe auch Guns N' Roses)
247
- Smith, Chad (siehe auch Red Hot
Chili Peppers) 354, 358, 404
- »Smith, John Jay« (siehe auch Jack-
son, Michael) 235, 412
- Smith, Lavelle 55, 391
- Snader, Louis 75, 76, 481
- Soderbergh, Steven 212, 320
- Sontag, Susan 64, 76, 484
- Sontag, Thomas »Lord of the Mario-
nette« 448, 449, 467
- Spax 143, 165, 396
- Spears, Britney 34, 55, 175, 176, 177,
246, 251, 435, 436, 455–458,
465, 469
- The Spice Girls 70, 179, 321, 432,
443, 447, 448, 463, 464, 467

- Spielberg, Steven 103, 112, 326,
427, 428
- Stardust 206
- Stipe, Michael (siehe auch R.E.M.)
215, 256, 258–260, 444, 445,
467
- Takenouchi, Kazuhisa 173
- The Talking Heads 13, 222,
241–243, 250, 469
- Tarantino, Quentin 173, 212
- Tarkovsky, Andrzej 174, 260, 264
- Thoreau, Henry David 97, 110
- Thraves, Jamie 91–93, 173
- Timbaland (siehe auch Mosley, Tim)
88, 90
- Timberlake, Justin 34, 55, 390, 448
- TLC 108, 392
- Tonkin, James 246, 452, 453, 468
- Torrance Community Dance Group
(siehe auch »Coufey, Richard«
sowie Jonze, Spike) 286, 322,
323
- TRAKTOR 239, 249, 327
- Tsuda, Satoru 418, 419
- Turlington, Christy 170, 437
- Turner, Tina 74, 163, 242
- Urlaub, Farin (siehe auch Die Ärzte)
179
- Da Vinci, Leonardo 59, 402
- Viola, Bill 264, 314, 332, 333, 382
- Walken, Christopher 236, 237,
239–241, 249, 270
- Warhol, Andy 325, 367, 393, 452
- Waterhouse, John W. 330, 331, 380,
381, 401
- Weezer 179–181, 186, 213, 286
- Wegman, William 286, 322
- Welles, Orson 260, 278, 279, 312,
319
- Wenders, Wim 270, 315, 396, 467
- Wendt, George 230, 233–236, 247
- Wham! 163, 170, 399
- Wheatus 215, 216, 226, 228, 229,
246
- The White Stripes 27, 111, 221, 321,
327
- Williams, Hype 290, 392, 448
- Williams, Michelle (siehe auch
Destiny's Child) 31, 34, 39, 40,
55, 56, 172
- Williams, Robbie 138, 141, 171, 179,
180, 189–194, 200, 201, 216,
217, 246, 289, 429, 441, 442,
452, 453, 454, 456, 466, 468,
469
- Williams, Robin 221, 245
- Wir sind Helden 331, 332, 371, 446
- Woodruff, Bille 16, 25, 115, 116,
119–121, 126, 137, 211, 408
- Wright, Lizz 253, 311
- Wright, Mary 285, 286
- Wurm, Erwin 349–354, 357, 358,
388, 389, 390
- Wynne, Jake-Sebastian (siehe auch
Canty, James sowie Jake and
Jim) 202, 203

Kultur- und Medientheorie

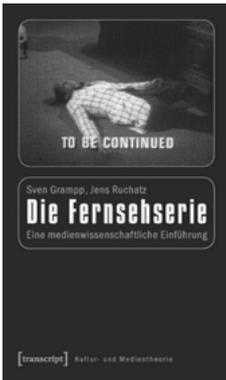


ERIKA FISCHER-LICHTE, KRISTIANE HASSELMANN,
ALMA-ELISA KITTNER (HG.)

Kampf der Künste!

Kultur im Zeichen von Medienkonkurrenz
und Eventstrategien

Dezember 2011, ca. 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-873-5



SVEN GRAMPP, JENS RUCHATZ

Die Fernsehserie

Eine medienwissenschaftliche Einführung

Mai 2012, ca. 200 Seiten, kart., ca. 16,80 €,
ISBN 978-3-8376-1755-9



SEBASTIAN HACKENSCHMIDT,
KLAUS ENGELHORN (HG.)

Möbel als Medien

Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge

Juni 2011, 316 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1477-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kultur- und Medientheorie



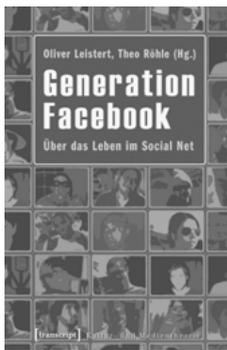
ANNETTE JAELE LEHMANN, PHILIP URSPRUNG (Hg.)

Bild und Raum

Klassische Texte zu Spatial Turn und Visual Culture

Dezember 2011, ca. 300 Seiten, kart., ca. 29,80 €,

ISBN 978-3-8376-1431-2



OLIVER LEISTERT, THEO RÖHLE (Hg.)

Generation Facebook

Über das Leben im Social Net

Oktober 2011, ca. 280 Seiten, kart., ca. 21,80 €,

ISBN 978-3-8376-1859-4



ROBERTO SIMANOWSKI

Textmaschinen – Kinetische Poesie –

Interaktive Installation

Zum Verstehen digitaler Kunst

November 2011, ca. 320 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 32,80 €,

ISBN 978-3-89942-976-3

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

CHRISTINA ANTENHOFER (HG.)
Fetisch als heuristische Kategorie
Geschichte – Rezeption – Interpretation
November 2011, ca. 346 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1584-5

CLEMENS APPRICH, FELIX STALDER (HG.)
Vergessene Zukunft
Radikale Netzkulturen in Europa
Dezember 2011, ca. 370 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 33,80 €,
ISBN 978-3-8376-1906-5

RAINER C. BECKER
Blackbox Computer?
Zur Wissensgeschichte einer
universellen kybernetischen Maschine
November 2011, ca. 394 Seiten, kart., ca. 35,80 €,
ISBN 978-3-8376-1555-5

VITTORIA BORSÒ (HG.)
**Die Kunst, das Leben
zu »bewirtschaften«**
Biós zwischen Politik,
Ökonomie und Ästhetik
Januar 2012, ca. 400 Seiten, kart., ca. 33,80 €,
ISBN 978-3-8376-1756-6

BARBARA EDER, ELISABETH KLAR,
RAMÓN REICHERT (HG.)
Theorien des Comics
Ein Reader
September 2011, 462 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1147-2

SANDRA EVANS,
SCHAMMA SCHAHADAT (HG.)
Nachbarschaft, Räume, Emotionen
Interdisziplinäre Beiträge
zu einer sozialen Lebensform
Dezember 2011, ca. 280 Seiten, kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1653-8

SUSI K. FRANK, CORNELIA RUHE,
ALEXANDER SCHMITZ (HG.)
Integration und Explosion
Perspektiven auf die Kultursemiotik
Jurij Lotmans
Dezember 2011, ca. 298 Seiten, kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1785-6

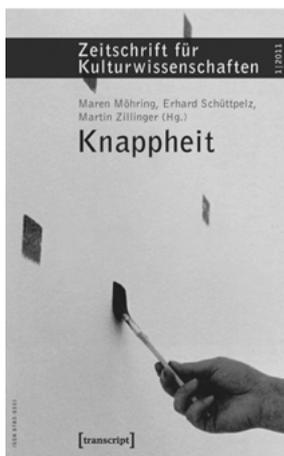
LUTZ HIEBER, STEPHAN MOEBIUS (HG.)
Ästhetisierung des Sozialen
Reklame, Kunst und Politik
im Zeitalter visueller Medien
Oktober 2011, ca. 350 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1591-3

DOROTHEE KIMMICH,
SCHAMMA SCHAHADAT (HG.)
Kulturen in Bewegung
Beiträge zur Theorie und Praxis
der Transkulturalität
Januar 2012, ca. 260 Seiten, kart., ca. 28,80 €,
ISBN 978-3-8376-1729-0

DORIT MÜLLER,
SEBASTIAN SCHOLZ (HG.)
Raum Wissen Medien
Zur raumtheoretischen Reformulierung
des Medienbegriffs
November 2011, ca. 366 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1558-6

CHRISTOPH NEUBERT,
GABRIELE SCHABACHER (HG.)
**Verkehrsgeschichte und
Kulturwissenschaft**
Analysen an der Schnittstelle
von Technik, Kultur und Medien
Oktober 2011, ca. 250 Seiten, kart., ca. 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1092-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de



Maren Möhring, Erhard Schüttpelz,
Martin Zillinger (Hg.)

Knappheit

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 1/2011

Juli 2011, ca. 110 Seiten, kart.,
8,50 €,
ISBN 978-3-8376-1715-3

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über »Kultur« und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben »Fremde Dinge« (1/2007), »Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft« (2/2007), »Kreativität. Eine Rückrufaktion« (1/2008), »Räume« (2/2008), »Sehnsucht nach Evidenz« (1/2009), »Politische Ökologie« (2/2009), »Kultur und Terror« (1/2010) und »Emotionen« (2/2010) vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de