

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«). 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.

I. 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 verwebt 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 einstimmte; 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, Whoo

It's Black, It's White
 It's Tough For You
 To Get By
 It's Black, It's White, Whoo

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 Eingangssequenz 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 artikulierte 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 entgegengesetzten 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 anonymen Charakter sich die Hallen, Flure, Räume und Tische eines menschenleeren Hotels ertanz und schließlich sogar – getragen vom Furor der Musik – erfliegt (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 vornherein 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 Quale 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« einreicht. 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 uncostümierten 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 sehnenden 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 erworbenen 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 verschrobenen, 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 Zwillingspaar 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 Zwillingspaare 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 Zwillingmotiv 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.ccchronicle.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 ließ 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 Videoversion 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 Videoversion 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 zielt 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://scoopcl.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 vergrößernd 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 handle 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/groening96.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. 18) 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 oder 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 Finger 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 Postkartenidylle 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 unbearbeitet 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 geschnittenes 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«.