

BILDERHÖREN UND MUSIKSEHEN. DER VIDEO-CLIP ALS AUDIOVISUELLES HYBRIDMEDIUM

HEINZ GEUEN

1. MUSIK ALS HÖRKUNST?

Aufführung und Rezeption von Musik sind in unserem Kulturkreis auf das Engste mit einer hoch entwickelten Kultur des Hörens verbunden. Zwar beruht die Erzeugung von Musik auf komplexen psychomotorischen Prozessen, in denen taktile, auditive und visuelle Elemente des Sinnesapparates integriert sind, das hingebungsvolle Hören von Musik vollzieht sich jedoch offensichtlich nahezu unkörperlich als geistig-sinnlicher Vorgang in den Köpfen der Menschen. Die Wahrnehmung von Musik – bei geschlossenen Augen zumal – bewegt sich scheinbar unsichtbar im Raum. Als Kulturhabitus trägt das Musikhören daher nicht selten Züge einer abstrakten Geistesübung: Streichquartett-Aufführungen für die Kammermusik-, „Gemeinde“ muten an als Gelegenheiten für kollektive, auf das Innere gerichtete Meditationen. Aber auch im Bereich populärer Musik (in Trip Hop und Minimal Techno zum Beispiel) suchen wir die Konzentration auf das absolute, „bedeutungsfreie“ Musik-erlebnis.

Musik visualisiert sich allenfalls virtuell in indirekter und interpretationsbedürftiger Weise in Notentexten oder real im Medienverbund – als „Audiovision“ erstmals in innovativer Weise im abstrakten Film der 20er Jahre (Emons 2000: 235). Gleichwohl bleibt die ästhetische Idealisierung „absoluten“ Hörens – Folge einer Ästhetik der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts – bis heute wirksam. Bildhaft-assoziatives Musikhören hat nicht zuletzt durch die Tradition einer sentimentalisierten Konzertführer-Hermeneutik – die so genannte „Mondschein-Sonate“ Beethovens sei als prominentes Beispiel genannt – einen schlechten Ruf.

Trotz allem: Sehen und Hören sind im Musikerlebnis in vielfacher Weise miteinander verbunden und aufeinander bezogen – auch im Bereich der Hochkultur. Man denke nur einmal daran, wie stark Kleid und

Körperhaltung der Sängerin sowie Mimik und Gestik des sie begleitenden Pianisten unser Musikerlebnis beeinflussen. Aber auch in wahrnehmungspsychologischer und ästhetischer Hinsicht ist Musik in vielfältiger Weise visuell konnotiert. Zwischen Opernbesuch und Musikfernsehen liegt zumindest in audiovisueller Hinsicht mehr Gemeinsames als Trennendes.

In meinem Beitrag gebe ich zunächst einen Einblick in die musikwissenschaftliche Thematisierung des Phänomens Audiovisualität. Dabei konzentriere ich mich auf die Skizzierung wesentlicher wahrnehmungspsychologischer Aspekte und auf neuere kulturwissenschaftlich orientierte Ansätze der Musikwissenschaft zum Bild-Begriff. In einem zweiten Schritt werde ich versuchen, im stark jugendkulturell geprägten Medium Videoclip Charakteristika des Audiovisuellen herauszustellen und hier vor allem den hybriden Charakter der Interaktion von Musik und Bild zu benennen.

Am Beispiel des Videos *Afrika Shox* von Chris Cunningham (Musik: Leftfield/Afrika Bambaataa) werde ich dann demonstrieren, wie der Videoclip als spezifisch audiovisuelles Medium funktioniert und wie sich in diesem wahrnehmungsästhetisch höchst „effizienten“ Medium kulturelle Wissens- und Erfahrungsressourcen manifestieren.

2. MUSIKHÖREN ALS AUDIOVISION

Ende der 1970er Jahre hat Lawrence E. Marks (Marks 1978) die musikalische Wahrnehmung als intermodalen Vorgang beschrieben. Marks stellt heraus, dass schon stammesgeschichtliche Bedingungen der menschlichen Entwicklung nahe legen, das Verbindende zwischen den menschlichen Sinnen zu betonen. Ungeachtet ihrer entwicklungsgeschichtlichen Ausdifferenzierung haben unsere Einzelsinne offensichtlich nie ihre Basis in einem synthetisierenden „Ursinn“ verloren. Aus unserer Alltagserfahrung wissen wir, dass Wahrnehmungsobjekten intersensorielle Qualitäten anhaften und wir uns daher beispielsweise gleichzeitig hörend und sehend über ein bestimmtes Phänomen in unserer Umwelt informieren können. Wir „hören“ etwas, das wir eigentlich nur sehen – z.B. einen außerhalb der akustischen Reichweite bellenden Hund, einen hinter einem Fenster niesenden Menschen. Noch mehr „sehen“ wir etwas, was wir real hören: das Schnurren einer Katze im Dunkeln, die Geräusche und Klänge einer Feier in der nahen, aber nicht sichtbaren Umgebung.

Wesentliche Strukturen intermodaler Wahrnehmung sind durch die rasante Entwicklung, die die Neurobiologie in den letzten Jahren vollzogen hat, nachgewiesen (Spitzer 2002). Gleichwohl sind damit noch nicht alle Fragen geklärt. So wissen wir noch recht wenig über genaue Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge oder über die exakte neuronale Lokali-

sierung von Wahrnehmung und Empfindung. Ein schematischer Reduktionismus hilft nicht weiter:

Vielmehr kommen Sinn, Bedeutung und selbst Gefühle durch die komplexe Interaktion großer Neuronenverbände ganz verschiedener Areale des Gehirns zustande, gehen also aus den Prozessen eines interagierenden Systems als einem großen Ganzen bzw. aus vielen interagierenden Systembestandteilen hervor. Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Einzelteile; erst eine „konzertierte Aktion“ macht bedeutungsvolle, geistige Funktionen möglich (Krause 2001: 105).

Unsere Gesamtwahrnehmung funktioniert also als komplexes, interdependentes Zusammenspiel von Reiz-Reaktions-Schemata und Erfahrungsprozessen. Hören (und verstehendes Verarbeiten) von Musik ist daher nicht nur ein auditiver Vorgang, sondern ein mehrkanaliger, wenn nicht sogar multimedialer Prozess. Aus dieser „Konvergenz der Sinne“ leitet Helmut Rösing eine Theorie der audiovisuellen Musikwahrnehmung ab, dessen Ausgangssituation er wie folgt beschreibt:

„Jede Art des Musikhörens, die über die rein vegetative Rezeption hinausgeht, ist ein aktiv-schöpferischer Vorgang. Alle in einer aktuellen Situation wahrgenommenen musikalischen Schallereignisse stehen in direkter Wechselbeziehung mit dem bisherigen Musikkonzept und mit dem allgemeinen Erfahrungsinventar einer Person, mit emotionalen, assoziativen, kognitiven Schemata und Prototypen.“ (Rösing 2003: 13)

Helmut Rösings daraus resultierende Folgerung, „dass eine strikte Trennung in auditive und visuelle Wahrnehmung ein der Wahrnehmungsrealität nur bedingt gerecht werdendes Konstrukt darstellt“ (Helms/Phleps 2003: 14), führt ihn zu einer Beschreibung der verschiedenen Verknüpfungen von auditiven und visuellen Ebenen, die wir beim „Hören“ von Musik realisieren. Wie jedem wahrzunehmenden Objekt sind auch der Musik offensichtlich intersensorielle Qualitäten zu eigen, die bei ihrer Rezeption – gewollt oder nicht – zu subjektiven und gesellschaftlich geprägten Analogiebildungen und Assoziationen führen. Mehr noch: Auch bei der Wahrnehmung von Musik bestehen bei der internen Verarbeitung von Informationen im Gehirn neuronale Korrespondenzen aller Sinne. Neben einer realen musikbezogenen Wahrnehmung verfügen wir daher über imaginierte oder inszenierte visuelle Wahrnehmungsebenen, die Musik als mehrdimensionales Rezeptionsobjekt erscheinen lassen. Selbst wenn wir vor dem heimischen CD-Player ein Streichquartett hören, imaginieren wir zahlreiche Bilder, sei es in Bezug auf die Aufführung selbst (zum Beispiel Bilder der die Musik ausführenden Instrumentalisten), sei es als gegenständlich oder abstrakt figurierende Vernetzungen mit Erlebnissen und Vorstellungen, die durch die Musik in uns ausgelöst werden. Gespräche mit DJs aus der Techno-Szene führen daher sehr oft in gegenständlich-körperliche und räumliche Aspekte von Musik. In Bezug auf

ihre instrumentalen Klanginszenierungen schilderte eine DJ mir einmal, eine Musik, die „wie ein dicker Gummiball auf einer Linie“ sei. Die Bässe seien „fett und weitreichend, so dass sie ruhig dahinten bleiben“ könnten. Die „nervösen, aufgeregten Sachen“ hingegen seien „immer ganz vorne“ (Dittmar-Dahnke 2001: 133).

Wir kennen alle die tagtägliche Bebilderung von Musik im Alltag. Welche ungeheure Wirkung geht zum Beispiel von Musik im Walkman aus, wenn wir mit ihr geradezu filmreif und melodramatisch unsere Umwelt etwa beim Joggen oder beim Zufahren inszenieren. Mit einer Sibelius-Sinfonie oder einer Ballade von Elton John auf den Ohren in der Abenddämmerung in den Frankfurter Hauptbahnhof einzufahren und das dramatische Hochhaus-Panorama auf sich wirken zu lassen, verändert nicht nur unsere Gefühlslage, sondern auch die Wahrnehmung der Musik selbst. Offensichtlich ist es das „Fehlen stabiler affektiver Konnotate“ (Behne 1994: 168), das die Bildhaftigkeit von Musik begünstigt und die damit einher gehende semantische Mehrdeutigkeit evoziert. Mit anderen Worten: Musik enthält hochassoziative, visuelle Qualitäten, die sich mit der musikalischen Wahrnehmung verbinden (Krause 2001: 121).

Die audiovisuelle Konzeption von Videoclips macht sich genau diese, die Textualität des Hörens betreffende Deutungsvielfalt zu eigen. Wie ich anhand des Cunningham-Videos *Afrika Shox* zeigen werde, illustrieren die Bilder dabei nicht einfach die Musik oder den Text, sondern strahlen mit eigener Assoziations- und Bedeutungskraft auf die Musik und den Rezipienten zurück.

3. MUSIKWISSENSCHAFT UND „BILDERMUSIK“

Angesichts der so offenkundigen Bildgeprägtheit der musikalischen Wahrnehmung erstaunt, dass die musikwissenschaftliche Forschung zum Bildhaften in der Musik auf einem insgesamt schlechten Stand ist. Vor allem in der eher philologisch orientierten Historischen Musikwissenschaft hat immer noch die Erschließung von Notentexten und deren historiographische und gattungsbezogene Einordnung Priorität.

Dabei eröffnen sich unmittelbare Bezüge zwischen Bild und Musik ganz offensichtlich in einer Reihe musikalischer Genres: Vokalmusik, Musik im multimedialen Kontext (jeglicher Art zu allen Zeiten: vom festlichen Umzug mit Musik seit dem Mittelalter über die Bebilderung von Musik in den Tableaux vivants des 18. und 19. Jahr bis hin zu Film und Video unserer Tage). Insbesondere die Formen des Musik- und Tanztheaters – von der Oper bis zum modernen Multimediaspektakel – stellen eine originäre, Bild und Musik verbindende Sphäre dar. Aber gerade die Opernforschung nimmt Aspekte des Bildhaften erst seit relativ Kurzem und erst ansatzweise zur Kenntnis. Nicht weniger defensiv erscheint der Umgang mit dem medienverbindenden Genre so genannter

Programm-Musik: Franz Listzts Sinfonische Dichtungen – orchestrale Interpretationen von Sujets aus Literatur und Malerei – sind nach wie vor zunächst Gegenstand formal-struktureller Analyse und weniger Anlass, sich der komponierten Bildhaftigkeit von „Tongemälden“ zu widmen. Eduard Hanslicks auf das Schlagwort von der „tönend bewegten Form“ reduzierte Ästhetik bestimmt offensichtlich bis heute nicht nur musikbezogene Werthaltungen des Bildungsbürgertums, sondern vielfach auch Forschungshaltungen in der Musikwissenschaft.¹ Im Zuge einer spürbaren, gleichwohl weiterhin verhaltenen Öffnung des Faches Musikwissenschaft für kulturwissenschaftliche Diskurse und interdisziplinäre methodische Ansätze hat die musikwissenschaftliche Forschungen seit einigen Jahren erfreulicherweise damit begonnen, sich auch mediengeschichtlichen und performativen Aspekten von Musik zu widmen.

Einen beachtlichen Fortschritt in Richtung auf die Entwicklung eines Bild-Musik-Bewusstseins stellt die Forschungsarbeit Anno Mungens dar. In seiner umfangreichen „BilderMusik“ (Mungen 2006) betitelten Untersuchung erforschte er multimediale Darstellungsformen – Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder – in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert und förderte dabei wichtige Erkenntnisse zu einer – wie er es nennt – „Archäologie der Filmmusik“ (Mungen 2006: 21) zu Tage. Mungens Arbeiten verdanke ich meine wesentlichen Einsichten in einen musikbezogenen Bildbegriff. Ohne hier auf alle Details der historischen Forschung Mungens einzugehen, erscheint mir für den Zusammenhang dieses Aufsatzes wesentlich, dass er das nach wie vor übermächtige Paradigma „absoluter“ Musik (und damit auch „absoluten“ Hörens) deutlich relativiert. Die Verknüpfung insbesondere von Instrumentalmusik mit medialen Inszenierungen („Lebende Bilder“, Dioramen etc.) entsprach spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts einem offensichtlich starken Bedürfnis, einerseits semantische Leerstellen zu füllen und andererseits die Aufführung von Musik auratisch zu verstärken. Der Kompilationscharakter der frühen Filmmusik – in den Anfängen der Filmkunst bestand die musikalische Faktur zumeist aus Versatzstücken von bereits existierenden Kompositionen – ist somit nicht etwa nur funktionalem Pragmatismus geschuldet. Ebenso erscheint in diesem Licht die bis heute in der Stilistik der Instrumental- und Opernmusik des 19. Jahrhunderts verwurzelte Filmmusikästhetik des Mainstream-Kinos weniger als Ausdruck ästhetischer Regression, sondern als Fortsetzung einer Tradition, in der bilderpropte musikalische Affekte eine adäquate mediale Präsentation erfahren. Entgegen des überlieferten Paradigmas von der absoluten Hörkunst war (Instrumental-)Musik

1 „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ heißt es in Eduard Hanslicks programmatischer, die Musikauffassung des 19. Jahrhunderts maßgeblich prägenden Schrift: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. [Leipzig 1854] Darmstadt: WBG 1965: 32.

also immer auch und nicht unbedingt zuletzt eine Medienkunst. Assoziationen, „Bilder“, Biografie-Kontexte und mediale Inszenierungen sind daher keine „didaktischen“ Hilfskonstruktionen im Vorfeld „richtigen“ Hörens. Das so genannte „Außermusikalische“ muss vielmehr als originärer Teil von Musik und der Kommunikation über sie betrachtet werden: Musikgeschichte ist somit nicht nur Klang- sondern auch Bilder-Geschichte.

4. DER VIDEOCLIP ALS SPEZIFISCH AUDIOVISUELLES MEDIUM

Eine musikwissenschaftlich verortete Thematisierung von Videoclips ist aus den genannten Gründen erst in den Anfängen begriffen. Zwar gibt es eine Reihe von medienwissenschaftlichen Untersuchungen zur Wahrnehmung von Videoclips und zur Bedeutung dieses Mediums für jugendliche Sozialisationsprozesse (Müller/Behne 1996, Quandt 1997, Altrogge 2001, Niesyto 2003). Gleichwohl geht es in den kultursoziologischen oder rezeptionswissenschaftlichen Untersuchungen zumeist nur am Rande um die ästhetische Faktur von Videoclips, sondern um deren Verortung im sozialen Gebrauch.

Mit dem 2000 erschienen Band 11 des „Handbuchs der Musik im 20. Jahrhundert“ (Kloppenburger 2000) – „Musik multimedial“ überschrieben – widmet sich erstmals eine musikwissenschaftliche Grundlagenpublikation ausführlich dem Bereich Musik und Medien. In dem insgesamt verdienstvollen Buch wird erstmals präzise eine musikbezogene Differenzierung zwischen den Genres Film und Videoclip vorgenommen.² Gleichwohl dominieren in der Forschungsperspektive der Autoren nach wie vor Gattungsklassifizierungen und Form-Inhalts-Aspekte, während eine integrative Ästhetik des Audiovisuellen nur am Rande berührt wird. Stattdessen findet sich auch hier die gängige, schon in Filmmusikanalysen vorherrschende Methode, Musik und Bild als separat zu betrachtende, additive Schichten zu behandeln (vgl. z. B. Pape/Thomsen 1997: 200-226).

Häufig wird die vordergründige Ähnlichkeit der Medien Film und Videoclip betont, zumal wichtige Video-Regisseure wie beispielsweise

2 Wichtig erscheint mir hier jedoch der Hinweis darauf, dass eine fundierte, exemplarische Auseinandersetzung mit ästhetischen und performativen Aspekten des Videoclips nicht in diesem Band des Handbuchs Musik im 20. Jahrhundert erfolgt, sondern in Band 8 (Rock und Popmusik). Hier entwickelt Monika Bloss am Beispiel des Madonna-Videos „Express yourself“ analytische Kriterien, in denen sie die Bild-, Text- und Musikschichten aufeinander bezieht: Monika Bloss, Musik(fern)sehen und Geschlecht hören? Zu möglichen (und unmöglichen) Verhältnissen von Musik und Geschlecht. Oder: Geschlechterkonstruktionen im Videoclip. In: Peter Wicke (Hrsg.), Rock- und Popmusik [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 8]. Laaber: Laaber 2001: 187 ff.

Michel Gondry oder Spike Jonze sich in beiden Gattungen betätigen. Gleichwohl sind die Unterschiede zwischen Film und Videoclip fundamental, da im Film in der Regel von der Priorität der narrativen Struktur vor der Musik auszugehen ist, während im Videoclip das Verhältnis von Bild-Erzählung und Musik funktional und ästhetisch prinzipiell gleichrangig ist bzw. jeweils geklärt werden muss.

Dieser rezeptive Klärungsbedarf in Bezug auf die Vordergrund- oder Hintergrundfunktion von Musik und Bild ist maßgeblich für die Komplexität des Mediums. Videoclipplots vermischen häufig chronologische und dissoziative Elemente miteinander. Die für den Film typischen chronologischen Erzählstrukturen sind im Video rar und wirken hier nicht selten trivial. Gesprochene, musikfreie Dialoge bilden eher die Ausnahme und finden sich zumeist in kurzen Rahmenhandlungen.³ Im Unterschied zur Musik im Spielfilm ist Musik im Videoclip hingegen permanent präsent. Wichtiger noch als das reine Faktum ihrer ununterbrochenen Gegenwärtigkeit ist, dass sie auch formal autonom bleibt, weil sie populärmusikalischen Formprinzipien (z. B. Vers-Refrain-Strukturen) folgt und nicht Ergebnis eines primär dramaturgischen Erfordernissen entsprechenden Montagevorgangs ist. Dadurch entsteht von vorneherein eine Aufwertung der Musiksphäre, die ja auch intentional den Anlass für die Bebilderung darstellt, wenn nicht Musik sogar die formale und inhaltliche Logik der Bilder komplett beherrscht. „Visual images do intend to follow musical logic“, formuliert es der amerikanische Kommunikationswissenschaftler Andrew Goodwin (Goodwin 1992: 86).

Diese hybride Aufmerksamkeitshaltung – die Tendenz also, zwischen der Bebilderung von Musik und der Musikalisierung von Bildern zu changieren – kennzeichnet also vor allem den Umgang mit Musikvideos und unterscheidet diesen prinzipiell von der Filmmusikpraxis.⁴ Es ist also offensichtlich so, dass wir uns im Videoclip in höherer Frequenz und wahrnehmungsstrategisch klarer positioniert Musik *oder* Bild zuwenden. In diesem „Kick“, der aus dem dauerhaften und dramaturgisch gestalteten Changieren zwischen visuellen und auditiven Wahrnehmungsanteilen herrührt, vermutet Klaus-Ernst Behne die zentrale rezeptionsästhetische Dimension des Audiovisuellen (Behne 1987: 10).

Aber nicht nur durch die intentionale Musikbezogenheit und die im Vergleich zum Spielfilm schwächere narrative Struktur des Videoclips kommt das audiovisuelle Wechselspiel gewissermaßen auf Hochtouren, sondern auch durch die Bilder und die Bildästhetik selbst. Wir haben es

3 Ein typisches Beispiel dafür sind die Intro- und Outro-Dialoge zwischen Madonna und Ali G. in Madonnas Video *Music*.

4 So diskutiert beispielsweise der amerikanische Komponist Aaron Copland, ob man Filmmusik überhaupt hören soll oder ob sie nicht, um wirksam zu sein, im Bereich unbewusster Wahrnehmung bleiben muss. (Aaron Copland über Filmmusik. In: Tony Thomas, Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik. München: Heyne 1995: 16 ff.)

hier mit einem ambivalenten Paradoxon zu tun, da Bilder einerseits auf eine wie immer geartete kulturelle oder politische Wirklichkeit verweisen, andererseits aber in ihrer Redundanz und Künstlichkeit dazu neigen, unter Umständen überhaupt keine Realitätsreferenz mehr zu besitzen. Für den niederländischen Filmwissenschaftler Ernie Tee steht daher auch fest, dass die Ästhetik des Videoclips wesentlich durch die fehlende Repräsentation von Wirklichkeit bestimmt wird. Ähnlich wie in Videoinstallationen Bill Violas, in denen unmerklich und zugleich unwirklich verschiedene Aggregatzustände gegeneinander verschoben werden – zum Beispiel in Bill Violas *Chott El-Djerid. A Portrait in Light and Heat* – führe die durchgängige elektronische Manipulation von Bildern im Videoclip zum Zerfall der referentiellen Funktion der Bilder und damit zugleich zu einer Autonomisierung von Bild und Ton (Tee 1994: 86 ff.).

Hingegen spricht Andrew Goodwin – wie ich finde mit gleichem Recht – nicht von der fehlenden Wirklichkeitsreferenz der Bilder, sondern im Gegenteil von einer hohen ikonographischen Dichte der Bilder, von klischeeartigen „Bildergeschichten“ gewissermaßen, die durch Musik evoziert werden und die ihrerseits in Videoclips als visuelle emotionale Stereotype fungieren können. Vor allem in Videoclips mit afroamerikanischer Musik finden wir solche Bildmuster (man denke beispielsweise an das Bild brennender Ölfässer), die zwar einer konkreten und realen Situation entstammen, die sich jedoch von ihrer Funktion, eine konkrete Wirklichkeit zu repräsentieren entfernt haben und nunmehr zu multiplen emotionalen Stereotypen verselbstständigt sind.

Die Paradoxie der übercodierten Bilder – sie sind *zugleich* real und artifiziell – korreliert mit einem kalkulierten Medienprinzip, das der erprobte Nutzer nicht zuletzt im lustvoll-selbstironischen Konsum von Kino-Werbespots durchschauend genießt: Man weiß, dass Bilder sehr häufig emotional übercodiert sind oder schlicht „lügen“. Als misstrauische und wissende Zielgruppe im universellen Medienzirkus reagieren wir paradox und lassen uns dennoch *und* gerade deswegen emotional berühren oder lustvoll erheitern – man denke hier etwa an den Umgang eines routinierten Kinopublikums mit den Stereotypen von Kinowerbung. In diesem medialen Wechselspiel ist es konsequenterweise die Produktwerbung selbst, die zunehmend häufiger „mitspielt“, indem sie ihre eigenen Klischees zitiert, übersteigert oder parodierend verfremdet (vgl. dazu Krüger 1996: 28). Im übercodierten, auf die Erregung multisensorieller Aufmerksamkeit gerichteten Massenmedium Videoclip funktioniert dies prinzipiell genauso, zumal Clips in ihrer originären medienökonomischen Funktion als Werbemedien entstanden sind.

Audiovisuelle Qualitäten im Videoclip konstituieren sich also im

- austarierten Changieren zwischen auditiver und visueller Aufmerksamkeit und

- in der hochfrequenten Konfrontation mit der Frage nach der Wirklichkeitsreferenz der Bilder.

Die Wirklichkeitsreferenz der Bilder wiederum kann ihrerseits – unter Umständen sogar im selben Video – in zweifacher Hinsicht in Ambivalenz gehalten werden. Entweder

- führen Techniken elektronischer Bildbearbeitung zum tendenziellen Zerfall der Referenzen (Ernie Tee).
Oder:
- Es kommt zu einer emotionalen Stereotypisierung durch eine Art referentiellen Overkill (Andrew Goodwin).

5. AFRIKA SHOX

1998 hat Chris Cunningham das Video *Afrika Shox* (Leftfield featuring Afrika Bambaataa – Afrika Shox 2003) produziert. Der Musiktitel *Afrika Shox* (Leftfield bambaataa afrika shox 1999) ist eine Koproduktion des britischen DJ-Duos Leftfield (Neil Barnes und Paul Daley) mit Afrika Bambaataa. Bambaataa selbst taucht nur einmal und zwar gegen Ende des Videos auf.

Electro get going (flowing?) and the
Funk don't stop. Electro get going
(flowing?) and the Funk don't stop.
Electro get going (flowing?) and the
Funk don't stop. Time to clear the
floor and let the Zulu's rah rah rah
(rock)
Afrika Bambaataa, Afrika Bambaataa
Feel the rhythm of Afrika Bambaataa
Are you ready for the new age?
They are setting the stage
For the renegades
To control your mind
They planned it yesterday
Ffffff-free
Zulu nation here to stay
Let's get electrified, let's get electrified
(4x)
Pump it, rockin' it, stickin' it, funkin' it
Afrika
Pump it, rockin' it, stickin' it, funkin' it
Zulu nation

Z-U-L-U that's the way we say Zulu
Z-U-L-U that's the way we say Zulu
Zulu nation, cities of angels (2x)
Afrika Bambaataaataaaaa, Zulu na-
tion
Electro Funk, Electro Funk, Electro
Funk, Future Shock
Weeee want your Funk – Afrika
Weeeeeeeee waaaant youuuur Funk
Let's get electrified, let's get electrified
(2x)
The world is on fire, can I take you
higher
The world is on fire, Zulu nation
Hahahahahahaha future
Hahahahahahaha future
Electro get going (flowing) and the
funk don't stop, time to clear the floor
and let the Zulu's rock, hail the cease-
ful blowin', and the great beat drop,
cheer's to the music and let be be be
sh-sh-sh-shock

eines Schwarzen, der schon gleich zu Beginn etwas Außerirdisches, Zombiehaftes zu haben scheint. Er läuft und torkelt durch das Bankenviertel bis er schließlich stürzt und dabei seinen linken Unterarm einbüßt, der wie Porzellan zerschellt. Offensichtlich abgebrüht vom täglichen Wahnsinn der Straße zucken die New Yorker um ihn herum allenfalls mit den Augenbrauen. Der Protagonist erscheint seiner eigenen Wahrnehmung nicht zu trauen und reagiert mit einer Mischung aus unglaübiger Verstörung, merkwürdiger Ergebnislosigkeit und aggressivem Verhalten auf seine Situation, die sich noch zweimal mit dem Verlust weiterer Gliedmaßen (rechter Unterschenkel, rechter Arm) wiederholen wird. Er ist dann Zaungast einer überwiegend weißen Breakdance-Gruppe, die ihn allerdings nicht weiter beachtet. Er stürzt zu Boden, worauf ihm nach der abstrusen Frage: „Do you need a hand“ schließlich von einem als afrikanischen Häuptling ausstaffierten Zulu-Afro-Amerikaner aufgeholfen wird, der kein anderer als Bambaataa selbst ist. (Der Vorgang des Wiederaufrichtens selbst ist nicht sichtbar). Er humpelt wieder in das Verkehrsgewühl, in dem er kurz darauf mit einem Polizeiauto kollidiert und komplett zerspringt.

Die grundsätzlichen Ebenen für eine Interpretation des Videos sind schnell geklärt: Der Afroamerikaner als nahezu außerirdischer Außenseiter, gekennzeichnet durch eine unwirkliche (da wörtliche) Zerbrechlichkeit. All dies geschieht mitten im ökonomischen Zentrum des feindlichen Systems der weißen Hegemoniegesellschaft.

Cunninghams Dramaturgie ist geradezu ein Musterbeispiel für die Strategie audiovisuelle Ambivalenzen zu erzeugen: zum einen im Changieren zwischen auditiver und visueller Aufmerksamkeit zum anderen durch das Austarieren von emotionalen Stereotypen und artifiziellen Bildern. Immer wieder werden Bilder, Klänge und nicht zuletzt auch die Textbotschaft gegeneinander und in einander verschoben: Das blinkende Polizeiauto korrespondiert mit den einleitenden Sound-Rhythmus-Pattern, ohne es lediglich zu doppeln: Ursache und Wirkung von Bild und Klang bleiben offen. Dies gilt auch für die Breakdance-Szene, die nicht etwa Leftfields Soundtrack choreographiert, sondern rhythmisch und metrisch eher gewissermaßen „neben“ der Musik stattfindet. Zugleich aber intensiviert sich gerade hier der programmatische Elektro-Funk-Sound, so dass bei gleichzeitiger Wahrung der Autonomie von Bild und Musik Vernetzungen entstehen: Weiße und schwarze Kultur begegnen sich, bilden visuell und musikalisch einen gemeinsamen Raum unter gleichzeitiger Beibehaltung der separierten sozialen und kulturellen Sphären.

Auch die Bewegungen des Protagonisten, dessen torkelnder Kamikaze-Lauf durch das treibende Schlagzeug zu Beginn zumindest anfänglich etwas Tanzähnliches bekommt, bleiben spürbar aber dezent mit dem musikalischen Rhythmus verbunden. Andere Elemente der ambivalenten Bezugnahme zwischen Bild und Musik sind beispielsweise der Slow mo-

tion Effekt beim Sturz des Einbeinigen, der dann in bekannter Filmmusikmanier zu einem illustrativen, Musik und Bild parallelisierenden Clash führt. In diese Kategorie klassischer Bild-Ton-Dramaturgien gehören auch der kurze Blick zur Sonne parallel zur Evokation des Wortes „Afrika“ und die Verdopplung des gesplitterten „free“ durch einen extrem kurzen und schnellen, jede konkrete Wahrnehmung verhindernden Kameraschwenk.

Auf der generellen Bildebene fällt die den ganzen Clip bestimmende ambivalente Referenz zur vorgeblich abgebildeten Wirklichkeit auf: Zum einen sehen wir realistisch-stereotype, nahezu dokumentarisch wirkende Bilder des New Yorker Bankenviertels, andererseits gibt es die surreale Figur des zerbrechenden Porzellanmenschen, für die es keine realen Referenz gibt.

Cunninghams Bilder setzen die Musik fort, indem sie Sound und Message des Textes assoziativ weiterführen. Rezeptionsstrategisch geschickt lotet er dabei Musik und Bild gegeneinander aus: Rhythmus, Timing, Effekte, Akzente sind audiovisuell so verteilt, dass produktive, das heißt aufmerksamkeitssteigernde „kognitive Dissonanzen“ (Behne 1994: 83) entstehen. Die Musik wiederum konkretisiert sich in der semantischen Aufladung der montierten Bilder und bleibt zugleich ein eigenständiger, vieldeutiger, über die gezeigten Bilder hinaus weisender Bedeutungsträger.

Zum anderen sorgt seine bewusst klischeehafte Bildauswahl dafür, dass Referenzen zur Lebenswirklichkeit und zur politischen Programmatik der afroamerikanischen Diaspora entstehen. Gleichwohl bleiben diese pseudo-dokumentarischen Bilder der Handkamera durch die irrationale Verknüpfung mit tribalistischen Andeutungen und surrealer Verfremdung (ein Mensch zerbricht real wie Porzellan) nicht rein illustrativ, sondern werden Teil einer fiktionalen Welt. Paradoxie als Medienprinzip: Ich weiß, dass das was ich sehe, nicht real ist, nicht real sein kann – Bilder „lügen“ offensichtlich und sagen zugleich die Wahrheit. Die Mischung aus Dokument und Science Fiction ist ein Trick zur Herstellung von Aufmerksamkeit durch Paradoxie und gleichzeitig ästhetischer Ausdruck einer ambivalenten sozio-kulturellen Körperpolitik.

Man könnte Afrika Shox als eine exemplarische Konkretisierung dessen begreifen, wie das berühmte McLuhan-Schlagwort *The medium is the message* auch als ästhetische Kategorie verstanden werden könnte. Auch folgendes Statement McLuhans aus „Kultur ohne Schrift“ ist dazu angetan, das Cunningham-Video zu kommentieren:

„Jede Sprache und jeder Ausdruck ist metaphorisch, denn die Metapher ist das Sehen einer Situation durch eine andere. [...] Während die geschriebenen Sprachen die Menschen immer innerhalb ihrer eigenen kulturellen Monaden einschlossen, wird die Sprache des technologischen Menschen, indem sie sich aller Kulturen der Welt bedient, zwangsläufig jene Medien bevorzugen, die am

wenigsten national sind. Deshalb steht die Bildersprache wie ein unbenutztes Esperanto zur Verfügung. Diese [...] [Bildersprachen] überschreiten mühelos die Länderbarrieren so leicht wie Chaplin oder Disney und scheinen konkurrenzlos als kulturelle Grundlage des kosmischen Menschen.“ (McLuhan 2002: 106)

Was McLuhan hier über die Bilder sagt, lässt sich ohne weiteres auf Musik übertragen. Dass Musik dabei nicht einfach in Bilder übersetzbar ist, wie umgekehrt Bilder sich nicht einfach in Musik nachvollziehen lassen, erhöht den Grad von Polymorphie und Deutungsvielfalt. Audiovisualität als wahrnehmungsstrategisch fungierendes Medienprinzip greift diesen Spielraum auf und begründet mit dem Videoclip zugleich eine paritätische Ästhetik von Bild und Musik, die – universell und individuell zugleich – ein optimales Medium für die symbolische und sinnliche Thematisierung von kultureller Identität darstellt.

LITERATUR

- Altrogge, Michael (2001): *Tönende Bilder. Interdisziplinäre Studie zu Musik und Bildern in Videoclips und ihre Bedeutung für Jugendliche*. Berlin: vistas.
- Aaron, Copland (1995): „Aaron Copland über Filmmusik“. In: Tony Thomas, *Filmmusik: Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*. München: Heyne, S. 16-24.
- Behne, Klaus-Ernst (1987): *film – musik – video. Oder: Die Konkurrenz von Auge und Ohr*. Regensburg: Gustav Bosse.
- Behne, Ernst-Klaus (1994a): „Musikverstehen – ein Mißverständnis?“. In: Ders.: *Gehört – Gedacht – Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik*. Regensburg: ConBrio, S. 167-183.
- Behne, Klaus-Ernst (1994b): „Überlegungen zu einer kognitiven Theorie der Filmmusik“. In: Ders. (1994a), S. 71-85.
- Behne, Ernst-Klaus/Müller, Renate (1996): *Wahrnehmung und Nutzung von Videoclips. Eine vergleichende Pilotstudie zur musikalischen Sozialisation*. Hannover: Institut für Musikpädagogische Forschung.
- Bloss, Monika (2001): „Musik(fern)sehen und Geschlecht hören? Zu möglichen (und unmöglichen) Verhältnissen von Musik und Geschlecht. Oder: Geschlechterkonstruktionen im Videoclip“. In: Peter Wicke (Hrsg.): *Rock- und Popmusik [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 8]*. Laaber: Laaber, S. 187-225.
- Dittmar-Dahnke, Patricia (2001): „Ich lege Fitness Club Musik auf!“ DJ Frau DD im Gespräch mit Heinz Geuen und Michael Rappe“. In: Heinz Geuen/Michael Rappe (Hrsg.): *Pop & Mythos. Pop-Kultur Pop-Ästhetik Pop-Musik*. Schliengen: Edition Argus, S. 129-142.

- Emons, Hans (2000): „Musik des Lichts“: Tonkunst und filmische Abs-
traktion“. In: Josef Kloppenburg (Hrsg.): Musik multimedial [Hand-
buch der Musik im 20. Jahrhundert Band 11]. Laaber: Laaber, S. 231-
258.
- Goodwin, Andrew (1992): *Dancing In The Distraction Factory. Music
Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota
Press.
- Hanslick, Eduard (1965): *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur
Revision der Ästhetik der Tonkunst*. [Leipzig 1854] Darmstadt: WBG.
- Kloppenburg, Josef (Hrsg.) (2000): *Musik multimedial. Filmmusik,
Videoclip, Fernsehen* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band
11]. Laaber: Laaber.
- Krause, Peter (2001): „Neurophysiologische Grundlagen der intermoda-
len Wahrnehmung und ihre Bedeutung für ‚audiovisuelle Musik‘“. In:
J. Neubauer/Silke Wenzel (Hrsg.): *Nebensache Musik. Beiträge zur
Musik in Film und Fernsehen*. Hamburg: Bockel, S. 105-129.
- Krüger, Cordula (1996): „Die Egotaktiker in der Medienfalle. Ergebnisse
des Lintas Jugendtrendmonitors YOYO“. In: Uwe Deese et al.: *Ju-
gend und Jugendmacher. Das wahre Leben in den Szenen der Neunzi-
ger*. Düsseldorf/München: Metropolitan, S. 25-36.
- Leftfield featuring Afrika Bambaataa – Afrika Shox. DVD (2003): *The
Work of Director Chris Cunningham*, Palm Pictures: 2003 – 7243 5
99044 9 8.
- Leftfield.bambaataa afrika shox (1999), Columbia/Sony Music Enter-
tainment: 1999 – COL 66788 2 6677882000.
- Marks, Lawrence E. (1978): *The unity of senses: Interrelations among
the modalities*. New York: Academic Press.
- McLuhan, Marshall (2002): „Kultur ohne Schrift“. In: Martin Bal-
tes/Rainer Höltzschl (Hrsg.): *Absolute Marshall McLuhan*. Freiburg:
orange press.
- Mungen, Anno (2006): „BilderMusik“. *Panoramen, Tableaux vivants
und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater und
Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Rem-
scheid: Gardez!.
- Niesyto, Horst (Hrsg.) (2003): *VideoCulture. Video und interkulturelle
Kommunikation*. München: kopaed.
- Pape, Winfried/Thomsen, Kai (1997): „Zur Problematik der Analyse von
Videoclips“. In: Helmut Rösing (Hrsg.): *Step across the Border* [Bei-
träge zur Populärmusikforschung 19/20]. Karben: Coda, S. 200-226.
- Quandt, Thorsten (1997): *Musikvideos im Alltag Jugendlicher*. Wiesba-
den: DUV.
- Rösing, Helmut (2003): „Bilderwelt der Klänge – Klangwelt der Bilder“. In:
Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hrsg.): *Clipped Differences: Ge-
schlechterrepräsentationen im Musikvideo* [Beiträge zur Populärmu-
sikforschung 31]. Bielefeld: transcript, S. 9-25.

- Rötter, Günther (2000): „Videoclips und Visualisierung von E-Musik“. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 11]. Laaber: Laaber, S. 259-294.
- Spitzer, Manfred (2002): Musik im Kopf: Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Stuttgart: Schattauer.
- Tee, Ernie (1994): „Bilder ohne Referenz. Zur fehlenden Repräsentation der Wirklichkeit im Musikvideo“. In: C. Hausheer/A. Schönholzer (Hrsg.): Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur. Luzern: Zyklop, S. 86-99.

