

8. »Strike a pose«:

Wechselbeziehungen zwischen Spielfilm und Videoclips

»Music videos are probably the most creative filmmaking being done right now. [...] That's what movies should look like.«¹ »Before 1980 there were only a handful of well staged, well crafted movies a year. Because of music videos, there are more cinematographers, production designers, and more thoughtful craft people now. Movies have never looked better.«²
David Fincher

Als im Januar 2004 das von dem durch seine Videos berühmt gewordenen Regisseur Marcus Nispel (siehe Kapitel 10, Abb. 18) gedrehte (und von dem Videoregisseur Michael Bay produzierte) Remake des »Texas chainsaw massacre« in die Kinos kam, konnte man in den entsprechenden Rezensionen immer wieder lesen, es handle sich dabei um eine »Neuverfilmung [...] in lebensfernem Videoclip-Design«³; ähnliche Stimmen – nun mehr auf die rasanten Schnittfolgen des Films bezogen – häuften sich, als einen Monat später der Biker-Thriller »Torque« von Clipregisseur Joseph Kahn anlief,⁴ der zudem zu solchen Parallelisierungen einlud, weil zur gleichen Zeit Kahns Clip zu Britney Spears' »Toxic« veröffentlicht wurde, in dem ebenfalls »Torque«-Hauptdarsteller Martin Henderson mitspielte.

All dies zeigt in einer ersten Näherung schon einmal zweierlei: Zum einen drängen offenbar in den Zeiten, wo die Musikindustrie zunehmend weniger Geld in Videos investiert und bereits vom Ende dieser Gattung gemunkelt wird, die mit Clips zu Lohn, Brot und Berühmtheit gelangten Regisseure zunehmend in das »große« Kino, um sich dort neue Arbeitsmöglichkeiten zu sichern. Zum anderen verfolgt sie ihre Vergangenheit dabei sowohl äußerlich wie auch innerlich: »Innerlich« insofern, als sie ihr Handwerk nun einmal anhand der Form der Videoclips gelernt haben und mithin eventuell einige der dort erfolgreich eingesetzten Stilmittel in den Spielfilm mit hinübertragen; »äußerlich«, weil jeder ihrer Kinofilme sogleich unter der Rubrik »Videoregisseur dreht Film« verbucht und mit einem dies-

bezüglich vorgeeichten Blick gemustert wird – ganz gleich, ob der Stil des Regisseurs diesen tatsächlich bedient oder nicht.

Es zeigt sich mithin, dass die Wechselwirkungen zwischen Film und Videoclip sehr viel komplexere Formen annehmen, als gemeinhin angenommen, da sich zwischen beiden Gattungen ein reger Austausch und nicht etwa jenes gerne postulierte Modell etabliert zu haben scheint, demzufolge die kleine, schmutzige und schnelle Schwester Musikvideo dem großen, behäbigen und teuren Bruder Spielfilm die kühnen Innovationen einhaucht.

Tatsächlich muss man sich, befasst man sich kritisch mit dem Verhältnis zwischen Videoclip und Film, erst einmal der Erwartungshaltungen bewusst werden, die man schon im Vorfeld unwillkürlich entwickelt, und nichts vermag diese besser zu verdeutlichen, als die Annahmen, die gehegt werden, wenn ein Filmregisseur ein Video und wenn ein Videoregisseur einen Film dreht.

Im ersten Fall verspricht man sich wohl eine gewisse Adelung der Gattung »Musikvideo«: Der sonst so kurzatmig und zappelnd daherkommende Clip wird unter der Hand des Filmregisseurs epischer, erzählerischer, in seiner Faktur möglicherweise etwas altmodischer, doch dafür runder und dramaturgisch geschlossener. Als Beispiele könnten hier die von John Landis und Martin Scorsese gedrehten Michael-Jackson-Videos zu den Songs »Thriller«, »Black or white« und »Bad« dienen, die sich schon aufgrund ihrer ausführlichen, jeweils erzählerischen Einführungs- und Endsequenzen sowie der dadurch bedingten, reinen Länge (»Thriller« dauert über 13 Minuten, »Black or white« 11 Minuten, »Bad« kommt in seiner Originalgestalt sogar auf stolze 18 Minuten) von üblichen Clips absetzen. Tatsächlich haben sie sich außerdem teilweise bereits vom stets heiklen Geruch der Werbung insofern befreit, als sie gar nicht mehr als Promovideos im eigentlichen Sinne entstanden, sondern den bereits erreichten Erfolg einer Platte lediglich sekundierten, spiegelten und somit noch verstärkten: So war Michael Jacksons Album »Thriller« bereits ein kommerzieller Triumph, bevor der Titelsong ausgekoppelt wurde und das Video dazu gedreht wurde;⁷ ähnlich wie bei Chris Cunninghams Video zu Björks »All is full of love« (1999)⁸ emanzipiert sich das Musikvideo hier von seinem eigentlichen Verwendungszweck, um in den Bereich der unpragmatischen Kunst hinüber zu reichen. Freilich: angesichts der dabei z.T. hierbei investierten Summen (»Thriller« kostete z.B. 1,5 Millionen Euro)⁹ liegt es auf der Hand, dass hinter einem solchen Einsatz nichtsdestotrotz klar definierte Interessen (wie z.B. Imagepflege oder eben doch weitere Verkaufsförderung) stehen. Und doch leistet man sich hier gelegentliche Projekte wie z.B. Martin Scorseses¹⁰ Video zu »Bad« (1988), das aufgrund seines Umfangs von vorneherein als Sammlerstück konzipiert war und dann auch erst 1995 auf der Michael-Jackson-DVD »HIStory« in voller Länge zu sehen war, während man zuvor lediglich den farbigen Mittelteil als Clip benutzte,

der in der Originalgestalt von zwei dokumentarischen und ganz ohne Musik ablaufenden Schwarzweiß-Klammern eingefasst wird. Diese liefern mit ihrer elaborierten, teilweise fast sogar den eigenen Faden verlierenden Rahmenhandlung überhaupt erst die Motivation für die im Mittelteil dargebotene Choreographie, die sich durch diese Rahmung als eine Art von visualisiertem Diskurs erweist, den der in einer einsamen U-Bahn-Station von Angreifern in die Enge getriebene Michael Jackson dem Anführer der Gang (Wesley Snipes) hält: »I am bad« warnt er mit Musik und Tanz, und zur Bestätigung dieser Gefährlichkeit verwandelt sich der zuvor recht harmlos und geradezu schwächlich daherkommende Junge mit dem Wechsel der Bilder von Schwarzweiß in Farbe nicht nur in einen langhaarigen, schwarzgewandeten Großstadtritter, sondern er wird nun auch von einer Horde verwegenen gekleideter Straßenkämpfer begleitet. Lediglich die Beibehaltung des gleichen Schauplatzes – die U-Bahn-Station – macht deutlich, dass wir uns noch immer innerhalb desselben Handlungsstranges befinden, auch wenn nun offenbar die Perspektive gewechselt hat: Zeigen die Schwarzweiß-Szenen lediglich das Äußere der Dinge, so gestalten die farbigen, Musik und Tanz kombinierenden Sequenzen eine offenbar lediglich zwischen den Innenwelten der beiden Protagonisten ablaufende Kommunikation, die ihre Wirkung nicht verfehlt, lässt der beeindruckte Gang-Anführer den Jungen am Schluss des Clips (nun wieder in Schwarzweiß) doch gehen.

Doch nicht immer führt die Arbeit eines Filmregisseurs zu solch (sowohl von den Dimensionen als auch der Struktur her) elaborierten Videos: Als bestes und jüngstes Gegenbeispiel kann hier der Ende August 2003 von Spike Lee zum Song »Open your eyes, you can fly«¹¹ der Jazz-Debütantin Liz Wright gedrehte Clip angeführt werden, der einen vergessen machen kann, dass Lee bereits 1996 für Michael Jackson ein (schon von den Entstehungsbedingungen her umstrittenes) Video zu dessen Stück »They don't care about us« gedreht hatte, so langweilig, banal und bieder kommt der Bilderreigen daher, den der renommierte Regisseur dieses Mal vorlegt. Im besten Fall kann man die recht flache Konzeption, der zufolge die sich anschließenden Szenen im Rahmen eines aufgeblättern Fotoalbums präsentiert werden, gleichsam als Entschuldigung für die Trivialität derselben interpretieren, zeigt Lee die Sängerin doch lediglich bei einem Spaziergang über die sonnige Insel Martha's Vineyard/Massachusetts wie sie lächelnd ihren Song performt und dabei gutgelaunten, bunt gekleideten Menschen begegnet. Und wurde das Fotoalbum mit den sich belebenden Bildern zu Beginn des Clips geöffnet, so wird es nun zu seinem Ende auch ganz brav und ordentlich wieder zugeklappt: Eine Klammer von seltener Einfallslosigkeit, die – ebenso wie die Banalität der gezeigten, wie aus einer Tourismus-Werbung stammenden, idyllischen Aufnahmen – neben dem offensichtlichen Desinteresse Spike Lees¹² ansonsten nur noch auf den Umstand zurückgeführt werden

können, dass die Gattung des Jazz-Videos (im Unterschied zu demjenigen des Popclips) möglicherweise noch in den Kinderschuhen steckt,¹³ übertreffen doch selbst noch die langweiligsten Scopitone-Filme Lees Clip in punkto Inspiration.

Versucht sich ein Videoregisseur nun an einem Spielfilm, so erwartet man umgekehrt jene Beschleunigung und visuelle Anarchie, wie sie der eingangs zitierte »Spiegel«-Artikel an den jüngsten Kinoarbeiten von bisherigen Clipmachern diagnostiziert: Dem trägen Tanker »Film« winkt so anscheinend die Chance, erzählerisch ebenso assoziativ, wild, schnell und frei von zur Konsequenz zwingenden Mustern zu werden wie der Videoclip,¹⁴ und dieses Versprechen wird umso verlockender, als mit ihm zugleich die Verheißung einer ausgefeilten Hochtechnisierung einhergeht, wurden raffinierte Innovationen bei der Präsentation gefilmter Bewegungsabläufe wie »Frozen Moment«, »Bullet Time«, »Time Slice« oder das »Morphing« doch zunächst einmal im kürzeren und damit auch kostengünstigeren Medium des Videoclips experimentell eingesetzt, um dann erst den Sprung auf die Großleinwand zu vollziehen.¹⁵

Doch darf hierbei nicht der irreführende Eindruck entstehen, als ob es nie zuvor zu einer derart befruchtenden Kontamination der ehrwürdigen, behäbigen Großform durch eine anscheinend anspruchslosere, schnellere Kleindisziplin gekommen sei, denn schon in den 80er Jahren, als Regisseure wie Hugh Hudson und Adrian Lyne aus dem Medium der Werbung (und nichts anderes sind ja zunächst einmal auch die eben zu Beginn der 80er Jahre dann auch durch MTV rasch verbreiteten Clips) ins Kino vorstießen und Erfolge wie »Chariots of Fire« (1981) oder »Flashdance« (1983) feierten, konnte man vergleichbare Effekte beobachten – auch auf Seiten der Rezipienten, schwang bei den Kritiken doch stets der (auch heute wieder einigen Videoregisseuren gegenüber virulente) Unterton mit, die Hervorbringungen der ehemaligen Werbefilmer könne deren Herkunft nun einmal nicht verleugnen, da eine starke Ästhetisierung, eine Tendenz zum Sieg der schönen Form über den vergleichsweise flachen Inhalt, zu beobachten sei.

Wie dies wiederum auf den sich weiterhin am Film orientierenden Videoclip ausgewirkt hat, wurde bereits in Kapitel 5 anhand des Films »Top Gun« (1986) kurz umrissen, der seinerseits streckenweise wie ein Video geschnitten ist, jedoch in der Folge nun selbst wieder von Clips zum Vorbild genommen wurde. Und wie in Kapitel 6 ja gezeigt, wurde Adrian Lynes Film »Flashdance« (1983) in jüngerer Zeit als (teilweise wörtlich nachbuchstabiertes) Vorbild für die Videoclips von Gerri Halliwell und Jennifer Lopez genutzt.

Doch »Chariots of Fire«, »Flashdance« und »Top Gun« entstanden in den 80er Jahren – wie hingegen gestaltet sich das Verhältnis zwischen Regisseuren, die dem heutigen Videomarkt entstammen, und der Welt des Spielfilms? Schlägt sich in deren cineastischen Wer-

ken die Herkunft ebenso nieder wie bei Hudson und Lyne? Um eine Antwort auf diese Frage zu geben, sollen hier exemplarisch vier voneinander sehr unterschiedliche Regisseure herausgegriffen werden, anhand derer die unterschiedlichen Bandbreiten aufgezeigt werden können, die in der Beziehung zwischen Videoclip und Spielfilm möglich sind: Tarsem Singh, David Fincher, Spike Jonze und Michel Gondry.

I. TARSEM DHANDWAR SINGH

Die beiden Pole des Musikvideogeschäfts – »business« und »Film« – prägten bereits Singhs Ausbildung, denn nachdem der 1962 in Indien geborene zukünftige Regisseur (Abb. 1) ein im Himalaya gelegenes Internat besucht hatte, zog er in die Vereinigten Staaten, um an der Harvard Business School auf einen Master of Business Administration hin zu studieren.

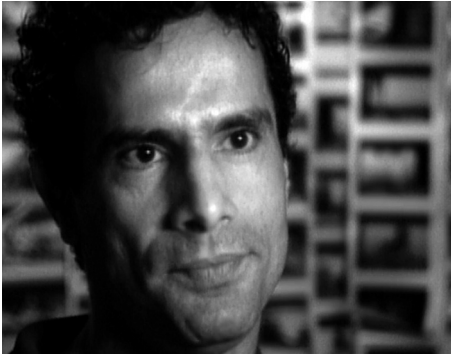


Abb. 1: Tarsem Dhandwar Singh

Doch schon bald beschloss er, lieber das Fach »Film« zu belegen und schrieb sich daher am renommierten Art Center College of Design in Pasadena ein. Singh entwickelte sodann seinen oft als opulent und dynamisch bezeichneten visuellen Stil, so u.a. in dem Video zu Suzanne Vegas Song »Tired of Sleeping«. Doch seinen Durchbruch erzielte er mit dem 1991 gedrehten Clip zu dem R.E.M.-Hit »Losing my religion«. ¹⁶ Es ist im nachhinein schwierig zu sagen, inwieweit sich der Erfolg des Songs seiner Präsentation in Clip-Form verdankte, doch alleine der Umstand, dass der Clip nicht nur im Erscheinungsjahr Aussichten auf einen Grammy hatte, sondern auch für gleich acht MTV Video Music Awards nominiert war (sechs der Trophäen erhielt das Video dann auch, darunter in den Kategorien »Video of the Year«, »Breakthrough Video« und »Best Direction in a Video«) zeigt, dass man den Anteil der visuellen Interpretation am Erfolg des Stücks keinesfalls unterschätzen darf – zumal das Video den Liedtext in eine Richtung hin interpretierte, die zwar von Texter Michael

Stipe möglicherweise mitgedacht (vgl. auch die Liedzeile »Choosing my confessions«), doch keinesfalls ausschließlich intendiert gewesen war; und es war eben diese Deutung, die dem Song den (weite Verbreitung sichernden) Stempel des Skandals und der Anrührigkeit aufdrückte. Denn die Titelzeile »Losing my religion« wurde als Hinweis darauf verstanden, dass der Protagonist des Textes seinen Glauben verlöre – tatsächlich aber hatte Stipe damit eine vergessene Redewendung aus den Südstaaten der USA aufgegriffen, die soviel bedeutete wie »die Fassung zu verlieren«.¹⁷ Dessen ungeachtet wurde das Stück entweder als atheistisches bzw. grundsätzlich Glaubenskonzepte anzweifelndes Manifest verstanden, weshalb es in Israel z.B. aufgrund des scheinbar gotteslästerlichen Titels in »Oh Life« umbenannt wurde.¹⁸ Eine solche Überschrift mag dem tatsächlichen Gehalt des Songs sogar näher kommen, denn geschildert wird offenbar eher die große Enttäuschung des Protagonisten in Anbetracht der Distanz und Gefühllosigkeit eines von ihm offenbar umworbenen Gegenüber, dem er nur ein trotziges »Oh Life/Life is bigger/It's bigger than you« entgegenzuschleudern kann, um im nächsten Moment die schmerzliche Erkenntnis der Entfernung zwischen den beiden zu formulieren: »And you are not me«. Der Leidende ist jedoch zugleich der Unterlegene, Unsichere, der einerseits fürchten muss, zuviel gesagt und sich damit verraten zu haben, andererseits zweifelt, ob er nicht zu wenig mitgeteilt hat und damit das Risiko eingeht, nicht verstanden zu werden. Wie leicht verletzt- und verunsicherbar er ist (als »hurt, lost and blinded fool« bezeichnet er sich in der zweiten Strophe), wird zugleich deutlich, wenn er fürchtet, den Anderen angesichts der soeben gesprochenen (zu wenigen? zu vielen?) Worte lachen, singen gehört zu haben – oder hat er eine Umkehr zum Besseren versucht? Es erweist sich am Ende jedoch nur als ein Wunschtraum. Und der derart Abhängige fühlt sich in die Ecke gedrängt, wie im Rampenlicht – und droht angesichts dieser quälenden Lage die Fassung zu verlieren:

Life is bigger
 It's bigger than you
 And you are not me
 The lengths that I will go to
 The distance in your eyes
 Oh no I've said too much
 I set it up

That's me in the corner
 That's me in the spotlight
 Losing my religion
 Trying to keep up with you
 And I don't know if I can do it
 Oh no I've said too much

I haven't said enough
 I thought that I heard you laughing
 I thought that I heard you sing
 I think I thought I saw you try

Every whisper
 Of every waking hour I'm
 Choosing my confessions
 Trying to keep an eye on you
 Like a hurt lost and blinded fool
 Oh no I've said too much
 I set it up

Consider this
 The hint of the century
 Consider this
 The slip that brought me
 To my knees failed
 What if all these fantasies
 Come flailing around
 Now I've said too much
 I thought that I heard you laughing
 I thought that I heard you sing
 I think I thought I saw you try

But that was just a dream
 That was just a dream

Wie die vielen Hörer nach ihm (und diese dann möglicherweise bereits im Gefolge seiner visuellen Interpretation) konzentrierte sich Singh bei der Konzeption seines Videos auf die mit den Reizworten »religion« und »confessions« angedeutete Sphäre des Glaubens und der Frömmigkeit. Und um diese sowie den im Songtitel angedeuteten Verlust derselben auszugestalten, legte er dem Clip eine Dramaturgie zugrunde, in der es letztendlich um die Durchdringung zweier Ebenen geht.

Da ist zum einen die religiöse Sphäre, repräsentiert durch Szenereien, welche dem hinduistischen wie dem christlichen Bilderkosmos entlehnt sind und in letzterem Fall auf Werke der bildenden Kunst des 17. und 20. Jahrhunderts rekurrieren, namentlich auf Schöpfungen der Fotografen Pierre et Gilles, des Barockmalers Caravaggio sowie auf die Interpretation von dessen Werken in der Ästhetik des 1986 gedrehten »Caravaggio«-Films des Regisseurs Derek Jarman: Der farbige und zugleich blondierte Engel, der zu den Worten »That's me in the corner« auf dem Stuhl kauern gezeigt wird, der an den Baum gebundene und mit angeklebten Pfeilen zum Heiligen Sebastian hergerichtete Knabe (Abb. 2); die reich und herrschaftlich drapierten indischen Gestalten (Abb. 4), der keiner



Abb. 2: R.E.M.:
 »Losing my religion«, Still



Abb. 3: Pierre et Gilles:
 »St. Sébastien« (Bou-
 abdallah Benkamla)



Abb. 4: R.E.M.:
 »Losing my religion«, Still



Abb. 5: Pierre et Gilles:
»Göttin Sarasvati«
(Ruth Gallardo)



Abb. 6: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still



Abb. 7: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still



Abb. 8: Caravaggio:
»Berufung des Heiligen
Matthäus« (Rom,
San Luigi dei Francesi)

der beiden Konfessionen fest zuzuordnende, muskulöse und anscheinend hinter dem Rücken gefesselte Jüngling – alle immer wieder von goldenen Lichtreflexen überstrahlt und zuletzt zu einem annäherungsweise symmetrischen Schlussbild arrangiert (Abb. 6) – bilden in ihrer meist blättergerahmten, überhellen und betont kitschigen Buntheit zum Teil einzelne Werke der Fotografen nach (vgl. deren mit Ruth Gallardo besetzte Darstellung der indischen Göttin Sarasvati [1988: Abb. 5] oder ihren »St. Sébastien« [1987: Abb. 3])¹⁹.

Durch Blick- und Bezugsachsen (Michael Stipe blickt empor, wenn er zu dem blondierten Engel sieht) wird angedeutet, dass man diese Gestalten offenbar als Bewohner des Himmels auffassen soll. Ihnen gegenüber gestellt werden nach dem ersten Viertel des Videos und mit Beginn der zweiten Strophe die unter ihnen auf der Erde lebenden Menschen, die in ihrer fahlen Farbigkeit, den starken Hell-Dunkel-Kontrasten und den robusten, eher ärmlich und archaisch anmutenden Typen an Gemälde der Caravaggio-Schule erinnern, die hier gleichwohl nie detailgetreu umgesetzt werden, sondern lediglich einzelne Details liefern (wie z.B. den aus Caravaggios »Berufung des Heiligen Matthäus« – Abb. 8 – bekannten, diagonal die Szene durchziehenden Lichtstrahl: Abb. 7).²⁰

Obleich himmlischer und irdischer Bereich durch den Kontrast zwischen körperlicher Schönheit, Reichtum an Farben, Licht, wie sie das Heiligen- und Engelsreich auszeichnen, und der Schäbigkeit, der Armut an Farben und Helligkeit, wie sie für die Erde stehen, streng voneinander getrennt sind, kommt es in einem Moment doch zu einem Kontakt: Just aus der Szene, die zwar auf ein Gemälde Caravaggios (»Die Verückung des Heiligen Franziskus«: Abb. 10) anspielt, die Gruppe aus dem alten, in den Schoß des jungen Himmelsboten gebetteten Engels jedoch mit den typischen Mitteln von Pierre et Gilles darbietet (Abb. 9), entwickelt sich die Handlung des Clips, denn der alte Engel stürzt versehentlich in den irdischen Bereich hinab, wo er (nun ebenfalls in der Ästhetik Caravaggios erscheinend) von den Menschen neugierig, misstrauisch, grausam untersucht (hierbei Caravaggios »Ungläubigen Thomas« zitierend: Abb. 11/Abb. 12)²¹ und schließlich sogar anscheinend hingerichtet wird.²²

Dieser religiösen Sphäre mit der Erzählung vom Sturz des alten Engel unter die Menschen wird jedoch eine weitere Ebene gegenübergestellt. Denn nachdem Michael Stipe zu den Worten »That's me in the corner« seinen Kopf nach rechts zu dem Pierre et Gilles-Engel hinauf gewendet hat, dreht er ihn darauf hin – »That's me in the spot« – nach links, wo er offenbar zwei Männer erblickt, die mit ihren Mützen Assoziationen an russische Proletarier wecken sollen. Synchron wenden beide ihre Köpfe ins bzw. aus dem Profil, während im Hintergrund ein Scheinwerfer auf die Kamera zuggedreht wird: Hier der im lichtüberfluteten Himmel sitzende Himmelsbote, dort die Licht ins Dunkel bringenden Arbeiter, scheinen die Blickwechsel

des Sängers anzudeuten. Und auch in der Folge wird diese russische Revolutionswelt weiter ausgebaut, wenn eine rote Fahne hinter einem Umriss aufscheint, den eine über ein Amboss gebeugte Gestalt vor dem goldgelb erleuchteten Hintergrund abgibt oder gleich darauf das Profil eines Mannes mit Pelzmütze vor dem Schattenbild eines von Männern umstellten Armillarglobus aufblitzt, der offenbar – so die nächste Einstellung – in der unmittelbaren Nähe des zuvor gesehenen Ambosses steht. Die aus Eisenringen gefertigte Weltsphäre und das Schmiedegerät verweisen dabei offenbar auf die Sphäre der Wissenschaft, denn an dem Amboss werden nach dem Sturz des Engels von den russischen Arbeitern vor einem tiefroten Hintergrund riesige Metallflügel gefertigt, deren Konstruktion einem in einer Szene deutlich ins Bild gerückten und mit dem Wort »OTTO« überschriebenen Plan folgt (Abb. 13: der Titel möglicherweise ein Verweis auf den Ingenieur und Flugpionier Otto Lilienthal).

Am Ende stehen sich die Gruppen der die goldenen Flügel des Pierre et Gilles-Engels in die Mitte nehmenden Himmelswesen, der den geschmiedeten Flugharnisch wie ein Monument flankierenden Arbeiter und einer sich um den am Boden liegenden Engel kümmernden Menschengruppe (inspiriert durch Caravaggios »Grablegung«) einander gegenüber, wobei die jeweils prominent ins Bild gerückten Flügel die einzelnen Bereiche verbinden.

Die mit dem Sturz des Engels einsetzende Durchdringung der Sphären (Religion: himmlische und irdische Welt: Arbeiter) kommt damit zu ihrem Abschluss, zugleich bestätigt sich die zuvor schon angedeutete Funktion der Flügel als eines alles verbindenden Motivs, das auch die bislang noch kaum beachtete Ebene der Performance von R.E.M. erfasst: Denn bereits zu Beginn des Clips wird ein großes Paar Flügel an Stipe vorbeigetragen, ehe der schon zuvor vibrierende und mit einer weißen Flüssigkeit gefüllte Krug in der Fensteröffnung – in Vorwegnahme des Engelssturzes – kippt und am Boden zerschellt. Sogleich darauf ist jenes Arrangement aus einem auf einem Ständer ausgestellten Buch und einem es hinterfangenden (Jarmans »Caravaggio«-Film entlehnten) Flügelpaar zu sehen, vor dem der Sänger den Fall des Engels dann später auch nachvollzieht, wenn er zu den Worten »brought to my knees« zu Boden sinkt, die Flügel zurücklässt und so das hinter ihm aufgestellte Buch sichtbar werden lässt. Zugleich deutet ein Mitglied der Band die Spanne des Flügels an, wenn es zu der Wortfolge »Life is bigger« seine Arme ausbreitet.

Doch auch durch andere Elemente werden die Performance-Szenen der Band und die in den Sphären der Religion und der Arbeiter spielenden Sequenzen verbunden: So leuchtet hinter Michael Stipe bei den Worten »Oh no I've said too much« eine schräg durch das Bild führende Lichtbahn auf, die – zusammen mit der monochromen Wand – an die kurz darauf gezeigte Adaption des Raumes aus Caravaggios »Berufung des Heiligen Matthäus« vorausweist. Diese wiederum,



Abb. 9: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still



Abb. 10: Caravaggio: »Die Verückung des Heiligen Franziskus« (Hartford, Wadsworth Atheneum)



Abb. 11: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still



Abb. 12: Caravaggio:
»Ungläubiger Thomas«
(Potsdam, Schloss Sanssouci)



Abb. 13: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still

eingeleitet durch einander sich scheinbar etwas zuflüsternde Männer setzt die in diesem Moment gesungenen Worte »Every whisper« um. Darüber hinaus nehmen sowohl die Bewohner des Himmels als auch die Arbeiter immer wieder Textzeilen des Sängers auf und setzen diese fort, während umgekehrt Stipe z.B. zuvor vollführte Gesten der Heiligen bzw. der indischen Gestalten wiederholt. Doch das Beziehungsgeflecht innerhalb der einzelnen Verweisebenen wird noch dichter und zeigt sich als geradezu überdeterminiert,²³ wenn man die mit den roten Fahnen, den Pelzmützen und Proletariern ausgelegte Spur gen Russland weiter verfolgt, erinnern doch gleich die ersten Bilder und Geräusche des Clips – der vor dem Fenster fallende Regen, die gurgelnden Geräusche, das klingelnde Geräusch vibrierenden Glases sowie der erbebende und zuletzt herabstürzende Krug – an verwandte Ton- und Bildmontagen, wie Andrzej Tarkovsky sie insbesondere in seinem 1979 gedrehten Film »Stalker« einsetzte. Zugleich aber hält Singhs Video eine weitere, auf Russland bezogene Schicht bereit, gemahnen doch sowohl Stipes Kleidung als auch viele Elemente seiner Choreographie an jene Gesten und Posen (Abb. 14), die der Tänzer Vaslav Nijinsky 1913 bei der Uraufführung von Claude Debussys Ballett »Jeux« vorsah (Abb. 15)²⁴ – und welche die herbe Kritik des Komponisten auf sich zogen, der diese Art von »stilisierte(r) Geste« ablehnte: »Das ist abscheulich, das erinnert sogar an Dalcroze«.²⁵



Abb. 14: R.E.M.:
»Losing my religion«, Still



Abb. 15: Ch. Gerschel:
Vaslav Nijinsky in
»Jeux«

Doch auch in anderer Hinsicht erweist sich Singhs Clip als ausgesprochen differenziert im Umgang mit seinen visuellen Quellen und Vorbildern, deren Herkunft dieses Mal in Italien zu suchen sind; denn wenn der Regisseur einzelne Szenen an Gemälden der Caravaggio-Schule orientiert und diese mit Akteuren besetzt, verweist er damit nicht nur auf diese Bilder selbst, sondern – neben Derek Jarman's »Caravaggio«-Film – zugleich auf ein Werk, das das Nachstellen von Kunstwerken im Rahmen eines Films selbst zum Thema hat: In Pier Paolo Pasolinis 1963 entstandenem Kurzfilm »La ricotta« (enthalten in dem Gemeinschaftswerk »RoGoPaG« von Roberto Rossellini, Jean Luc Godard, Pasolini und Ugo Gregoretti)²⁶ werden die Schwierigkeiten geschildert, die ein Regisseur (Orson Welles) während der Dreharbeiten zu einem religiösen Film hat, in dem u.a. zwei berühmte Gemälde Rosso Fiorentinos (Kreuzabnahme) und Pontormos (Grablegung) detailgetreu mit Schauspielern nachgestellt werden sollen. Doch kleine Missgeschicke und Menschlichkeiten stören die Szenerie immer wieder und sorgen inmitten der hehren und frommen Bilder für den heiligen Ernst konterkarierende Heiterkeitsausbrüche.²⁷ Singh verzichtet in seinem Clip zwar auf derart von außen einbrechende Pannen, bringt jedoch gleichfalls ein ironisches Moment unter, wenn sich die Haare des alten Engel zum Erstaunen der Menschen als Perücke und damit als Teil einer Kostümierung erweisen.

Mit »Losing my religion« hatte es der Regisseur mithin verstanden, Bilder, Motive, Figuren und Stile unterschiedlichster Herkunft

zusammen zustellen, um mit ihrer Hilfe einen Diskurs zu entfalten, in dem unter Rekurs auf das Motiv der Engelsflügel dem Songtext eine visuelle Interpretation an die Seite gestellt wurde: Geht es dort eher um die Verbitterung eines von einer nicht näher bestimmten Beziehung Enttäuschten, so deutet Singh mit dem Engelssturz, der Misshandlung des Himmelsboten und der technischen Reproduktion seiner Flügel den Verlust einer Rückbindung (und nichts anderes bedeutet »religio« schließlich) an höhere Ebenen an – mit den (paradoxiert aus schwerem Metall) geschmiedeten Flügeln wird sich der Mensch vielleicht in die Lüfte erheben, die Sphäre der Engel wird ihm jedoch verschlossen bleiben.²⁸

Unmittelbar nach Abschluss des R.E.M.-Videos gewann Singh auch zwei der begehrten Auszeichnungen in Cannes für Spots, mit denen er (im Auftrag der Agentur Wieden & Kennedy) Anne Klein und (für Barte Bogle Hegarty) Levi's beworben hatte²⁹ – und ein Vergleich insbesondere des Levi's-Spots mit dem Musikvideo ist umso interessanter, als zwischen beiden Kurzfilmen auf den ersten Blick nur wenig Beziehungen bestehen. Denn das »Swimmer« betitelte Commercial für die Bekleidungsmarke zeigt einen jungen, athletisch gebauten Mann, wie er, zuletzt nur noch in Jeans gekleidet, durch die diversen Gärten eines amerikanischen Villenorts wandert, um sich dabei von einem Swimmingpool in den nächsten zu stürzen, in der Absicht, seine Jeans auf diese Weise »shrink to fit« zu erhalten. Doch der grotesken Harmlosigkeit des Plots zum Trotz lässt sich auch hier Singhs Handschrift erkennen, wird die ganze Szenerie doch in ein unwirkliches und leicht morbide wirkendes Gelb getaucht, und auch die Künstlichkeit der sonstigen, stets etwas zu grellen Farben sowie die Typen-Parade der verschiedenen (mit ihren Leibwächtern z.T. bedrohlich erscheinenden) Pool-Besitzer erinnert wieder an die Vorliebe des Regisseurs für die Ästhetik von Pierre et Gilles.³⁰ Darüber hinaus aber greifen sowohl der R.E.M.-Clip als auch der Werbespot auf Kinofilme zurück, denn schon der Titel des Werbefilms erinnert an den 1968 von Frank Perry gedrehten Film »The Swimmer« (nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von John Cheever).³¹ Von dort versorgt sich Singhs Commercial auch mit der Grundidee des sich von Pool zu Pool ins Wasser stürzenden und so einen Villenvorort entlang schwimmenden Mannes, der bei Perry von Burt Lancaster gespielt wird. In der Rolle des Ned Merrill beschließt dieser an einem wunderbaren Sommermorgen, die Route der hintereinander gelegenen Schwimmbecken seiner reichen Freunde dazu zu benutzen, um nach Haus zu schwimmen. Doch Merrills Schwimm-Parcours wird zu einer Konfrontation mit der eigenen Vergangenheit, denn auf dem Weg »nach Hause« begegnen ihm – neben den offenbar z.T. entfremdeten Freunden – immer wieder auch die Frauen, die in seinem vergangenen (Liebes-)Leben eine Rolle gespielt haben, und die er (wie z.B. Shirley Abbot) unglücklich und gebrochen zurückgelas-

sen hat. Damit und mit unterschiedlichen, teils zunächst enthusiastischen (die junge Julia Hooper), teils abweisenden Reaktionen jedoch schlägt der Film ein weiteres Thema an, denn auf seiner Pool-Tour stößt Merrill auch auf Personen aus seiner Vergangenheit, die dem Ahnungslosen zunehmend mit Hohn, Verachtung, Zorn und Abscheu begegnen, so dass der Heimweg des Schwimmers zu einem erniedrigenden Spießrutenlauf gerät – und zugleich einen Erkenntnisprozess visualisiert: Denn erscheint Merrill zu Beginn des Films als strahlender, begehrenswerter Mann, der mit seinem muskulösen Körper und seiner glücklichen Familie den Neid und die Bewunderung seiner Umwelt erregt, so muss er am Ende seiner demütigenden Rückkehr erkennen, dass sein scheinbar so perfektes Leben nicht nur eine einzige Lüge war, sondern inzwischen auch vollständig der Vergangenheit angehört: Er selbst ist erschöpft, friert und fühlt sich alt, sein Haus ist wüst und verlassen, er selbst verarmt und verschuldet, von seiner Familie verlassen. Damit wird der Parcours durch die Pools seiner Freunde auch zu einer Zeitreise, die ihn noch einmal durch die glücklichen und z.T. ekstatischen Momente seines Lebens führt, um ihn sodann umso gnadenloser der kalten Gegenwart und der (anfangs offenbar im Wahnsinn verdrängten) Erkenntnis preiszugeben, dass er inzwischen alles verloren hat.

Demgegenüber folgt Singhs Schwimmer natürlich keineswegs einem auch nur ansatzweise ähnlich düsteren Pfad – anders als Merrill, den seine Route ja nach Hause führen soll, stürzt er sich ja nur zu dem Zweck in die Fluten, seine neuen Jeans »shrink to fit« zu waschen, gemäß dem am Schluss des Werbeclips eingeblendeten Slogans: »The more you wash them, the better they get«. Zwar gibt es – über den Plot hinausgehende – Parallelen: So greift Singh einige Motive des Films auf (etwa, wenn sein Protagonist über eine Hecke springt und damit auf jene Sequenz aus dem Film verweist, in der Merrill zusammen mit der jungen Julia Hooper über die Hindernisse eines Pferdepartours läuft; auch das bei Singh zu sehende, im Wasser schwimmende Herbstlaub³² sowie einzelne Kamerafahrten, insbesondere jedoch der von ihm gezeigte Handlungsverlauf, in dessen Gefolge sich ein junges Mädchen dem Schwimmer anschließt, gehen auf Perrys »The Swimmer« zurück, wo besagte Julia Hooper von Merrill dazu überredet wird, ihm zu folgen). Doch belässt Singh seinem Protagonisten natürlich die ungebrochene Attraktivität und überbietet einzelne Momente des Kinofilms ironisch: Wo Merrill und die junge Julia lediglich synchron in einen Pool springen bzw. später ausgelassen gemeinsam über die Hindernisse des Pferdepartours hüpfen, zeigt Singh deren Werbependants gleich beim synchronen Kunstspringen von einem Turm. Auch der dazu eingespielte Soundtrack – der von Dinah Washingtons 1952 aufgenommene Titel »Mad about the boy«³³ – dient nicht nur als nostalgisches Kolorit zu der in den Bildern gezeigten 50er- und 60er-Jahre-Welt, sondern auch

als ironische Folie, denn just in den erklingenden Worten des Liedtextes (»On the silver screen/He melts my foolish heart/In every single scene«) wird die Kinoleinwand als der Ort genannt, von dem die besungene Schwärmerei für den angehimelten Jungen ihren Ausgang nimmt; dieser wird zwar im Song bereits zuvor als »rather over-hearty and ridiculous« erkannt: »But as I'd seen him on the screen he cast a certain spell.« Das bezieht sich zum einen auf den jugendlichen Protagonisten der Jeans-Werbung, fungiert jedoch zum anderen als Verweis auf deren Vorbild, den Kinofilm, dessen düsteres Ende der Werbeclip zwar natürlich vermeidet; doch in einzelnen, kurzen Momenten deutet sich (s.o.) inmitten all der überästhetisierten Fülle dennoch so etwas wie eine latente Bedrohung an.

Diesem dort nur andeutungsweise zu verwirklichenden Faible für unheilschwangere Szenarien konnte Singh hingegen in dem 1996 für die Firma Nike gedrehten Werbespot »Good vs. Evil« nachgeben, bei dem die Mitte der 90er Jahre gefeiertesten Fußballspieler versammelt wurden, um in einer antiken Arena gegen ein Team aus der Hölle anzutreten, was Singh Anlass gab, die Attraktivität und spielerische Eleganz der menschlichen Sportler mit den teuflischen Physiognomien der dämonischen Gegner zu kontrastieren. Der gleiche Hang zur Gegenüberstellung von Schönheit und grotesker Verzerrung prägt auch seinen, »The challenge« betitelten Werbefilm für die Sportfirma Superga (1997), bei der es eben ein Turnschuh ist, der die Verbindung zwischen den Szenen entfesselter Gewalt mit durch Tiermasken verummten Demonstranten und der kühlen, beherrschten Eleganz herstellt, die im Hause des Fabrikbesitzers herrscht, gegen den sich wütenden Proteste richteten. Dieses abrupte Umschlagen von Schönheit, Anmut, Ästhetik und Würde ins Monströse, Fratzenhafte, Bedrohliche und Unkontrollierte hat Singh 1993 sogar zum Prinzip eines »Message in a bottle« betitelten Commercials für Smirnoff Wodka gemacht, für den er ebenfalls mit einem Preis in Cannes ausgezeichnet wurde: Durch mit dem Getränk gefüllte Gläser und Flaschen hindurch betrachtet, enthüllen die zivilisierten Phänomene einer eleganten Geselligkeit auf einem Luxusdampfer ihre gefährliche Abgründigkeit, so dass in einer dekorativ dargebotenen, harmlosen Blume im nächsten Augenblick eine bedrohlich schnappende fleischfressende Pflanze lauern, eine Kette zur gefährlich zischenden Schlange, eine schwarze Katze zum knurrenden Panther werden kann.

Im Jahr 2000 hat der Regisseur diese, in Werbung und Musikvideos entwickelte Bilderwelten dann in seinem Kinodebüt »The Cell« unterzubringen versucht – mit mäßigem Kritiker-Erfolg. Fast übereinstimmend wurde an dem Psycho-Thriller die Fülle an »arresting – but often distressing – images«³⁴ gelobt, aber der Plot um die mit telepathischen Kräften begabte Catherine Deane (dargestellt von Jennifer Lopez), die mit Hilfe eines Spezialgeräts in das Unterbewusstsein der komatösen Serien-Killers Carl Rudolph Stargher (Vincent D'Onofrio)

eintaucht, um dessen letztes Opfer zu retten, wurde von nicht wenigen Kritikern als künstlich,³⁵ wenig glaubwürdig und letztendlich nur als durchschaubarer Vorwand empfunden, um Singhs Talent zur Entfaltung opulenter, surrealer und fantastischer Tableaus freien Lauf zu lassen. Tatsächlich begegnet man hier den bereits aus den Videoclips und Werbefilmen bekannten, hier nun noch gesteigerten Verfahren, Motiven und Vorbildern, wenn üppigste Schönheit und tiefster Horror beständig ineinander umschlagen, zuweilen sogar fast zu dem R.E.M.-Video identisch anmutende Szenarien vorgeführt werden³⁶ und sich dabei der Bilderkosmos der indischen und der christlichen Religion, das Werk der Caravaggisten, Tarkovsky-Zitate sowie die Ästhetik des frühen H. R. Giger³⁷, von Pierre et Gilles³⁸ sowie Bill Viola³⁹ miteinander verquickt finden. Doch was in einem kurzen Commercial oder einem knapp fünfminütigen Musikvideo seine Wirkung nicht verfehlt,⁴⁰ muss deshalb in einem Film mit einer Laufzeit von über anderthalb Stunden trotz oder gerade wegen der Anwendung brachialen Kitsches noch lange nicht funktionieren, und so wurde »The Cell« auch immer wieder entgegen gehalten, dass er zwar mit einem überbordenden Reichtum an visuellen Reizen auffahre, diese jedoch rasch ermüdend wirkten, zumal der Regisseur sich zu sehr auf diesen Augenkitzel verlasse und darüber den Spannungsbogen seiner Geschichte außer acht lasse.

Dass Singh jedoch tatsächlich auch ganz anders kann und bei »The Cell« seine Fähigkeiten (wie in der Werbung auch) möglicherweise in den Dienst des Mainstream-Kommerzes gestellt hat (auf die Frage »Wie bewältigen Sie den Wechsel von Kunst zu Kommerz?« antwortete Singh 2009 in einem »Spiegel«-Interview: »Ganz ausgezeichnet. Ich bin eine Prostituierte, die ihren Beruf liebt.«),⁴¹ wird deutlich, wenn man sich das Nachfolge-Projekt »The Fall« aus dem Jahre 2006 anschaut. 11 Jahre lang soll der Regisseur den Film vorbereitet haben, vier Jahre dauerten die z.T. in chronologischer Erzählabfolge des Films organisierten Dreharbeiten, die zudem in 18 verschiedenen Orten stattfanden – alleine an der sich hinter dieser Verschränkung von Beharrlichkeit und Aufwand manifestierenden Obsession (Singh selbst nannte die Realisierung des Films auch eine »schreckliche Sucht«⁴²) wird schon deutlich, dass es dem Regisseur hier um eine Herzensangelegenheit ging. Tatsächlich war er lange Zeit zuvor auf den 1981 gedrehten bulgarischen Film »Yo Ho Ho« gestoßen, in dem die Kernhandlung von »The Fall« vorgegeben ist: Ein gelähmter Schauspieler bindet im Krankenhaus das kleine Mädchen Alexandria mit Hilfe packender Abenteuergeschichten an sich, um sie auf diese Weise dazu zu bringen, ihm unwissentlich Gift für den geplanten Selbstmord zu besorgen. Wer »The Cell« gesehen hat, wird hier auf vertraute Lieblingss motive Singhs stoßen: Pferde, die Wüste, ... Und auch hier werden mentale Prozesse als Auslöser und Legitimation dafür genutzt, phantasievolle, bildgewal-

tige Tableaus zu präsentieren. Während diese in »The Cell« jedoch oftmals selbstzweckhaft verspielt gerieten, hat »The Fall« einen thematischen Kern, um den herum sich die opulenten Kompositionen ordnen, und den sie illustrieren. Denn auch wenn es in dem Film anscheinend vor allem um das Erfinden und Fort-Erzählen einer Geschichte zu gehen scheint, so interessiert Singh sich doch tatsächlich sehr viel weniger für deren (der Improvisation und der kindlichen Zuhörerin geschuldete) einfache Handlung, als vielmehr für den Prozess von deren Verbildlichung vor dem geistigen Auge des Zuhörers. Dass das Bild – als gesehenes, erinnertes, ausgedachtes, imaginiertes, kombinierendes und widersprüchliches Bild – im Zentrum von Singhs Film steht, wird schon zu Beginn deutlich, wo mit Hilfe der kindlichen Protagonistin die verschiedenen Manifestationen des Bildes (als Projektion einer Camera Obscura, als Schatten, als Fotografie, als stereoskopisch betrachtete Darstellung) Revue passieren, um schließlich (zuma! in einer furiosen Schlussmontage berühmter und spektakulärer Stunts aus der Stummfilm-Ära) im Bewegtbild des Films zu münden: »Wenn Tarsem Singh hier Werbung macht, dann am ehesten für die Macht der Erzählung und Bilder«, schrieb der Filmkritiker Thomas Klein in seiner Rezension zu »The Fall« 2009.⁴³ Der Satz erinnert zugleich daran, dass beides – erzählte Geschichte wie die davon evozierten Bilder – auch zu konkreten Zwecken eingesetzt werden können: Die erfundene Geschichte hat den Zweck, dass Kind so zu lenken, dass es – ohne sich dessen bewusst zu werden – zum Komplizen eines Selbstmordes wird; Singh wiederum hatte zuvor seine visuelle Phantasie oftmals dazu eingesetzt, um für konkrete Produkte zu werben. In »The Fall« scheint es ihm hingegen tatsächlich um eine Werbung für das menschliche Vermögen der Bilderfindung sowie für dessen Speicher- und Mitteilungsmöglichkeit wie insbesondere den Film zu gehen. Dabei erweist Singh dem Genre, in dem er seine eigenen Bildwelten experimentell entfalten und ausprobieren konnte, nämlich dem Musikvideo, an mindestens drei Stellen Reverenz. Nicht nur die virtuos durch Musik, Tanz und Bildschnitt choreographierte, zweiminütige Sequenz, in der der Mystiker (Julian Bleach) zur Projektionsfläche einer von ihm zuvor verspeisten Landkarte wird, ist in ihrer Rasanz eine Hommage an den Musikclip, sondern Singh zitiert sogar ganz konkret die Handschrift von Regisseurskollegen: Wenn der Schwarze Bandit (Lee Pace) und Evelyn (Justine Waddell) sich zu ihrer Hochzeit einander gegenüberstehen, kreist um sie herum eine Vielzahl von sich drehenden Derwischen, an denen die Kamera in einer Rechts-nach-Links-Bewegung entlangzieht – ganz ähnlich wie 1994 in dem Musikvideo von Mark Romanek zu Madonnas Song »Bedtime Story«. Noch deutlicher ist der Rekurs schließlich in der Sequenz nach Alexandrias (Catinca Untaru) Sturz, wenn sie einer Kopfoperation unterzogen wird und diese im Stil eines un-

heimlichen Puppenfilms erleidet, der sehr an die Werke der Brothers Quay angelehnt ist, einem aus Stephen und Timothy Quay bestehenden Filmemacher-Duo, das – neben Kurz- und Spielfilmen in Stop-Motion-Technik – auch mit einigen Musikvideos berühmt wurde.⁴⁴

Insofern verwundert es auch nicht, dass David Fincher und Spike Jonze Singhs »The Fall« mitproduziert haben.

2. DAVID FINCHER

Auch David Fincher, ebenfalls 1962 geboren, blickt auf eine Vergangenheit als Regisseur von Werbespots zurück; doch anders als bei Singh, wurde diese Laufbahn nicht durch ein entsprechendes Film-Studium vorbereitet und sie führte ihn nicht erst nach einer erfolgreichen Karriere in der Werbung zum Film: Er kam vielmehr von der großen Leinwand, als er 1985 den Dokumentarfilm »The beat of the live drum«, einen 71minütigen Dokumentarfilm über Rick Springfield drehte, denn er hatte zwischen 1981 und 1983 für Lucasfilm und Industrial Light and Magic gearbeitet, den von George Lucas gegründeten Produktions- und Spezialeffekt-Firmen. Dort war er als Kamera-Assistent bei den Trickaufnahmen für Filme wie »Return of the Jedi«, »Indiana Jones and the Temple of Doom« oder Wolfgang Petersens Verfilmung der »Unendlichen Geschichte« beteiligt⁴⁵ – Fincher zufolge ein mehr als vollgültiger Ersatz für den Besuch einer Film-Akademie: »Ich wollte keine Filmschule besuchen. Ich wusste nicht, was für einen Sinn das gehabt hätte.«⁴⁶

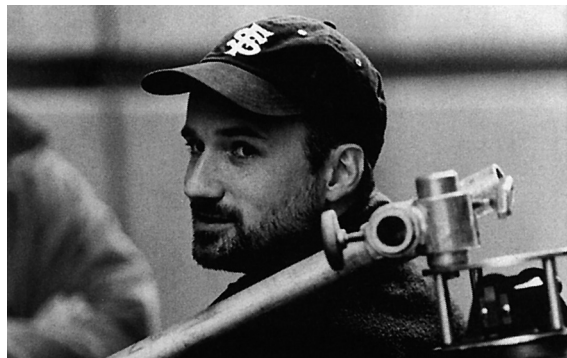


Abb. 24: David Fincher

Die Arbeit an »The beat of the live drum« bahnte ihm den Weg ins Clip-Geschäft,⁴⁷ in dem Fincher sich schon bald mit Videos für Johnny Hates Jazz (1987: »Shattered dreams« und »Heart of gold«) sowie insbesondere Sting (1988: »Englishman in New York«) einen Namen machte. Der endgültige Durchbruch erfolgte dann im Jahr 1989 mit entsprechenden

Arbeiten für Aerosmith (»Janie's got a gun«) sowie natürlich Madonna (»Express yourself«, »Oh Father«) – Durchbruch auch insofern, als Fincher hier bereits erste Motive entwickelte, die er später dann in seinen Filmen verwenden sollte: So scheint die Schluss-Fahrt des Aerosmith-Videos mit seiner Rückwärts-Bewegung der aus der Schusswunde auftauchenden Kamera in gewisser Weise die Titelsequenz des 10 Jahre später entstandenen Films »Fight Club« (1999) vorweg zu nehmen⁴⁸ (wo wiederum mit den rasanten Flügen u.a. durch Gehirne, Einschusslöcher und Papierkorbinhalte die 2002 dann in »Panic Room« vorgeführten, noch spektakuläreren Touren z.B. durch Gefäßhenkel hindurch eingeführt sind). Die gestörte Vater-Tochter-Beziehung, wie sie in »Oh Father« optisch umgesetzt wird, erinnert mit ihren visualisierten Erinnerungen und dem Ineinanderfließen von Vergangenheit und Gegenwart an einige Einstellungen von »The Game« (1997), wo Fincher auf sie zurückgreift, um das Fortleben der prägnanten Kindheits-szenen im Leben des erwachsenen Nicholas Van Orton zu illustrieren. Die Aussage Finchers über seine Videoclips – »I did most of them as my way of going to film school«⁴⁹ – ist insofern durchaus ernst zu nehmen, als Clips wie »Janie's got a gun« (mit der Thematik des sexuellen Missbrauchs durch den Vater) und »Oh Father« (mit der Darstellung einer von väterlicher Kälte und Gewalt geprägten Kindheit) nicht nur bereits ansatzweise an jene düsteren Sujets rühren, die er dann in seinen Filmen später bearbeitet, sondern – über die oben aufgezeigten Parallelen hinaus – auch erzähltechnische Analogien aufweisen.

So sollte Fincher auf die dem Aerosmith zugrunde gelegte Rückblendenstruktur sowohl im vier Jahre später entstandenen Madonna-Clip zu »Bad girl« zurückgreifen, als auch und insbesondere zehn Jahre später bei »Fight Club«. Eröffnen »Janie's got a gun« und »Bad girl« je mit dem Eintreffen des Ermittlers am Tatort eines Mordes, so springt die Handlung bei »Fight Club« mit Filmbeginn unmittelbar in den vor dem Showdown gelegenen Moment, um zunächst aber zu erzählen, wie es zu der zugespitzten Situation kommen konnte. Dabei legt Fincher implizit zwei Erzählstränge übereinander, wenn er die Handlung zwar aus der Sicht des Protagonisten berichten lässt, sich dieser jedoch im nachhinein als schizoider Charakter erweisen wird und somit einige Momente seiner Schilderungen im letzten Drittel des Films (stellvertretend für die übrigen wesentlichen Stationen des Geschehens) korrigiert werden: Wo zunächst scheinbar zwei Personen – der Erzähler Jack (Edward Norton) und Tyler Durden (Brad Pitt) – interagierten, sieht man in der berichtigten Neuerzählung, dass ersterer tatsächlich alleine ist.

Noch etwas eindeutiger und weniger komplex, doch ebenfalls auf zwei Ebenen rekonstruiert Fincher die Vorgeschichte der Morde in den Videoclips: In dem Aerosmith-Clip⁵⁰ wechseln sich (neben den zwischengeschnittenen Performance-Szenen der Band) Erzählstränge ab, in denen die Polizei einerseits nach und nach die Spuren des

Verbrechens (das verlassene Auto³¹, die Pistole, die Leiche, die Täterin) findet und sicherstellt, andererseits aber die Hintergründe der Bluttat – die sexuelle Belästigung der jungen Janie durch ihren Vater – aufgezeigt werden. Dass es hierbei jeweils um die Auslegung von Indizien für den Zuschauer geht, der Teile des Videos wie ein Mosaik erst bei mehrmaligem Anschauen verstehen soll, wird zusätzlich durch den Umstand verdeutlicht, dass der die Spuren zueinander fügende Polizist und der die Katastrophe bewirkende Vater sich (bis auf die im Laufe des Videos durch einen Hut verdeckte Glatze des Beamten) erstaunlich ähnlich sehen, und Janie nach der Tat aus den Fragmenten der zertrümmerten Wohnungseinrichtung ein Puzzle legt, das die Buchstabenfolge »LOST« bildet. Fincher ist es damit gelungen, aus den Andeutungen, die der Natur und Motivation des Mordes nur indirekt vermittelnde Liedtext gibt, eine suggestive, adäquat düstere Bilderfolge zu gewinnen:

Dum, dum, dum honey what have you done?
 Dum, dum, dum it's the sound of my gun
 Dum, dum, dum honey what have you done?
 Dum, dum, dum it's the sound

Janie's got a gun
 Janie's got a gun
 Her whole world's come undone
 From lookin' straight at the sun
 What did her daddy do?
 What did he put you through?
 They said when Janie was arrested
 They found him underneath a train
 But man he had it comin'
 Now that Janie's got a gun
 She ain't never gonna be the same

Janie's got a gun
 Janie's got a gun
 Her dog day's just begun
 Now everybody is on the run

Tell me now it's untrue
 What did her daddy do?
 He jacked a little bitty baby
 The man has got to be insane
 They say the spell that he was under
 The lightning and the thunder
 Knew that someone had to stop the rain

Run away, run away from the pain
Yeah, yeah, yeah, yeah

Run away, run away from the pain
Yeah, yeah, yeah, yeah
Run, run away

Janie's got a gun
Janie's got a gun
Her dog day's just begun
Now everybody is on the run
What did her daddy do?
It's Janie's last IOU
She had to take him down easy
And put a bullet in his brain
She said cause nobody believes me
The man is such a sleaze
He ain't never gonna be the same

Run away, run away from the pain
Yeah, yeah, yeah, yeah
Run away, run away from the pain
Yeah, yeah, yeah, yeah
Run, run away

Janie's got a gun
Janie's got a gun
Janie's got a gun
Janie's got a gun

Janie's got a gun
Her dog day's just begun
Now everybody is on the run
Because Janie's got a gun
Janie's got a gun
Her dog day's just begun
Now everybody's on the run
Janie's got a gun

Auch in »Bad girl«⁵² wird die Vorgeschichte eines Mordes rekonstruiert, dessen Tatort der Kommissar zum Auftakt aufsucht; anders als in dem Aerosmith-Video wird der Polizist jedoch nicht bei der Aufklärung des Mordes gezeigt, sondern erscheint nur zu Beginn und Ende des Clips. Die zur Verfügung stehende Spielzeit verwendet Fincher hingegen darauf, zum einen das einsame Alltagsleben der Redakteurin Louise Oriole zu zeigen, zum anderen einen namenlosen Todes-

engel (Christopher Walken), einzuführen, der zu Beginn des Videos auch die Zeit zurückdreht und dem Zuschauer so die Möglichkeit gibt, die Ereignisse vor dem Mord zu verfolgen, die sich auf den beiden beschriebenen Ebenen von Alltag und Todesboten abspielen. Doch die öde, von Arbeit, Alkohol, Zigaretten und Männern geprägte Existenz³³ der Frau verwebt sich zunehmend dichter mit derjenigen des Engels, je deutlicher sie dessen Präsenz gewahr wird. Blicke, ein stummer Dialog, schließlich sogar ein Kuss zwischen den beiden signalisieren eine zunehmende Annäherung, die von Oriole zuletzt zu einer Begegnung vollendet wird, indem sie sich ihrem Mörder hingibt: Als ihre Leiche aus dem Haus getragen wird, sitzen Louise und der Engel gemeinsam auf einem davonschwebenden Hochsitz. Wie schon in dem drei Jahre zuvor entstandenen »Express yourself«-Video für Madonna (s.u.) greift Fincher Motive eines Films (in diesem Fall Wim Wenders' »Der Himmel über Berlin«³⁴ von 1988) nicht nur auf, sondern erotisiert und dramatisiert sie zugleich. Wo Sex und Tod in Wenders' Film nur sehr scheu und metaphorisch verschlüsselt thematisiert werden, macht Fincher sie zum Dreh- und Angelpunkt der Clip-Handlung, und es ist diesbezüglich ebenfalls bezeichnend, dass hier nicht ein Engel menschlich werden möchte, sondern ein Mensch (einem eher konventionellen Topos entsprechend) danach strebt, dem öden Leben zu entfliehen und daher Zuflucht im Jenseits sucht.³⁵

Doch nicht erst und alleine das Drehen von Videoclips war Finchers Schule: Einer eigenen Aussage zufolge waren es die Videos Russell Mulcahys, die ihm als »a great way to learn«³⁶ erschienen, und dass Fincher sich über diese hinaus seine Vorbilder aus der Filmgeschichte genau angeeignet hat, kann an einem Video wie zu Madonnas »Express yourself« (1989)³⁷ oder einer Werbung wie dem »Blade Roller«-Spot für Coca-Cola ersehen werden, die sich in je unterschiedlicher Weise auf Klassiker des Sciencefiction-Genres rückbeziehen.

So nutzt der Madonna-Clip (berühmt geworden schon alleine aufgrund seiner angeblichen Produktionskosten von ca. neun Millionen Dollar)³⁸ Setting und Kontext von Fritz Langs Stummfilm »Metropolis« (1926), wenn eine sich in unterirdischer Nässe abmühende Untertanenklasse den sie beherrschenden und eine mondäne Oberwelt bewohnenden Geschäftsleuten gegenüber gestellt wird, und Madonna sich als Anwältin des das Video beschließenden Mottos »Without the heart/there can be/no understanding/between the hand/and the mind« inszeniert – dies wiederum eindeutig eine Adaption des Sinnspruches aus »Metropolis«: »Mittler zwischen Hirn und Hand muß das Herz sein!« (»The heart mediates between hand and brain« in der englischen Fassung). Die Sängerin reklamiert diesen Part offenbar für sich, wenn sie als Angehörige der Privilegiertenschicht nicht nur – wie Freder Fre-

dersen in Fritz Langs Film – den Weg von der Ober- zur Unterwelt der Maschinenhalle findet, sondern sich anschließend auch als selbst als Sklavin oder Haustier in der Oberwelt geriert,⁵⁹ zuletzt jedoch einem Arbeiter hingibt. Der Film »Metropolis« ist insofern nicht einfach nur als Vorratsmine für Dekors, Szenen und Sinnprüche zu verstehen, aus der sich Finchers Clip zum Teil bis in Details hinein bedient⁶⁰, sondern geradezu als Hintergrundfolie, vor der sich das Video profilieren möchte. Denn dieses stellt, indem es die Geschlechterrollen des Originalfilms überkreuzt und zugleich ineinander blendet, nicht nur eine Modernisierung und Aktualisierung des Stummfilms dar, sondern kehrt zugleich die im Original nur latente Erotik in eindeutig vorgeführte Sexualität heraus: Wo die Liebe des Privilegierten Freder Fredersen zu der Arbeiterrebellin Maria das Initialmoment für seine Erkenntnis darstellt, dass das angenehme Leben der Herrscherklasse auf dem Moloch brutalster Ausbeutung beruht, verschmelzen Freder und Maria in »Express yourself« in der Gestalt Madonnas: Halb Mann (die Sängerin erscheint in der Mitte des Clips mit einem Herrenanzug in der Maschinenhalle), und doch zugleich – wie die nachfolgenden Bilder einer Madonna in Abendkleid, Strapsen und Korsett sowie ihr Auftritte als angekettete, nackte Sklavin⁶¹ und Milch schlürfende »Katze«⁶² zeigen – ganz Frau, ist es ihre die sozialen Klassen überschreitende Sinnlichkeit, die hier die Bedrohung für das unterdrückerische System darstellt. Und somit weicht auch der keusche Idealismus der als »Heilige der Unterdrückten« vorgeführten Maria des Stummfilms einem sexuellen Hedonismus: Madonna, hier als Maria des 20. Jahrhunderts inszeniert, liebt den (bezeichnenderweise auch lediglich über seine physische Attraktivität definierten, sonst jedoch bloss verbleibenden) Arbeiter⁶³ anscheinend weniger, als dass sie ihn begehrt; und die das System schwächende Überwindung der sozialen Klassen wird hier auch nicht als Ziel, sondern lediglich als sekundäres Begleitphänomen vorgeführt – nicht um die Zerstörung des technisierten Unrechtsstaates geht es der Madonna des Videoclips schließlich primär, sondern um die Befriedigung ihrer Lust, wie man schon daran ersehen kann, dass sie in der unterirdischen Maschinenhalle nicht, wie Freder Fredersen, angesichts des dort tobenden Arbeitswahnsinns in Ohnmacht fällt, sondern dort stattdessen einen lasziv-obszönen Tanz vollführt, der sich an den von ihr begehrten Arbeiter zu richten scheint.

Dies scheint im Widerspruch zu dem Prolog (Madonna thront über der Stadt und erklärt ihrem Publikum, dass sie im folgenden ihre Vorstellung von Liebe darlegen werde)⁶⁴ und dem Schlussmotto zu stehen, wo von Liebe und Herz, nicht jedoch von Lust und Sinnlichkeit die Rede ist, doch der Text des Songs macht deutlich, wie Liebe hier verstanden wird:

Don't go for second best baby
Put your love to the test
You know, you know, you've got to
Make him express how he feels
And maybe then you'll know your love is real

You don't need diamond rings
Or eighteen karat gold
Fancy cars that go very fast
You know they never last, no, no
What you need is a big strong hand
To lift you to your higher ground
Make you feel like a queen on a throne
Make him love you till you can't come down
(you'll never come down)

Long stem roses are the way to your heart
But he needs to start with your head
Satin sheets are very romantic
What happens when you're not in bed
You deserve the best in life
So if the time isn't right then move on
Second best is never enough
You'll do much better baby on your own
(baby on your own)

Express yourself
(you've got to make him)
Express himself
Hey, hey, hey, hey
So if you want it right now, make him show you how
Express what he's got, oh baby ready or not

And when you're gone he might regret it
Think about the love he once had
Try to carry on, but he just won't get it
He'll be back on his knees

To express himself
(you've got to make him)
Express himself
Hey hey

What you need is a big strong hand
To lift you to your higher ground
Make you feel like a queen on a throne

Make him love you till you can't come down
[you'll never come down]

So please

Express yourself

[you've got to make him]

Express himself

Hey, hey, hey, hey

So if you want it right now, make him show you how

Express what he's got, oh baby ready or not

Express yourself

[you've got to make him]

So you can respect yourself

Hey, hey

So if you want it right now, then make him show you how

Express what he's got, oh baby ready or not

Der im Liedtext umschriebene ideale Liebende wird nicht durch die herkömmliche Brille romantischer Gefühle betrachtet,⁶⁵ sondern zunächst einmal vielmehr im Vokabular eines taxierbaren Objektes bezeichnet: »Don't go for second best baby«, lautet der Ratschlag, denn, wie es an späterer Stelle heißt: »You deserve the best in life [...] Second best is never enough.«

Und um herauszubekommen, wer diesem Anspruch gerecht zu werden vermag, soll der Mann einem Test unterzogen werden, bei dem er die eigenen Gefühle artikulieren soll: »Make him express how he feels/And maybe then you'll know your love is real.« Dieses Gegenüber wird dabei aber zunächst nicht als Partner, sondern vielmehr als eine Art Spiegel entworfen, in dem Glanz, Exzellenz und Dominanz der Frau widerstrahlen: Nur wenn er sie zu erhöhen, ihr zu dienen und sie zu schätzen weiß, ist er ihrer würdig: »What you need is a big strong hand/To lift you to your higher ground/Make you feel like a queen on a throne.« Die Machtverteilung ist dabei klar geregelt: Vermag der Mann nicht, den an ihn gestellten Anforderungen zu entsprechen, so gilt der Ratschlag: »So if the time isn't right then move on [...] /And when you're gone he might regret it/Think about the love he once had/Try to carry on, but he just won't get it/He'll be back on his knees.«

Eine solche Frau will daher auch nicht mit materiellen und vergänglichen Dingen wie Schmuck, schnellen Autos (»Fancy cars that go very fast/You know they never last, no, no«) oder reinem Sex erobert sein (»What happens when you're not in bed«), sondern: »[...] he needs to start with your head«⁶⁶ – danach erst mag der Mann sich seinen Weg mit langstieligen Rosen in das Herz der Frau erobern.

Liebe und Zuneigung werden hier mithin nicht (wie sonst so oft) aus dem eigenen, spontan emotionalen Empfinden der Frau heraus geschildert, sondern anhand von Indizien definiert, die ein Mann zu liefern hat, um in den Augen seines Gegenübers als Liebespartner bestehen zu können – dies ein sehr deutlicher Versuch, die herkömmliche Rolle der Frau als zu erobernde, mithin passive und rein reaktive Gespielin zu konterkarieren, indem ihr nun ein anspruchsvolles, tendenziell narzisstisches und spekulatives Verhalten nahe gelegt wird.⁶⁷ Inwiefern das Herz hier als eine zwischen Hand und Geist vermittelnde Instanz eine Rolle spielt, vermag dabei nicht so recht deutlich zu werden. Möglicherweise aber waren es auch die im Liedtext jeweils nicht weit voneinander fallenden Schlüsselbegriffe »hand«, »heart« und »head«, die Fincher auf die Idee eines an »Metropolis« angelehnten Settings kommen ließen, und da Madonna sich als moderne, unkeusche Maria anbot, usurpierte man deren in den Katakomben von Metropolis gepredigtes Credo »Mittler zwischen Hirn und Hand muß das Herz sein!« zu dem das Video beschließenden Spruch – auch wenn die Aussage des Songs mehr dazu tendiert, das Hirn als Mittler zwischen Herz und Hand zu propagieren, soll die Frau ihre Taten doch nicht blind nach dem Herzen ausrichten, sondern dessen Gefühle anhand des beschriebenen Tests prüfen und gegebenenfalls korrigieren: Diese sich zwischen Songtext und Clip öffnende interpretatorische Schere⁶⁸ möglicherweise ein Niederschlag von Finchers Credo, dass es seine Aufgabe sei, »to supply other interpretations, to be less specific in your references, and to provide a leap into another perspective. A video can't be so concrete that there is just one interpretation; someone is going to see it at least ten times so you better be able to give them something that they can constantly see new things in.«.⁶⁹



Abb. 25: Madonna: »Vogue«, Still



Abb. 26: Eugene Robert Richee: Carole Lombard



Abb. 28: Madonna: »Vogue«, Still

Es muss für den jungen Regisseur eine traumatische Erfahrung gewesen sein, dass nicht nur seine erste abendfüllende Kinoarbeit eine problembehaftete Geburt hatte⁷⁰ und zusätzlich dann auch noch bei Kritikern wie Zuschauern eher auf Ablehnung stieß,⁷¹ sondern dass dies mit »Alien« 1992 ausgerechnet dem Film widerfuhr, mit dem er die 1979 eröffnete »Alien«-Saga Ridley Scotts weiterspann – des Regisseurs, dem er mit seiner Cola-Werbung 1993⁷² ein kleines, rasantes Denkmal setzen sollte, zwischen in dem »Blade Runner« bezeichneten Spot doch sechs Männer in Robocop-ähnlichen Kostümen durch ein futuristisches Los Angeles, das offenbar zwei Jahre nach den in Scotts Film »Blade Runner« (1982) geschilderten Ereignissen zu datieren ist⁷³ und dem dort gezeigten Schauplatz in vielerlei Hinsicht bis in Details hinein sehr ähnlich ist.

Doch Finchers Kenntnisse beschränken sich nicht auf das Genre des Sciencefiction-Films: Schon in »Express yourself« hatte er es verstanden, Madonna – der Entstehungszeit von »Metropolis« angemessen – in der Filmästhetik der 20er und 30er Jahre zu inszenieren:

ein Prinzip, das er dann zur Gestaltung gleich eines ganzen Madonna-Clips, »Vogue« (1990), einsetzte. Denn die zentrale Aussage des Songs – »Beauty's where you find it« – wird hier (neben einer kurzen Hommage an die von Madonna geschätzte und gesammelte Malerin Tamara de Lempicka [1898 – 1980])⁷⁴ vor allem durch das Nachstellen und Beleben von berühmten Schauspieler- und Modefotos illustriert, wie sie in den 20er und 30er Jahren Cover und Seiten des titelgebenden Magazins »Vogue« schmückten. So geht das Motiv der sich in einer spiegelnden Oberfläche verdoppelnden Madonna (Abb. 25) auf eine Aufnahme Carole Lombards zurück, die Eugene Robert Richee 1935 veröffentlichte (Abb. 26).⁷⁵

Die Idee des von Händen gerahmten und mit einem Handtuch-turban gekrönten Gesichts (Abb. 28) hingegen verdankt sich einer Vorlage, die man bei einer Werbeaufnahme des Fotografen Horst P. Horst (Advertisement with Carmen, New York 1946: Abb. 29) gefunden hatte.⁷⁶

Bei ihm hatte man sich (vgl. seine Aufnahme Mainbocher-Corset von 1939: Abb. 31) im Übrigen auch mit der Inspiration zu jener Sequenz (Abb. 30) versorgt, in der die in ein Korsett geschnürte Madonna in Rückenansicht gezeigt wird.⁷⁷

Mit diesen Bildern hatte Fincher einen Teil des Textes adäquat visualisiert, in dem es um die »verschönernde« Wirkung von Musik geht:

Strike a pose
Strike a pose
Vogue, vogue, vogue
Vogue, vogue, vogue

Look around everywhere you turn is heartache
It's everywhere that you go (look around)
You try everything you can to escape
The pain of life that you know (life that you know)

When all else fails and you long to be
Something better than you are today
I know a place where you can get away
It's called a dance floor, and here's what it's for, so

Come on, vogue
Let your body move to the music (move to the music)
Hey, hey, hey
Come on, vogue
Let your body go with the flow (go with the flow)
You know you can do it



Abb. 29: Horst P. Horst: »Advertisement with Carmen«



Abb. 30: Madonna: »Vogue«, Still

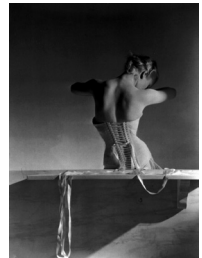


Abb. 31: Horst P. Horst: »Mainbocher-Corset«

All you need is your own imagination
 So use it that's what it's for (that's what it's for)
 Go inside, for your finest inspiration
 Your dreams will open the door (open up the door)

It makes no difference if you're black or white
 If you're a boy or a girl
 If the music's pumping it will give you new life
 You're a superstar, yes, that's what you are, you know it

Beauty's where you find it
 Not just where you bump and grind it
 Soul is in the musical
 That's where I feel so beautiful
 Magical, life's a ball
 So get up on the dance floor

Vogue, (Vogue)
 Beauty's where you find it (move to the music)
 Vogue, (Vogue)
 Beauty's where you find it (go with the flow)

Greta Garbo, and Monroe
 Dietrich and DiMaggio
 Marlon Brando, Jimmy Dean
 On the cover of a magazine

Grace Kelly; Harlow, Jean
 Picture of a beauty queen
 Gene Kelly, Fred Astaire
 Ginger Rodgers, dance on air

They had style, they had grace
 Rita Hayworth gave good face
 Lauren, Katherine, Lana too
 Bette Davis, we love you

Ladies with an attitude
 Fellows that were in the mood
 Don't just stand there, let's get to it
 Strike a pose, there's nothing to it

Vogue, vogue

Oooh, you've got to
 Let your body move to the music

Oooh, you've got to just
 Let your body go with the flow
 Oooh, you've got to
 Vogue

Die richtige Musik bewirkt (ähnlich wie in Destiny's Childs »Bootylicious«-Video – vgl. Kapitel 1), dass man sich schön fühlt, und Schönheit ist überall dort, wo man sie finden kann – die aufgerufenen Stars (bis auf die Baseball-Legende Joe DiMaggio alles Schauspieler) dienen lediglich als Vorbilder und Ermutigung: Sie waren »Ladies with an attitude/Fellows that were in the mood/Don't just stand there, let's get to it/Strike a pose, there's nothing to it«.

»Strike a pose« zitiert zugleich den Schlachtruf, mit dem sich in den späten 80er Jahren die Gäste New Yorker Schwulenclubs anfeuert, wenn sie sich im so genannten »Voguing« üben, einem Tanzstil, bei dem es darum ging, sich spielerisch durch eine Abfolge von besonders eleganten, extravaganen und an den Glamourfotos von »Vogue« und durch Modeschauchoreographien inspirierten Posen hindurch zu bewegen.⁷⁸ Und es ist eben diese Spannung zwischen (er)starr(ten) Körperhaltungen, Gesten und Gebärden, wie sie in den Glamour-Fotografien beobachtet werden können, und deren Verlebendigung, Dynamisierung und Reihung, wie sie beim »Voguing« angestrebt sind, die eben den Reiz von Finchers Videoclip ausmachen. Denn die zum Vorbild gewählten Fotos werden nicht einfach im Sinne lebender Bilder nachgestellt und abgefilmt, sondern gleich die ersten Sekunden des Videos, wenn die Kamera an den vor Gemälden und Statuen posierenden Tänzern und Tänzerinnen vorbei gleitet, machen deutlich, dass man sich der bewegten Natur des Arbeitsmediums bewusst ist und seinen Geboten Rechnung tragen wird. Die dazu angewendeten Strategien haben dabei aber zur Konsequenz, dass die Kompositionen der Fotografien verändert, aktualisiert, angereichert werden müssen und es dabei zu Kontaminationen kommen kann, die wiederum etwas über das Wechselverhältnis zwischen Glamour-Fotografie und Film aussagen: Die durch Horsts »Advertisement with Carmen« (Abb. 29) inspirierte Sequenz z.B. unterscheidet sich von ihrem Vorbild dadurch, dass sich nicht zwei, sondern gleich vier Hände um das Gesicht herum zu schaffen machen, wobei die Verdoppelung durch den Wunsch motiviert ist, die Hände einen Bewegungsablauf vollführen zu lassen, der sich mit seinem Hang zu Symmetrie und Synchronizität deutlich auf die Ästhetik typischer Musical-Choreographien der 30er und 40er Jahre bezieht. Die von Horst fotografierten Hände können demgegenüber noch anekdotisch als in einem Moment der Gesichtspflege erstarrt begriffen werden – im Clip hingegen ist ihre Gestik so stilisiert und ästhetisiert worden, dass sie erkennbar keinem anderen Zweck mehr dienen, als das Gesicht der Sängerin zu rahmen und zu inszenieren. Wie sehr die Fotografie dadurch eben jenem be-



Abb. 32: Madonna: »Vogue«, Still



Abb. 33: John Engstead: Carole Lombard



Abb. 34: »Citizen Kane«, Still

wegen Konkurrenz- und Schwestermedium Film wieder angenähert wird, auf den sich die Portraits und Standbilder oft genug beziehen, wird schließlich in jener Einstellung deutlich, in der Madonna auf ein riesiges, von Vorhängen gerahmtes Fenster mit Gitterblende zugeht (Abb. 32): Auf den ersten Blick die Nachinszenierung eines Fotos, das John Engstead 1939 von Carole Lombard angefertigt hatte (Abb. 33).⁷⁹

Tatsächlich aber steht die Schauspielerinnen dort nicht vor einem Fenster, sondern vielmehr hinter einer nicht weiter zweckgebundenen, gatterartigen Struktur, und so erweist sich die Madonna-Sequenz eher als den eröffnenden Bildern aus Orson Welles' Meisterwerk »Citizen Kane« (1941) verpflichtet, wo ein ebensolches gigantisches Fenster inszeniert wird (Abb. 34) – die gleichwohl zu beobachtende generelle Parallele zwischen dieser Kulisse und Engsteads Aufnahme geht wohl auf den Umstand zurück, dass diese im Auftrag der RKO Studios entstand, jener Produktionsfirma, die auch Welles' »Citizen Kane« finanzierte.

Bereits ein Jahr zuvor, im Rahmen des 1989 gedrehten Clips zu Madonnas »Oh Father«⁸⁰ hatte Fincher sich mit Welles' Geniestreich auseinandergesetzt⁸¹ und dabei seine vielleicht anspruchvollste Adaption eines cineastischen Vorbildes vorgelegt; dies auch und vor allem, weil es fast so scheint, als habe er sich zusätzlich die Aufgabe gestellt, das Video nur aus einigen wenigen, zentralen Elementen des Kinofilms heraus zu gestalten. So verdankt sich die gesamte Ästhetik des Clips mit seinem kontinuierlichen Schneefall, seinem horizontlosen Setting und stets bewusst künstlich anmutenden Außenaufnahmen dem Motiv der Schneekugel in »Citizen Kane«, die der sterbende Charles Foster Kane zu Beginn des Films fallen lässt⁸² – und Fincher gewinnt hieraus weitere visuelle Gestaltungselemente, wenn er den fallenden Schnee mit herabfließenden Tropfen und insbesondere den stürzenden Perlen assoziiert, die von der Kette der verstorbenen Mutter stammen. Mit ihr wird das Leitmotiv, das zerrüttete Vater/Tochter-Verhältnis, sowie zugleich dessen Ursprung angedeutet, erscheint es doch zum ersten Mal, wenn der verwitwete Vater sein Kind dabei überrascht, wie es sich verspielt mit den Sachen der Mutter schmückt, worauf er – unfähig seinen Schmerz anders zu artikulieren – vollkommen die Beherrschung verliert und dabei die Perlenkette am Hals des Mädchens zerreißt. Wie in »Citizen Kane« steht der viele Schnee jedoch natürlich auch für Kälte und für die unwirtliche Außenwelt, die solange als kindlicher Spiel- und Tummelplatz genossen werden kann, als es im eigenen Zuhause eine wärmende Zufluchtsstätte gibt. Nicht umsonst bindet Welles die beiden Bereiche in der berühmten Boardinghouse-Szene zueinander, wenn die Kamera übergangslos von dem im Schnee spielenden Kane zu seinen Eltern in der Hütte hinüber gleitet, wo jedoch gerade darüber beschlossen wird, dass das Kind fortgeschickt und damit des schützenden Heims beraubt werden soll.⁸³ Fincher adaptiert diese Dramaturgie, wenn

auch bei ihm von dem draußen im Schnee spielenden Mädchen in den Innenraum des Hauses hinein gefahren wird, wo sich mit dem Tod der Mutter ebenfalls ein Verlust und das dadurch bewirkte Ende der bisherigen Kindheit vorbereitet – und von da an wird sich der eben noch als Spielort genossene Schnee im Leben des Mädchens als Symbol für sie stets verfolgende Kälte festsetzen.

Eine ebenso direkte Übernahme eines bildsprachlichen Mittels aus »Citizen Kane« stellt die Szene dar, in der die von Madonna gespielte junge Frau ihren (offenbar in Perpetuierung des jähzornigen Vaters gewählten) Partner verlässt (er schlägt sie grundlos, so dass sie später versuchen muss, den dadurch verursachten blauen Fleck auf der Wange zu überschminken).⁸⁴ Die neben dem Bett liegende und dann umstürzende Whiskyflasche deutet an, dass er zum Alkohol greift – die junge Frau hingegen scheint sich einen Ausweg in Medikamenten gesucht zu haben, denn in der die Textzeile »You can't hurt me now/I got away from you/I never thought I would« illustrierenden Einstellung sieht man im Vordergrund ein Ensemble aus einer Medizinflasche und einem riesigen Glas, hinter dem eben jene Tür zu sehen ist, durch die hindurch die Frau im nächsten Moment den Raum verlassen wird. In der gleichen Weise deutet schon Welles in seinem Film den fehlgeschlagenen Selbstmordversuch von Kanes zweiter Frau Susan Alexander aus: Auch hier erscheint hinter dem Stilleben aus Medizinflasche und Glas eine den Ausweg symbolisierende Tür (Abb. 35/36)⁸⁵ – doch anders als die Protagonistin in dem Madonna-Video verlässt die verzweifelte, da von ihrem Mann zu einer Opernkariere gezwungene Sängerin den Raum nicht durch diesen »Ausgang«, sondern Kane und der Arzt dringen durch diesen ein, um die Selbstmörderin ins Leben zurückzuholen.

All dies zeigt, dass Fincher sich sein visuelles Vokabular sehr umsichtig und intelligent aus offenbar von ihm auch tatsächlich verstandenen und nicht oberflächlich adaptierten Vorbildern ausgewählt und dann weiter entwickelt hat – und inzwischen sind es seine Filme und Clips, die seine Kollegen als Inspirationsquelle nutzen: So griff nicht nur Fincher selbst auf das Konzept seines für die Firma Nike gedrehten Werbefilm »Magazine Wars« (1994)⁸⁶ zurück, als er sechs Jahre später die Sequenz des Ikea-Telefon-Shoppings in »Fight Club« gestaltete (der Erzähler durchwandert während seiner Bestellung einen begehbaren Ikea-Katalog, komplett mit in der Luft schwebenden Beschreibungstexten, Namen und Preisen),⁸⁷ sondern in seinem 2002 produzierten Videoclip zu Anastacias Song »Why'd you lie to me?« übernahm Mike Lipscombe ebenfalls die Idee von »Magazine Wars«, Zeitschriftenseiten zum Leben erwachen zu lassen: Sind bei Fincher zwei sich ein Match liefernde Tennisspieler vom Cover eines Sportmagazines die Protagonisten, so gruppiert Lipscombe die Reaktionen der übrigen Foto-Figuren in seinem Video natürlich um die Sängerin herum, die zwischen den durch die Zeitschriften repräsentierten, verschiedenen Welten wechselt.⁸⁸



Abb. 35: Madonna:
»Oh Father«, Still



Abb. 36: »Citizen Kane«, Still

Wie sehr sich Lipscombe mit dem Oeuvre Finchers auseinander-setzte, kann daran ersehen werden, dass er im gleichen Jahr 2002 als Regisseur des Clips zu Bryan Adams' »Here I am« (einem Song aus dem Film »Spirit: Stallion of the Cimarron«, wobei das Video erfreulicherweise einmal darauf verzichtete, lediglich Film- und Performance-Schnipsel aneinander zu schneiden) eine weitere Idee Finchers aufgriff, indem er Adams zusammen mit Cowgirls als die Prärie durchstreifende Riesen inszenierte – dies ein klarer Rückgriff auf das Konzept von Finchers (allerdings in Schwarzweiß gehaltenem) Video zu dem Rolling Stones-Song »Love is strong« von 1994, wo die Bandmitglieder als Giganten durch die Straßenschluchten von New York wandern und ebenfalls riesige Frauen zu sehen sind.⁸⁹

Lässt man abschließend die Plots der Filme Finchers Revue passieren, so ist festzustellen, dass auch er – wie Singh – bevorzugt auf Geschichten rekurriert, in denen das Innenleben der Helden im Zentrum steht: Ein Großteil der Handlung in »Fight Club« (1999) erweist sich im nachhinein als nichts anderes als eine einzige große Rückblende in die subjektive Erinnerung des Protagonisten, und sowohl zu Beginn wie insbesondere gegen Ende des Films sieht er sich mit Konsequenzen konfrontiert, die ein seiner Kontrolle entglittener Teil der eigenen Persönlichkeit zu verantworten hat. Auch »The Game« (1997) handelt von einem solchen Kontrollverlust – allerdings ist er dieses Mal kalkuliert und zentrales Element des von CRS entworfenen und beherrschten Verschwörungs-Strategie, welche die (durch Rückblenden in seine Kindheit verdeutlichten) Ängste Nicholas Van Ortons in konkrete, scheinbar authentische Situationen umsetzt und ihn damit herausfordert. In »Se7en« (1995) war der Einbruch des Chaos in die Ordnung noch dadurch konterkariert, dass die mit den Morden vollzogenen Gesetzesverstöße insofern doch einer gewissen Regel gehorchten, als sie an der Liste der »Sieben Todsünden« orientiert und zugleich Bestandteil eines grausamen Racheplans waren. Dieser Racheplan jedoch vollendet sich erst mit Hilfe der die Morde aufklärenden und durch sie manipulierten Polizisten selbst. Der Serienmörder Doe projiziert sein Konzept mithin in die Ermittlungsbeamten hinein, macht sie zu Spielfiguren, Mitspielern und schließlich sogar zu Tätern: Mills wird plangemäß zur Verkörperung von »Rage« (Zorn) und tötet »Envy«, den aus Neid mordenden Doe – und vollendet so die Liste der Todsünden.

Ist es in »Se7en« der durch Manipulation bewirkte Vollzug, die provozierte Tat, so nahm das Entsetzen in »Alien³« (1991/92) zuletzt sogar physische Gestalt an. Doch während diese Manifestationen bei den späteren Filmen nach außen verlagert wird, geht die Handlung des Sciencefiction-Films sozusagen den gerade umgekehrten Weg, wenn die Heldin am Schluss erkennen muss, dass sie selber zur Mutter der von ihr so gefürchteten Bedrohung geworden ist, die nun in und von ihr genährt und geboren wird. Und um eine ähnlich phy-

sische Verinnerlichung der Angst geht es schließlich auch in Finchers bislang jüngstem Film »Panic Room« (2001/02), wo schon der Titel auf die Affekte hinweist, vor denen sich die Protagonistin durch die Flucht in den Bunker schützen zu können glaubt: nur um dann entdecken zu müssen, dass der Raum in der ersten Hälfte des Films für sie und ihre Tochter zum Gefängnis, im zweiten Teil des Films dann zu einer von ihr selbst belagerten Festung gerät. Der Raum als Manifestation der Angst, so kongenial auch durch die virtuellen Flüge der Kamera durch das Haus interpretiert, das dadurch ebenso unheimlich groß und erdrückend erscheint wie umgekehrt die Wolkenkratzerzeilen im Titelvorspann durch die darüber geblendeten Buchstaben verwirrend klein wirken.⁹⁰

Fincher hatte mit einem Videoclip wie »Bad girl« die aus dem Inneren kommende Bedrohung schon ansatzweise thematisiert – die Langeweile und der Verdruss am eigenen Leben führen dazu, dass die eigene Ermordung angestrebt und provoziert wird. Zugleich hatte er im Kontext solcher Videos auch das Überraschungsmoment bereits eingeübt, von dem dann nicht weniger seiner späteren Filme leben sollten: Zu Beginn des Clips sehen wir ein Mordopfer, lernen jedoch im Verlauf des Videos, dass dieser Tod als eine selbstgewählte Erlösung von einer Qual und nicht als Leiden selbst zu verstehen ist.

Zugleich eignete sich Fincher durch die Werbefilme und Videoclips die visuelle Grammatik an, deren er zur wirkungssicheren Erzählung seiner Filmplots bedurfte: Da ist zum einen das für die Werbepsychologie anscheinend so typische Verfahren⁹¹ der »Subliminal Images« in »Se7en« und »Fight Club«, das kurze Zwischenschnitten eines Bildes in eine laufende Sequenz (so im Finale von »Se7en«, wo für einen Sekundenbruchteil eine Aufnahme von Mills' – zu diesem Zeitpunkt tatsächlich bereits ermordeter – Frau in die laufenden Bilder eingefügt wird, so auch das Einblenden von Tyler in einen Moment der gezeigten Handlung in »Fight Club«), das dort je unterschiedliche Absichten verfolgt. In »Se7en« scheint es einen kurzen Einblick in Mills' Inneres zu gewähren und damit die Motivation für seinen Entschluss zu illustrieren, Doe zu erschießen;⁹² in »Fight Club« hingegen veranschaulicht es geradezu idealtypisch die bereits implizite Präsenz Tylers, der in den zentralen, auf die Begegnung mit ihm hinführenden Momenten als schon »anwesend« gezeigt wird: In der Monotonie des Büros (einer Ursache für das Leiden des Protagonisten), beim Arzt und während dessen Erzählung von den Selbsthilfegruppen, in der Selbsthilfegruppe, wenn der Ich-Erzähler Marla Singer mit offenbar bereits geheimem Begehren hinterher blickt, sowie schließlich in den Schlussbildern des Films, wenn plötzlich die zwischengeschnittene Aufnahme eines Penis zu sehen ist – dies wohl ein augenzwinkernder Verweis auf das Markenzeichen des Filmvorführers Tyler, der sich einen perversen Spaß daraus macht, in die von ihm projizierten Kinderfilme pornografische »Subliminal Images« einzufügen.

Diese können jedoch nur aufgrund ihrer Laufgeschwindigkeit eine Wirkung entfalten, und eben mit dieser Schnelligkeit der Bilder und der von ihr getragenen Erzählung spielt Fincher immer wieder, wenn er die Kamera zwischen verschiedenen Schauplätzen hin- und herrasen lässt oder Ereignisse extrem gerafft präsentiert: Beides visuelle Gestaltungsprinzipien, die ihm aus seiner Praxis als Regisseur von Werbefilmen und Musikvideos vertraut waren, wo der auf wenige Minuten bzw. sogar Sekunden komprimierte Vortrag des eigenen Anliegens und die Fesselung des Zuschauers oberstes Gebot sind – und insofern bestätigt sich hier die eingangs formulierte Hypothese, dass der Videoclip das Erzähltempo auch im Kino erhöht hat, da man nun auch auf ganz andere, unkonventionellere Sehgewohnheiten rekurren kann: »Videos have helped create an audience that is willing to go with an abstract approach and is better versed and more appreciative of things that people haven't seen.«⁹³

Die Aufmerksamkeit des Betrachters für sich zu gewinnen, kann auch durch den Rekurs auf Vertrautes, bekannte und schnell greifbare Genres und Typen erreicht werden, und dass Fincher über das entsprechende Repertoire verfügt, hat er schon mit seinen Commercials und Videoclips gezeigt, die zum Teil die später in Spielfilmen aufgegriffenen Gattungen präfiguriert haben: Der Sciencefiction-Film (»Blade Runner«/»Express yourself«/»Alien³«), der Psycho-Thriller (»Janie's got a gun«, »Bad girl«/»Se7en«, »Panic Room«, »Fight Club«, wo sich – wie in Hitchcocks »Psycho« am Schluss zwei Personen als tatsächlich ein- und dieselbe erweisen), der Actionfilm (Finchers Werbung für Honda im Stil einer James-Bond-Parodie/»The Game«, wo der Held durch eine Reihe von Action-Filmen nachinszenierten Situationen gejagt wird)⁹⁴ und das Musical (Finchers Nike-Werbung mit dem Basketball-Star Charles Barkley/»Vogue« – den zugehörigen Spielfilm wird Fincher wohl erst noch drehen).⁹⁵

Darin Singh ähnlich konsultierte Fincher – wie gesehen – für seine Werbeclips, Videos und Spielfilme Vorbilder aus Kunst und Kinogeschichte; im Unterschied zu seinem indischen Kollegen erweist er sich in der Wahl seiner Themen und Erzählmittel jedoch als wesentlich vielfältiger und origineller: Hat man bei Singh zuweilen den Eindruck, dass er seine Plots mehr an seinen ästhetischen Vorlieben orientiert bzw. diese zum Leisten nimmt, über die er seine Sujets bricht, erweist sich Fincher als demgegenüber sehr viel flexibler und variantenreicher – worin er mit dem im Folgenden zu besprechenden Spike Jonze vergleichbar ist.

3. SPIKE JONZE

Es ist vielleicht mehr als nur ein Zufall, dass Jonze (siehe Kapitel 6, Abb. 1) eine zeitlang in der unmittelbaren Nachbarschaft von Fincher gearbeitet hat, als er bei »Satellite«, einem Zweig der von Fincher

mitbegründeten Produktionsfirma Propaganda,⁹⁶ arbeitete und sich dabei das Büro mit Finchers Produzenten Cean Chaffin teilte: »Vince [Landay] and I would always pick their brain about stuff.«⁹⁷

Jonze jedoch zählt zu jenen Regisseuren, die »recognizable less for visual style than for their wit, their irony, their references, and their structure« sind⁹⁸, und eben darin unterscheidet er sich sowohl von Tarsem Singh als aber eben auch von Fincher, die man als vielleicht mehr an bestimmten Themen orientiert bezeichnen kann, welche wiederum (vor allem bei Singh) eine bestimmten visuelle Umsetzung bedingen. Der gemeinsame Nenner der Jonze-Videos sind jedoch weder bestimmte Sujets noch ein diesen verpflichteter Stil, als vielmehr die stets humorvoll-abseitige Tonlage, die sich mal in surrealen Situationen, mal in bizarr-eigenwilligen Bildmontagen äußert: Stets sind Jonzes Dramaturgien originell und überraschend auch insofern, als man sich bei einigen von ihnen nie ganz sicher sein kann, ob sie nicht doch plötzlich noch ins rein Tragische oder Traurige kippen. Dies geschieht zwar fast nie, doch allein die Tatsache, dass der Zuschauer zwischendurch einmal die Möglichkeit erwägt, zeigt, wie dicht die Grenzen von verspielter Heiterkeit und gewichtigem Ernst hier beieinander liegen.

In dem 1997 für das französische Duo Daft Punk entstandenen Video zu deren Stück »Da Funk«⁹⁹ z.B. wird mit den formalen Mitteln des Dokumentarfilms und in aller Nüchternheit eine schon im Ansatz durch und durch absurde Geschichte erzählt, in der jedoch nichts direkt auf die Groteske verweist. Die Kamera begleitet den Protagonisten des Videos auf einer Odyssee, die ihn durch das Treiben auf den nächtlichen Straßen einer amerikanischen Großstadt führt, und die dadurch erschwert wird, dass sein rechtes Bein eingegipst ist. Doch bereits 30 Sekunden nach Beginn des Clips wird dem Zuschauer die erste Überraschung präsentiert, denn bei der Hauptperson handelt es sich um ein Wesen, das zwar weitestgehend wie ein Mensch aussieht und spricht, jedoch einen Hundekopf trägt. Dies wird jedoch von seinem Umfeld im Clip zu keiner Zeit thematisiert. Alles wird hier angesprochen und gelegentlich sogar gegen ihn ins Feld geführt: Dass er sich auf einer Krücke stützen muss und daher humpelt (die beiden Jungen zu Beginn des Videos), dass er erst seit einem Monat in der Gegend wohnt (die eine Umfrage durchführende Frau), dass die Musik aus seinem Ghettablaster zu laut ist (der Buchverkäufer) bzw. er diesen nicht mit in den Bus nehmen darf – doch zu keiner Zeit scheint sich irgendjemand darüber zu verwundern, dass er es hier mit einem Hundewesen zu tun hat.¹⁰⁰ »My kid, he busted up his angle a while back – a couple of months in a cast, and like new, like nothing happened. Just take it easy, you know«, tröstet der Mann, der zu Beginn des Clips zusätzlich ein »Good luck!« auf das Gipsbein schreibt und sein Gegenüber damit indirekt mit seinem Sohn vergleicht, und wenn der Protagonist seine frühere Nachbarin Bea-

trice¹⁰¹ in einem Laden anspricht (durch sie erfahren wir auch, dass er Charles heißt), begründet sie den Umstand, dass sie ihn offenbar zunächst nicht erkannt hat, lediglich damit, dass er so groß geworden sei (»You got so grown up – you got so tall!«); zugleich werden andere Hunde ganz selbst verständlich zu Charles in Beziehung gesetzt (im Gespräch mit dem Buchverkäufer wird er von dessen Pekinesen angeklafft), und den Reflex eines gewissen Befremdens von Beatrices Seite könnte man lediglich darin sehen, dass sie, wenn sie sich jedoch zunächst einmal eine halbe Minute lang mit dem von ihr nicht gleich Wiedererkannten in unverbindlichem Smalltalk übt – dies wie auch ihre sich daran anschließende, überschwängliche Reaktion übrigens ein augenzwinkernder Blick auf die typisch amerikanische »Fine art of surfacing« bei einem solchen Zusammentreffen –, ihre Worte überdeutlich und laut artikuliert, so als ob sie es mit einem Schwerhörigen oder Begriffsstutzigen zu tun habe.

Eine zweite Überraschung betrifft das Verhältnis zwischen Bildern, Tönen und Musik: »You know, that's a good song«, lobt einer der beiden Jungen zu Beginn des Clips, nachdem er an Charles prüfend auf und ab geblickt hat, und damit wird erstmals angedeutet, dass die zu hörende Musik von »Da Funk« offenbar aus dessen Ghetto-blasters kommt; bestätigt wird dies etwas später, wenn wir Charles aus dem Inneren eines Dekorationsgeschäftes heraus vor dessen Schaufenster stehen sehen und die Musik nun nur noch gedämpft und von Weihnachtsglockenspiel übertönt zu uns herüberklingt sowie, wenn ihn der Buchverkäufer aus seinen, melancholischen, offenbar durch den Anblick eines Fotos in seiner Geldbörse ausgelösten Gedanken mit der Beschwerde über die laute Musik reißt – und wir bei der Gelegenheit erfahren, dass der Lautstärkeregler von Charles' lädiertem Ghetto-blasters offenbar defekt ist.

Diese, dem gewohnten Verhältnis von Bild und Ton bei einem Videoclip zuwiderlaufende, da die Musik der Szene und ihren Geräuschen unterordnende Verwendung des Daft Punk-Stücks spitzt sich schließlich sogar zu, wenn Charles vor dem Fenster des Geschäfts steht, durch das hindurch er Beatrice erkannt hat und die Stimmen der Kunden die Musik übertönen; gänzlich zum Hintergrund-Soundtrack wird »Da Funk« dann schließlich mit dem Beginn des Dialogs zwischen den beiden früheren Nachbarn,¹⁰² und erst nach anderthalb Minuten, wenn Charles Beatrice alleine im Bus zurückgelassen hat, weil er wegen des Ghetto-blasters nicht zusteigen konnte, gewinnt die Musik wieder etwas Oberhand gegenüber den Straßengeräuschen – doch damit ist der Videoclip auch schon zu Ende, und die Musik verklingt mit den gepfiffenen Takten der Melodie.

Angesichts dieser für einen Clip ungewöhnlichen Dominanz der Bilder begleitenden Geräusche über die Musik erweist sich die Titelsequenz des Videos als durchaus adäquat: Nicht unter dem eigentlichen Namen des Daft Punk-Stücks »Da Funk« wird der fün-

feinhalbminütige Film angekündigt, sondern der Schriftzug »Daft Punk presents: Big City Nights« erscheint über den Aufnahmen des Treibens auf den nächtlichen Straßen, welche die einzelnen Stationen des Clips auch im Folgenden immer wieder gliedern. Sie sind zugleich im Stil von Godfrey Reggios polemischem Dokumentarfilm »Kooyaanisqatsi« (1983) durch Zeitraffer zu wildem Gewimmel beschleunigt.¹⁰³ »Big City Nights« ist im Übrigen nicht nur der Titel des Buches, das Charles kauft und Beatrice zeigt,¹⁰⁴ sondern außerdem ein 1984 veröffentlichter Song der Scorpions,¹⁰⁵ dessen eingangs zu hörendem Gitarrenriff der Melodiebogen vom »Da Funk« von Ferne verpflichtet scheint. Doch diese »Big City Nights«, bei den Scorpions noch Träger einer freilich offenbar trügerischen Hoffnung,¹⁰⁶ sind bei Jonze – trotz ihrer hektischen Betriebsamkeit – eher einsam: Charles bleibt am Schluss alleine zurück, und das im Hall verklingende Pfeifen weckt ebenfalls Assoziationen an Einsamkeit in weiter Leere. Doch dem Clip eine (wie die Anklänge an »Kooyaanisqatsi« es vielleicht nahe legen mögen) kritische Stellungnahme zu Isolation und Kommunikationslosigkeit in unwirtlichen Städten zu unterstellen,¹⁰⁷ hieße, ihm Gewalt anzutun, denn Jonze rückt lediglich immer wieder Andeutungen ins Bild – so z.B. auch, wenn man Charles auf dem von ihm betrachteten Foto zusammen mit einem Mann bei der Wäsche eines Autos sieht, auf dessen Kühlerhaube der Ghettablaster steht. Sofort schießen im Betrachter Assoziationen zusammen: Ist der Ghettablaster deshalb so beschädigt, weil Charles und der Mann einen Autounfall hatten? Rührt das Gipsbein dorthier? Ist der mögliche Tod des Mannes der Grund, weshalb Charles' Blick unwillkürlich auf dem Foto hängen bleibt, als er seine Geldbörse eigentlich nur herauszieht, um das Buch zu bezahlen? Werden hier mithin Rollen verkehrt, wenn nicht ein Mensch den Verlust seines Hundes beklagt, sondern dieser beste Freund selbst den Tod seines Besitzers beklagt?¹⁰⁸

Setzt man solche Überlegungen zu der dem Genre der im Hintergrund spielenden Musik, so wird die Unkonventionalität des Clips noch einmal deutlicher, denn gewöhnlicherweise werden Technopop-Titel wie »Da Funk« eher mit psychedelisch-halluzinatorischen Bildsequenzen unterlegt. Das von der Band formulierte und bislang konsequent befolgte Gesetz, (ähnlich wie Norman Cook – s.u. und Kapitel 7) nicht in den eigenen Videos zu erscheinen, stellt dabei noch keine hinreichende Bedingung für eine Erklärung von Jonzes Clip-Konzeption dar, doch ihr Wunsch, »to break rules everywhere« (so Thomas Bangalter, der zusammen mit Guy-Manuel de Homem-Christo das Projekt »Daft Punk« verkörpert), macht deutlich, was sie für Jonzes Idee einnahm: »I think this breaks the rules for videos.«¹⁰⁹

Wie gesehen, sind diese Regelverstöße dabei vielfältig: Nicht nur, dass Jonze das surreale (und durch die Fotos Mary Wrights bzw. Wil-



Abb. 37: Daft Punk:
»Da Funk«, Still



Abb. 38: Mary Wright:
»Beagle Violinist«



Abb. 39: William
Wegman: »Dressed
for the ball« (London,
Victoria and Albert
Museum)

liam Wegmans inspirierte: Abb. 38/39)¹⁰⁰ Aussehen seines Protagonisten (Abb. 37) zu keiner Zeit erklärt oder auch nur thematisieren lässt; und nicht nur, dass er – wiederum gänzlich im Widerspruch zu diesem absurden Element – weite Teile des Videos wie einen herkömmlichen Dokumentarfilm aussehen lässt, in den er jedoch beschleunigte Sequenzen à la »Kooyaanisqatsi« schneidet – zusätzlich kehrt er das Verhältnis zwischen Musik und Bild um, wenn er »Da Funk« streckenweise zum den Szenen nur unterlegten Soundtrack des Films »Big City Nights« macht.

Einige dieser Verfahren hat Jonze auch in anderen Videos angewendet: Auch der von ihm initiierte und von Roman Coppola gedrehte Clip zu Fatboy Slims »Praise you« (1998) kommt als Dokumentarfilm daher,¹⁰¹ zeigt jedoch nicht den (wie Daft Punk) ebenfalls Clip-scheuen Norman Cook,¹⁰² sondern dokumentiert die groteske Darbietung der Torrance Community Dance Group¹⁰³ am Eingang eines Kinos sowie die Reaktion der staunenden Passanten: auch dies wieder ein Bruch mit den Erwartungen, würde man zu Fatboy Slims Stück doch alles erwarten, nur nicht die unfreiwillige Komik der engagiert ausgeführten und von pathetisch-prätentiösen Posen dominierten Choreographie einer Handvoll eifrig bemühter und offenbar spirituell bewegter Dilettanten. In Kapitel 6 wurde bereits auf die anarchische Unbekümmertheit hingewiesen, mit der im Clip zu »Buddy Holly« von Weezer die Brüche zwischen den Originalszenen aus der Fernsehserie »Happy Days« und den nachgedrehten Szenen mit der Band stehengelassen wurden, und die ablehnende Reaktion River Cuomos gegenüber Jonzes Umgang mit der Musik (die in der Mitte des Videos für die »Werbepause« unterbrochen wird) zeigt, dass er auch hier die im Clip übliche Hierarchie zwischen dominanter Musik und lediglich begleitenden Bildern umgekehrt hatte.

Eben dieser um Konventionen scheinbar so wenig besorgte (mit ihnen tatsächlich jedoch zugunsten einer Regentschaft des Absurden spielende) Zugang aber öffnet Jonze ein breites Feld und lässt ihn zu recht als »among video's most flexible directors«¹⁰⁴ rangieren. Unter den vielen, ihm dabei zu Gebote stehenden Mitteln und Wegen wurde mit seinem Rückgriff auf die Bilder- und Personenwelt von Film und Fernsehen hier bereits auf eine wesentliche Quelle verwiesen,¹⁰⁵ der sich auch die in »Da Funk« zu beobachtenden Bezüge zu »Kooyaanisqatsi« verdanken. Noch konkreter und zugleich in seiner Wechselwirkung mit dem zeitgenössischen Kino aufschlussreicher ist hier jedoch eine Arbeit wie der 1995 für Björk und ihr Stück »It's oh so quiet«¹⁰⁶ gedrehte Clip: Der Song, eine Coverversion des von Hans Lang und Bert Reisfeld geschriebenen und 1948 durch die MGM-Musical-Sängerin Betty Hutton populär gemachten »Blow a fuse«, verleugnet noch in der Interpretation der isländischen Sängerin seine Herkunftszeit nicht und erinnert mit seinen schmissigen Blechbläser-lastigen Passagen deutlich an Musical-Nummern der 40er

Jahre. Jonze setzte diese musikalische Big Band-Assoziation um, indem er sich Setting und Ästhetik eines französischen Film-Musicals der frühen 60er Jahre lieh: Wenn Björk während der Performance ihres von den entesselnden Qualitäten der Liebe handelnden Songs in einem hellorangefarbenen Satinkleid aus einer Werkstatt heraus auf die Straße tanzt, so erinnert diese Kombination von leuchtenden Farben, Automechanikern und Swing-Musik deutlich an Jacques Demys 1963 gedrehten Film »Les parapluies de Cherbourg«, wo Catherine Deneuve in ebenfalls hellen Tönen gekleidet in der Garage du Pont-Aubin erscheint, dem Arbeitsplatz ihres Geliebten Guy, der zu Beginn des Films in ähnlicher Weise im Waschraum der Mechaniker gezeigt wird wie Björk. Als eindeutige Hommage an Demys Film – seinerzeit im übrigen ein Unikum alleine schon insofern, als sämtliche Dialoge des Films strikt gesungen werden – ist schließlich jener Moment zu verstehen, wenn Björk sich inmitten eines Kreises von Tänzerinnen dreht, die sukzessive ihre Regenschirme öffnen (Abb. 40): Dies nicht nur ein Verweis auf den Titel des Films, sondern durch die dabei eingenommene Vogelperspektive zugleich ein direktes Zitat aus dessen Vorspann, wo eine Reihe von Fußgängern mit bunten Regenschirmen rasch durch das Bild läuft und ebenfalls in Aufsicht gezeigt wird (Abb. 41). Die (an typischen Musical-Choreographien Hollywoods orientierte) Regenschirm-Sequenz des Björk-Videos macht jedoch auch auf die Unterschiede zu Demys Film aufmerksam. Denn zwar kann man dort ebenfalls unwirkliche Bewegungsabläufe beobachten (so wenn Geneviève und Guy am Vorabend ihres Abschieds noch einmal miteinander ausgehen und sie von Zauberhand getragen auf seinem Fahrrad mühe- und fast schwerelos anmutend die Straße entlang gleiten, eine Sequenz, die Jonze auch zweimal in seinem Video adaptiert),¹⁷ doch die allgegenwärtige Musik, die gesungenen Dialoge und die durchkomponiert bunten Schauplätze werden ansonsten von einer ausgesprochenen Realistik konterkariert: Obwohl die z.T. komplizierten Kamerafahrten deutlich machen, dass das gezeigte Geschehen einer strengen Choreographie gehorcht, wird im eigentlichen Sinne doch nie getanzt – und eben darin unterscheidet sich Jonzes Video grundlegend von seiner Inspirationsquelle.

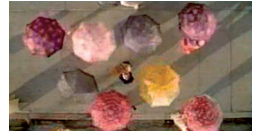


Abb. 40: Björk: »It's all oh so quiet«, Still



Abb. 41: »Die Regenschirme von Cherbourg«, Still

Dies hat zum einen mit dem Konzept des Clips zu tun: Jonze verstand die leisen Passagen von »It's oh so quiet«, in denen die Protagonistin »alone« und daher alles so »peaceful«, »nice and quiet« ist, als »the real world«, während die turbulenten Refrainzeilen mit ihren Schilderungen von durch die Liebe losbrechendem Aufruhr, Verwirrung, Chaos und Gefühlstumult von ihm als »her fantasy« aufgefasst wurden.¹¹⁸ Dementsprechend werden die Kontraste zwischen diesen beiden Ebenen im Clip deutlich herausgearbeitet. In den leisen Stellen erscheint alles dunkler, die Männertoilette der Werkstatt erscheint hier deutlich kleiner, öder und schäbiger als in Demys Film, Björk scheint mit geradezu eingezogenem Kopf und in Zeitlupe gedehnt durch die Räume zu wandern, und erst mit dem schmetternden Wechsel zum Refrain bricht die Welt des Musicals herein: helle Beleuchtung, akrobatische, rasante Choreographien, sich zu geometrisch geordneten Gruppen formierende Passanten, sich belebende Gegenstände, wie sie die »Parapluies de Cherbourg« nicht aufweisen, wo die Balance zwischen Künstlichkeit und Wirklichkeitsnähe dauerhaft gehalten wird. Jonzes Video nimmt insofern auch eine Mittlerstellung zwischen einem Klassiker wie Demys Film und Woody Allens 1996 (also ein Jahr nach »It's oh so quiet«) gedrehtem Musical »Everyone says I love you« ein, wo mit ähnlichen Kontrasten gearbeitet wird wie in dem Clip.¹¹⁹

In diesem zeigt sich jedoch zum anderen auch die grundsätzliche Vorliebe von Spike Jonze für Choreographien – dies im Übrigen ja auch später dann ein zentrales Thema in seinem ersten Spielfilm »Being John Malkovich«, wo sich der Traum des Puppenspielers Craig Schwartz (John Cusack) erfüllt, mit seiner (zumeist einen geliebten oder begehrten Menschen repräsentierenden) Marionette verschmelzen zu können, als er es lernt, den Körper des Schauspielers John Malkovich zu übernehmen und sich somit nicht nur der angebotenen Maxine (Catherine Keener) nähern, sondern auch den eingangs nur mit einer Puppe vollführten Tanz zu einer Komposition Bela Bartoks nun mit einem lebenden Menschen zu realisieren vermag, der doch nicht er selbst ist.

Auch in Videoclips wie denjenigen zu »Elektrobank« von den Chemical Brothers (1997) sowie Fatboy Slims »Praise you« (1998) und »Weapon of choice« (2000) spielt der Tanz eine entscheidende Rolle; die Videos zu »Elektrobank« und »Praise you« weisen darüber hinaus jene bereits bei »Da Funk« beobachtete Nähe zum Dokumentarfilm auf; bei »Praise you« überlagern sogar auch die Originalgeräusche zuweilen die Musik, und auch hier – wie z.B. bei Jonzes Clip zu »Buddy Holly« – wird das Stück abrupt unterbrochen. »Elektrobank« ist demgegenüber sehr viel erzählerischer, weist jedoch auch eine über 90-sekündige Einleitung auf, die ohne die eigentlich im Video vorzustellende Musik auskommt und stattdessen Originalgeräusche wie Applaus und Hintergrundmusik zu Gehör bringt. Ansonsten

kommt der Clip wie ein gelegentlich mit Mitteln der Dokumentation arbeitender Spielfilm daher, was im Einklang mit der Intention des Regisseurs steht, der bei der Konzeption des Videos jene Episode während der olympischen Spiele 1996 in Atlanta im Kopf hatte, bei der die 19-jährige Gymnastiksportlerin Kerri Strug (Abb. 42) ihr Programm trotz einer Knöchelverletzung fehlerlos absolvierte und die damit erlittenen Schmerzen durch den Sieg belohnt wurden.

Das ganze Szenario des Clips – die eindeutige Rivalität zwischen der (nicht zufällig in Schwarz gekleideten und als hochmütig charakterisierten) blonden Gegnerin und der bescheiden auftretenden und durch ihre Verletzung zusätzlich die Sympathien des Zuschauers gewinnenden Sportlerin (Abb. 43), das zwischen Angst und Respekt changierende Verhältnis zu ihrem väterlichen Trainer¹²⁰ – erinnert an jene Gattung bescheidener, amerikanischer Fernsehfilme, die sich ebensolche »wahren Begebenheiten« zum Vorwurf nehmen und sie dramatisieren (als konkretes Vorbild für Jonze dürfte hierbei jedoch auch der bereits 1994 von Albert Pyun gedrehte Spielfilm »Spitfire« gedient haben, ein anspruchsloser Agentenfilm, in dessen Mittelpunkt die von der ehemaligen US-Championesse Kristie Phillips verkörperte Gymnastikwettkämpferin Charlie Case steht; der Streifen stellt nicht nur das Motiv der schwarz-rot gekleideten persönlichen Rivalin bereit, sondern wartet auch mit Wettkampf-Szenen auf, bei der die Heldin zu den Klängen des aus dem Jahre 1985 stammenden, von Sue Saad interpretierten Pop-Songs »She's a fire« entgegen allen missgünstigen Sabotageversuchen ihrer Gegnerin eine siegreichende Performance präsentiert). Und es war eben dieser »Made-for-TV, After School Special type movie«, an den Jonze angeblich denken musste, als er »Elektrobank« hörte: »[...] I always thought that song had the energy that could be used in a competition scene, whether it's ice skating or dance competition.« Und unter Anwendung seines bereits im Kontext von »Da Funk« vorgestellten Prinzips, die in einem Clip visuell zu interpretierende Musik darauf zu befragen, zu welchem Typ Film sie als Soundtrack passen würde,¹²¹ kam Jonze auf das für die Musik der Chemical Brothers überraschende Ambiente. Zugleich griff er so auch auf jenes Sportler-Setting zurück, das traditionellerweise in der Popmusik gerne herangezogen wird, um – siehe z.B. Robbie Williams im Clip zu »She's the one« (Dom & Nic/1999, wo er als Eiskunstläufer erscheint) und »Supreme« (Vaughan Arnell/2002)¹²² – den Star attraktiv zu machen. Allerdings führt Jonze dieses Prinzip hier ad absurdum, wenn er das Stück als Untermalung einer Sport-Choreographie ausgibt und die für die Musik verantwortliche Formation The Chemical Brothers im Clip gar nicht zeigt, sondern stattdessen eine verletzte, sonst jedoch kaum weiter charakterisierte Gymnastiksportlerin zur Protagonistin seines Clips macht.

Wie bewusst er sich der im Musikvideo waltenden Gebräuche tatsächlich ist und mit welcher Lust er mit ihnen spielt und sie verdreht,



Abb. 42: Kerri Strug und ihr Trainer Bela Karolyi



Abb. 43: Chemical Brothers: »Electrobank«, Still

kann schließlich an seinem 1997 im Auftrag von Sean »Puffy« Combs (damals noch »Puff Daddy«, zwischenzeitlich »P. Diddy«) gedrehten Clip zu »Sky's the limit« des kurz zuvor ermordeten Notorius B.I.G. (Biggy) ersehen werden.¹²³ Wie anhand der Clips zu Daft Punk und The Chemical Brothers deutlich geworden ist, bedeutete der Umstand, dass Jonze ohne den Hauptinterpreten des zusammen mit Combs eingespielten Stücks arbeiten musste, für ihn kein Hindernis, und wie schon bei Björks »It's oh so quiet« rekurrierte er zur Lösung der gestellten Aufgabe auf einen Klassiker der Filmgeschichte, in diesem Fall Alan Parkers 1976 gedrehte Gangster- und Musical-Parodie »Bugsy Malone«. So wie dort die während der Prohibition ihre Geschäfte und Intrigen abwickelnden Gangster komplett von mit Sahne-MPs ausgestatteten Kindern gespielt wurden, so besetzte Jonze nun ein klassisches, im Stil von Hype Williams und Combs gehaltenes HipHop-Video durchgehend mit kleinen Mädchen und Jungen.¹²⁴ Dadurch wird eine Parallele zum Vorbild »Bugsy Malone« geschlagen, die in gleich mehrfacher Hinsicht stimmig und passend ist; denn die heutigen »Gangsta« des HipHop rekurrieren ja – einerseits, um ihre »Street Credibility« unter Beweis zu stellen, andererseits jedoch auch, um ihre Macht und Arriviertheit zu demonstrieren – z.T. auf eben das klassische Gangsterimage der 20er Jahre mit seiner Kombination aus teuren Anzügen und blitzenden Waffen, luxuriösen Villen, schönen Frauen, rauschenden Parties und machohaftem Imponiergehabe. Zugleich aber parodiert die Besetzung der üblichen Rollen mit Kindern nicht nur eben das zum Vorbild genommene, historische Gangster-image, sondern es entlarvt auch zentrale Merkmale des HipHop: Sind die Gangsta nicht alle lediglich kleine Jungen, die um kleine Mädchen werben? Sind die ganzen Imponier- und Machtgebärden letztendlich nicht kindisch? Sind die vorgeführten teuren Autos, Villen und Pools nicht zuletzt doch nur Spielzeug, und ist die eigene Gang und Party-Posse im Club nicht einfach ein Kindergarten?

Combs musste dies wohl entgehen, auch wenn er der in Jonzes Clip artikulierten Ambivalenz bereits sehr nahe kommt, wenn er versucht, das Konzept des Videos auf den Punkt zu bringen und erklärt, es zeige Biggy und ihn, als sie noch Kinder gewesen seien, aber eben bereits mit dem Erfolg, den sie als Erwachsene hatten....¹²⁵

Das in seinen Musikvideos verfolgte Prinzip, bizarre und absurde Geschehnisse im Ton absoluter Selbstverständlichkeit und ohne jede alberne Überzeichnung zu erzählen, prägt dann auch Jonzes ersten Kinofilm »Being John Malkovich« (1999) – nicht zufällig stellt der Regisseur selbst einen indirekten Zusammenhang zwischen der Arbeit an dem Clip zu »Da Funk« und den Vorbereitungen zu seinem Spielfilm her: »I was thinking about it, and thinking about how to shoot in New York with very few lights – have it feel very naturalistic. Having this surrealistic element and treating it very naturally. That was definitely the idea. And also seeing if I could work with actors doing dialogue, and learn about that.«¹²⁶

Wie Singh und Fincher nutzte Jonze dabei auch die im Film thematisierten Innenwelten, um die ihm vom Musikvideo vertrauten optischen Gestaltungsmittel zum Einsatz bringen zu können. So gibt es u.a. eine Szene, in welcher der Schauspieler John Malkovich in sein eigenes Inneres schlüpft und dadurch zum Besucher einer durch und durch grotesken, da ausschließlich von ihm selbst bevölkerten Welt wird: Männer, Frauen, Kinder – sie alle tragen in abstruser Vielfältigkeit die Züge des Schauspielers.¹²⁷ Oder: Wenn die verbitterte Lotte (fast unkenntlich: Cameron Diaz) und die schwangere Maxine (Catherine Keener) sich gegen Ende des Films eine Verfolgungsjagd liefern, so führt diese sie durch verschiedene, jedoch bruchlos ineinander übergehende, unangenehme Erinnerungen an Malkovichs Kindheit, durch die sie achtlos hindurchstürmen.¹²⁸ Allerdings: Anders als bei Singh konzipiert Jonze seine surrealen Szenarien ohne allen Pomp und unter Verzicht auf Opulenz, alles scheint – ganz im Gegenteil – ganz schlicht, harmlos, und sogar eher schäbig. So wird der Weg, der in John Malkovichs Körper und Geist hineinführt, nicht etwa (wie bei Singh) durch eine futuristische Maschine geebnet und von psychedelischen Licht- und Toneffekten gesäumt, sondern es ist schlichtweg ein enger, schlammiger Gang, der sich hinter einer bescheidenen Holztür öffnet, die wiederum im 7½. Stock eines New Yorker Gebäudes hinter einem alten Aktenschrank verborgen liegt. Die mit dieser Möglichkeit eröffneten Themen des Films – Fragen nach der Bedeutung von Bewusstsein, Identität, Geschlechterrollen und Individualität – werden zwar durchgespielt und erörtert, und wenngleich dies dem Ganzen zuletzt eine düstere Note gibt (der Körper des Schauspielers John Malkovich wird schließlich von anderen Individuen übernommen; der Protagonist des Films, der Puppenspieler Craig Schwartz, bleibt am Schluss der ewige Verlierer), so wird dies so wenig aufdringlich dargestellt und immer wieder von humorvoll abseitigen Nebenplots durchsetzt (vgl. alleine z.B. schon den Schauplatz des halben, niedrigen Stockwerks oder die stets alles falsch verstehende Floris), dass der Film zu keinem Moment schwerfällig oder finster gerät.

Mit Jonzes zweitem Film, dem 2002 fertig gestellten »Adaptation«, ändert sich die Tonlage jedoch, wenngleich Jonze und sein Drehbuchautor Charlie Kaufmann auch hier die dramaturgische Hintertür offen halten, denn von den katastrophalen Ereignissen zum Schluss des Films – die Journalistin Susan Orlean verliert den Geliebten, der sie aus ihrem bisherigen tristen Leben befreit hat, an einen hungrigen Alligatoren; Charlie Kaufmanns Zwillingbruder Donald stirbt bei einem Autounfall – ist nicht sicher, wie real sie überhaupt zu verstehen sind, stammt doch just dieses klischeeverseuchte Finale mit seinen Verfolgungsjagden, Mordabsichten und Todesfällen aus der Feder von Donald, dem Triviale zugeneigten Part der Kaufmann-Brüder. Der ganze Film ist die Schilderung einer Krise und

deren Bewältigung – aber da der Protagonist der Krise Drehbuchautor ist und der Grund seiner Krise das Drehbuch zu dem in Rede stehenden Film ist, macht der Film sich selbst zum Gegenstand. Damit entsteht eine komplexe Schachtelstruktur, die jenem von Gondry als »kaleidoscope-effect« bezeichneten Gefüge²⁹ nicht unähnlich ist (und bezeichnenderweise hat Kaufmann auch die Drehbücher zu Gondrys ersten beiden Spielfilmen geschrieben): Der Film schraubt sich damit in sich selbst hinein, und alles in ihm gerät hintergründig, doppelbödig. Schon der Titel verweist auf mindestens zwei Themen des Filmes zugleich, denn »Adaptation« meint hier zunächst einmal ganz nahe liegend des Prozess der Adaption, den Kaufmann auf das Buch der Journalistin Susan Orlean anwenden soll, um eine Filmvorlage daraus zu gewinnen. Zugleich aber zielt der Begriff auch auf die über Fortbestand oder Tod entscheidende Anpassung der Lebewesen an ihre Umweltbedingungen – und eben die Frage, wie weit der Mensch sich und sein Leben an die Bedingungen des gesellschaftlichen Umfeldes anpassen soll, ohne daran innerlich zugrunde zu gehen, spricht der Film auch an. Diese Doppeltheit an Begriffen und Motiven bestimmt die allgemeine Struktur von »Adaptation«, denn stets werden auf einer Ebene eingeführte Gedanken sodann auch auf einer anderen Ebene aufgegriffen und eingelöst. So spricht John Laroche in einer zentralen Szene von den Insekten, die ihresgleichen in Gestalt von mimikry-begabten Blumen suchen, um sich mit diesen Doppelgängern und Seelenverwandten vereinen zu können, wodurch sie wiederum das Leben in Form der so vollzogenen Befruchtung weitertragen. Dem korrespondieren auf der Ebene der Figuren die Charaktere von Susan und Charlie, denn Susan findet ihr Gegenüber, ihren Seelenverwandten in Laroche, obgleich sie beide hinsichtlich ihrer rein äußerlichen Gestalt und ihres sozialen Umfeldes als geradezu gegensätzlich erscheinen; Charlie und sein Zwillingbruder Donald hingegen sehen sich rein äußerlich zum Verwechseln ähnlich und verfolgen obendrein beide die gleiche Tätigkeit, verhalten sich im Alltag jedoch vollkommen gegensätzlich – und eben deshalb, aufgrund der so sehr auf der Hand liegenden physischen Ähnlichkeit und der sich dahinter verbergenden, scheinbaren Verschiedenheit, tut Charlie sich so schwer damit, in seinem Bruder seinen Seelenverwandten zu erkennen. In beiden Fällen erweist sich Verschiedenheit mithin als zunächst nur missverständlicher Komplementärkontrast, denn tatsächlich ist der Seelenverwandte Träger ergänzender, vervollständigender Eigenschaften. Nirgendwo wird das deutlicher, als bei Charlie und Donald, die in gewisser Weise nur isolierte Seiten ein- und derselben Person verkörpern (und natürlich thematisiert der selbstreferentielle Film dies auch sogleich, indem er dies in Form des abstrusen »The three« betitelten Drehbuchs von Donald spiegelt und parodiert, in dem es um einen Verbrecher, sein Opfer und den beide verfolgende Polizisten gehen soll, die sich am Schluss alle als tatsäch-

lich eine Person entpuppen sollen). Doch mit Susan und Laroche und Charles und Donald sind die Paargruppierungen noch nicht zu Ende, denn auch Susan und Charles bilden ein solches Gegensatzpaar – alleine schon darin, dass sie beide zu ihrer jeweiligen Erkenntnis erst in dem Augenblick gelangen, als sie (beide Male durch unglückliche Fügung) ihren Doppelgänger wieder verlieren (das Paarmotiv wurde schon zuvor durch ihre berufliche Tätigkeit – beide sind Schriftsteller – angedeutet und problematisiert, denn als Drehbuchautor, der sich an Susans Vorlage orientieren muss, ist Charlie ihr in gewisser Weise unterlegen; umgekehrt muss sie am Schluss fürchten, dass er die Enthüllungen über ihr tatsächliches Leben in sein Drehbuch packen und sie damit bloßstellen wird).

All dies wird von Charlie Kaufmann und seinem (fiktiven)¹³⁰ Zwilingsbruder sehr komplex und sozusagen kritikresistent entfaltet (viele Einwände gegen dramaturgische Mittel des Films wie z.B. das häufige Voice-over werden im Verlauf der Handlung selbst thematisiert und gerügt),¹³¹ doch es scheint, als sei die visuelle Kreativität Spike Jonzes dadurch zu sehr eingeengt worden, denn je länger Kaufmann sein selbstreferentielles Gewebe spinnt, umso mehr verlegt der Regisseur sich darauf, es lediglich zu bebildern – so, als ließe Kaufmanns Drehbuch kaum noch Raum für optische Interpretation. Zu Beginn gelingen Jonze noch einige großartige Sequenzen, so etwa die (zugleich eine kleine Hommage an den Hammer & Tongs-Clip zu Fatboy Slims »Right here, right now« darstellende)¹³² Reise zu den 4 Billionen und 40 Jahre zurückliegenden Anfängen des Fleckes Erde, wo dann später Hollywood liegen wird – womit zum einen auch die am Ende von Susan Orlean für das eigene Leben eingeklagte Rückkehr zum Anfang vorweggenommen wird, zum anderen jedoch auch jenes, die weitere Filmerzählung beständig und bis zur Unübersichtlichkeit rhythmisierende Springen in der Chronologie (»früher/später«) ad absurdum geführt wird. Auch für das Schlussbild des Films greift Jonze dann noch einmal auf den Faktor der Zeit zurück, wenn sich in Zeitraffer aufgenommene Blumen elegant vor dem immergleichen hektischen Gewimmel des Stadtlebens hin- und her wiegen, wie man es schon in »Da Funk« gesehen hatte. Dennoch: Über weite Strecken des Films verlegt Jonze sich mehr aufs Illustrieren, denn aufs Inszenieren des Films. Wie das 2009 von ihm vorgelegte Werk »Where the wild things are« aber zeigt, musste man einfach auf den Film warten, bei dem der Regisseur mit dem zugrunde liegenden Drehbuch (verfasst von Spike Jonze und Dave Eggers¹³³ nach dem Kinderbuch des amerikanischen Schriftstellers und Illustrators Maurice Sendak aus dem Jahre 1963) so spielerisch umgehen konnte, wie er dies bei seinen Clips mit der dort zugrunde gelegten Musik tat – und nicht zufällig lebt die Sendak-Verfilmung auch nicht unwesentlich von dem von Karen O (Karen Lee Orzolek)¹³⁴ und Carter Burwell komponierten Soundtrack. Dieser unterstützt dabei nicht nur die auf

der Ebene der Bilder geschaffene Atmosphäre des Poetisch-Außerweltlichen und Melancholischen, sondern verschränkt sich zuweilen auf das Dichteste mit der Erzählung, indem (ähnlich wie bei Jonzes »Da-Funk«-Clip) deren Geräusche sich mit den Klängen der Filmmusik vermischt: Wenn Max (Max Records) z.B. zu Beginn des Films davonrennt und seine Mutter (Catherine Keener), nach ihm rufend, hinterherläuft, erklingt dazu das Stück »Animal«, das die Sängerin der New Yorker Indie-Rockband Yeah Yeah Yeahs, Karen O, gemeinsam mit einem Kinderchor (als »Karen O and the Kids« ausgewiesen) eingespielt hat.

Dessen treibende Klänge und Rhythmen sowie die triller- bzw. jagdrufartigen Vokalisieren passen nicht nur zu der von schnellen Schnitten und einer dynamischen Kamera geprägten Verfolgungsjagd, sondern darüber hinaus scheinen die verzweifelten Appelle von Max' Mutter ihr Echo und ihre Fortsetzung in den immer dringlicheren »Animal!«-Rufen zu finden, die auf der Ebene der Musik zu hören sind. Bezeichnenderweise klingt diese sodann in einer Passage aus, in der Max unter lautem Gebrüll und »I hate you«-Schreien seiner Wut freien Lauf lässt, die sowohl auf die Ebene der erzählenden Bilder wie auch auf diejenige der Filmmusik zurückgeführt werden können.

Analoges geschieht, nachdem Max auf der fernen Insel die Wild Things kennen gelernt hat und von ihnen zum König gekrönt wurde. »Hey, King – what's your first order of business?«, fragt ihn Carol (Vincent Crowley/Stimme: James Gandolfini) und Max brüllt als Antwort: »Let the wild rumpus start!«. Unter dem sich sodann erhebenden allgemeinen Jubel und Gejohle beginnt das ebenfalls von Karen O and the Kids eingespielte Stück »Rumpus«, dessen von Kinderstimmen im Rhythmus eines Abzählverses intonierte »Hey – go!«-Rufe sowie der sich anschließende Liedtext (»One we say, off we go/Two we say, off we go/To the door, in the floor/It's the dawn of the day/You can Stopp/And just say that it's mine/I know we don't need it/All in line we go/We don't need it/All in line you go, go, go, go«) fast unterschiedslos mit den Lauten der übermütig mit ihrem neuen König umhertollenden Wild Things verschmelzen. Eine Erinnerung daran erfolgt sodann später im Film, wenn das Vertrauen der Wild Things in Max als König bereits geschmälert ist, da es ihm nicht gelungen ist, die negativen Gefühle von Zwietracht, Isolation, Einsamkeit und Traurigkeit von ihnen fern zu halten (KW [Alice Parkinson/Stimme: Lauren Ambrose] hat die beiden Eulen Bob und Terry zu dem von Max geplanten und begonnenen neuen Fort mitgebracht und so Carol gegen sich aufgebracht, der die Siedlung daraufhin vorübergehend verlässt). Um die Gemeinschaft wieder in einem ausgelassenen Treiben zu einen, ruft Max einen »Krieg« der »Good guys« gegen die »Bad guys« aus, der spaßhaft mit gegenseitig aufeinander abgefeuerten Dreckklumpen ausgetragen wird, dann jedoch in einem direkten Streit zwischen KW und Carol endet. Auftakt und Verlauf

des turbulenten »Dirt clod«-Krieges werden von einem Musikstück begleitet, das von rhythmisch schreienden, johlenden und trillernden Kinderstimmern durchsetzt ist, die sich wieder mit den ausgelassenen Rufen von Max und den Wild Things vermischen.

Die leichte, von akustischen Instrumenten und den hohen, zwischen Lautäußerung und Gesang changierenden Stimmen von Karen Orzolek und dem Kinderchor bestimmte und dadurch einerseits kindgerecht und poetisch, andererseits auch skurril wirkende Musik hat jedoch nicht nur die Qualität, dass sie sich zuweilen fast ununterscheidbar mit der Geräuschebene des Films mischt, sondern sie setzt zugleich Akzente und verbindet verschiedene Momente des Films miteinander, um auf diese Weise auch inhaltliche Zusammenhänge zu verdeutlichen: Wenn Carol ziemlich in der Mitte des Films Max sein Modell einer künftigen Siedlung für die Gemeinschaft zeigt, erklingt dazu das von Karen O and the Kids intonierte Stück »Hideaway«, dessen Auftaktzeile (»Hideaway/Well they'll seat us in the sun«) an das kurz zuvor zwischen Carol und Max geführte Gespräch über das Erlöschen der Sonne erinnert, das Carol – trotz seiner Versicherungen Max gegenüber – dennoch nachhaltig verunsichern wird. Der weitere Liedtext (»You'll ask your reasons why/What once was yours is mine/My baby's gone/Ride away/Gonna take me from my man/By the way/No they'll never understand«) passt zudem zu Carols Situation, der sich von KW verlassen und von seinen Gefährten unverstanden fühlt. In dem Modell der von ihm erträumten Siedlung hingegen sind all diese Probleme behoben, denn es zeigt KW und ihn z.B. in Form kleiner Figuren, die einmütig in einem Boot einen der Kanäle befahren, der den Komplex durchzieht. Die Höhle, in der Carol die Miniaturlandschaft aufgebaut hat, ist daher sein »Hideaway«, sein Zufluchtsort, an dem er sich eine bessere Welt erträumt, von der er hofft, dass Max sie in die Wirklichkeit umsetzen wird.

Doch »Hideaway« erklingt sodann knapp eine halbe Stunde später wieder, dieses Mal jedoch unter gänzlich veränderten Bedingungen, denn in der Zwischenzeit hat Carol erkannt, dass Max kein König und zudem nicht in der Lage ist, die von ihm erträumte Welt, in der er mit KW ein Paar bildet und von seinen Gefährten verstanden wird, Realität werden zu lassen, und er will nun das begonnene Fort niederreißen und droht zudem, Max aufzufressen. Als er diesen attackiert und ihn verfolgt, erklingt wieder das »Animal«-Stück vom Anfang des Films, dessen eröffnende Schreie nun nicht nur zur Angst von Max passen, sondern das zugleich auch die nun einsetzende Rückwärtsbewegung der Handlung einleitet: Floh Max zu Beginn vor seiner Mutter zur Insel der Wild Things, so flieht er nun vor seinem Ebenbild, dem Wild Thing Carol, denn so wie Max' Mutter ihren Sohn mit den Worten »You're out of control« angeherrscht hat, nachdem dieser sie jähzornig in die Schulter gebissen hat, versucht Max – vergeblich –, Carol mit genau den gleichen Worten wieder zur Vernunft zu brin-

gen: Er findet sich mithin plötzlich selbst in der Position seiner Mutter ihm gegenüber und erkennt das eigene, vorherige Fehlverhalten sowie aber auch dessen Beweggründe (»He doesn't mean to be that way [...] He is just scared«, verteidigt er Carol kurze Zeit später). Nicht umsonst bietet ihm daraufhin ausgerechnet KW ein Versteck, einen »Hideaway«, in ihrem eigenen Körper: Sie verschluckt den Jungen und rettet ihn so vor Carols blindwütiger Raserei. Mit eben den Worten »You're out of control« vermag sie diesen zur Raison zu bringen: »Am I as bad as he [Max] says I am?«, fragt Carol daraufhin verunsichert und erklärt entschuldigend seine maßlose Enttäuschung: »I just wanted us all to be together«. Nachdem er gegangen ist, zieht KW den Jungen wieder aus ihrem Bauch hervor und der Anblick des aus ihr herausgleitenden, nass glänzenden und von Schleim bedeckten Max erinnert nicht von ungefähr an eine Geburt: In KWs Bauch hat Max anhand von Carols und KWs Dialog die Problematik eines Verhaltens, wie er es seiner Familie und wie Carol es seinen Gefährten gegenüber an den Tag legt, begriffen: »And he loves you. You're his family«, sagt er in Bezug auf Carol wie auf sich selbst, woraufhin KW antwortet: »Yeah. It's hard being a family.« Damit kann Max gleichsam wiedergeboren werden – nicht zufällig denkt er nun, nach diesem Neuanfang, erstmals wieder an seine Mutter: »I wish you guys had a mom« und fügt dann lächelnd hinzu: »I'm gonna go home.« Hierbei erklingt nun das Stück »Hideaway« ein zweites Mal: Hat es zunächst das utopische Siedlungsmodell des (männlichen) Wild Thing Carol begleitet, das jedoch zum Scheitern verurteilt ist, da es eine reine Traumwelt, ein Versteck vor der Realität, verkörpert, so wird »Hideaway« nun mit dem Zufluchtsort im Bauch des (weiblichen) Wild Thing KW assoziiert, in dem Max die Realität begreift und beschließt, in sie zurückzukehren – dies jedoch nicht, bevor er sich mit Carol, sozusagen einem Teil seiner selbst, versöhnt hat: In dessen »Hideaway«, wo der verzweifelte Carol inzwischen sein Siedlungsmodell in enttäuschter Wut zerstört hat, hinterlässt er ihm eine Liebesbotschaft, die diesen dazu bringt, zum Strand zu laufen, wo er den gerade abfahrenden Max noch gemeinsam mit seinen Gefährten verabschieden kann, indem alle in ein letztes, sie einendes Geheul einstimmen können.

Zu Hause erwartet Max seine besorgte Mutter, die – während er heißhungrig das von ihr dann bereitgestellte Abendessen vertilgt – erleichtert am Tisch einschläft. Dass Max jedoch – den vielen, auf der Insel erlebten Abenteuern zum Trotz – offenbar nur wenige Stunden von zu Hause fort war, wird im Film durch den Umstand nahe gelegt, dass die Mutter zum Ende des Films hin die gleiche Bluse wie zu Beginn trägt (in Sendaks Buch wird dies dadurch angedeutet, dass das nach seiner Rückkehr in seinem Zimmer auf ihn wartende Abendessen noch immer heiß ist): Wie schon in »Being John Malkovich« und »Adaptation« ist der Hauptteil der in »Where the wild things are« gezeigten Handlung als mentaler Prozess, als Bilder des Innenlebens

von Max zu verstehen, der die zu Beginn des Films gezeigten Familien-Konflikte in und mit sich selbst austrägt. »Freud would adore this movie«, schrieb die Kritikerin Mary Pols 2009 daher auch nach der Premiere von Jonzes Film im »Time Magazine«: »The beasts are recognizable from Sendak's pages, but Jonze gives them names and distinct personalities that connect to aspects of Max's psyche and to the people he loves.«¹³⁵ Tatsächlich hat Jonze aus Sendaks gerade einmal 48 Seiten umfassendem Buch einen abendfüllenden Spielfilm gemacht, der die Vorlage in vielerlei Hinsicht (psychologisch) ausdeutet, aber zum einen hat er dies ganz im Sinne von Sendaks Buch selbst getan: Wie der Autor selbst berichtet, hatte er Aussehen und Verhalten der Wild Things anhand seiner Tanten und Onkel ausgerichtet, die in seiner Kindheit jede Woche bei seinen Eltern zu Besuch kamen, so dass das Familienthema, wie Jonze es sodann in seinem Film interpretiert, auch schon in Sendaks Buchvorlage präsent ist.¹³⁶ Zudem wurde diese selbst ebenfalls in psychoanalytischen Termini gelesen – Autor und Kritiker Francis Spufford z.B. schrieb 2002, »Where the wild things are«, sei »one of the very few picture books to make an entirely deliberate, and beautiful, use of the psychoanalytic story of anger«.¹³⁷

Zum anderem jedoch hat Jonze einen ganz eigenen Zugang zu dem Buch gefunden, dessen Vorgaben er auf äußerst sensible und intelligente Weise weiter ausgestaltet und interpretiert, wobei Musik, wie gezeigt, auf verschiedenen Ebenen und in mehrerlei Hinsicht eine große Rolle spielt (und dies selbst beim Casting: Jonzes Hauptdarsteller Max Records erwarb seine Schauspielerefahrung beim Dreh von Musikvideos).¹³⁸

Der Thematik von Buch und Film zum Trotz ist Jonze so ein Film gelungen, der mit großer spielerischer Leichtigkeit daherkommt – man versteht, weshalb Maurice Sendak so sehr von Jonze und seinem Film begeistert war: Er bescheinigte Jonze nicht nur »a spark that none of the others had«,¹³⁹ sondern urteilte anschließend auch über den Film: »I've never seen a movie that looked or felt like this. And it's his personal ›this‹. (...) He's a real artist that lets it come through in the work. (...) He's touched me very much.«¹⁴⁰

4. MICHEL GONDRY

Wie in diesem Kapitel einleitend skizziert, verdanken sich einige wesentliche technische Neuerungen im Bereich des Films dem Umstand, dass diese teilweise eigens für Videoclips entwickelt oder dort doch wenigstens erstmals erprobt und ausgebaut werden konnten – ein gutes Beispiel stellt dabei der dort ebenfalls bereits erwähnte »Frozen Moment«, die Stillstellung einer gezeigten Handlung und die dann erfolgende Kamerabewegung durch den so geschaffenen,

von erstarrten Gegenständen und Personen erfüllten Raum, dar, wurde das dafür erforderliche Verfahren doch entscheidend von Michel Gondry (siehe Kapitel 3, Abb. 13) 1995 für sein Video zu dem Rolling Stones-Song »Like a rolling stone« fortentwickelt,¹⁴¹ ehe es sodann im Kino insbesondere durch »The Matrix« (1999) und dessen Nachfolgefilme zur Perfektion getrieben wurde. Gerade das Rolling-Stones-Video bestätigt sehr schön, was Spike Jonze einmal in einem Interview über seinen französischen Mitstreiter halb bewundernd, halb befremdet äußerte: »For every video, Michel would not only come up with a concept, he would come up with a whole new technique«.¹⁴²

In der Tat: Besteht Jonzes Markenzeichen mehr in der Tonlage seiner Clips und der daraus resultierenden Vielseitigkeit der von ihm behandelten Themen, so zeichnen sich Gondrys Videos stets durch ein zumeist ausgesprochen raffiniertes Konzept und einen dementsprechend stupenden visuellen Einfallsreichtum aus – beides Parameter, die jedoch nicht zum Selbstzweck geraten, sondern stets dazu eingesetzt werden, um eine stets elegante und zuweilen verblüffende Interpretation des Musikstücks vorzutragen.

In »Like a rolling stone« (der Cover-Version des alten Bob Dylan-Songs von 1965)¹⁴³ z.B. dient das Verfahren des »Frozen Moment« dazu, um zwei konträre Welten zueinander in Parallele zu setzen, die offenbar für die im Songtext gegeneinander gestellten Lebenssphären der besungenen Protagonistin stehen:

Once upon a time you dressed so fine
 You threw the bums a dime in your prime, didn't you?
 People'd call, say 'beware doll, you're bound to fall'
 You thought they were all kiddin' you
 You used to laugh about
 Everybody that was hangin' out
 Now you don't talk so loud
 Now you don't walk so proud
 Having to be scrounging for your next meal
 How does it feel
 How does it feel
 To be all alone
 With no direction home
 And a complete unknown
 Just like a rolling stone?

You've gone to the finest school all right, miss lonely
 But you know you only used to get juiced in it
 And nobody has ever taught you how to live on the street
 And now you find out you're gonna have to get used to it
 You said you'd never compromise
 With the mystery tramp, but now you realize

He's not selling any alibis
 As you stare into the vacuum of his eyes
 And say him do you want to make a deal?

How does it feel
 How does it feel
 To be on your own
 With no direction home
 Like a complete unknown
 Just like a rolling stone

Gleich im Eröffnungsbild des Clips werden die im Text als Vergangenheit (»Once upon a time you dressed so fine«) und Gegenwart (»Now you don't talk so loud/Now you don't walk so proud«) identifizierten Lebenswelten einander gegenüber gestellt, wenn die Protagonistin über ihrem Bett schwebend, im Sturz festgefroren, gezeigt wird, hinter sich ein Portraitfoto ihrer selbst aus den besseren und glamourösen Tagen, das Ganze eine konzentrierte Visualisierung der Liedzeile »People'd call, say ›beware doll, you're bound to fall‹« – denn im nächsten Moment (und eben diesen zeigt sodann der Schluss des Clips) wird sich die Erstarrung lösen und der Fall des Mädchens fortgesetzt.

Doch damit ist nur einer der insgesamt drei Schauplätze eingeführt, denn neben der heruntergekommenen Behausung der jungen Frau (»Danger – Keep out« ist außen an der Eingangstür zu lesen, wenn sie heimkehrt) spielt der Clip in einem dieser desolaten Umgebung diametral entgegen gesetzten Luxus-Hotel, wo eine von Prominenten (kurz zu sehen ist u.a. Jay Kay von der Gruppe Jamiroquai) besuchte Party gefeiert wird: Bar, Swimmingpool, Badezimmer – sämtliche Räume werden für das ausgelassene und teilweise frivole Treiben genutzt, und das Mädchen ist unter ihnen, nun allerdings noch in jener eleganten Erscheinung wie auf dem eingangs zu sehenden Foto. Die Narration des Videos pendelt dabei nicht nur zwischen diesen beiden extremen Welten, sondern betont zuweilen gerade durch direkte Übergänge deren Gegensätzlichkeit: Wird die Protagonistin in ihrer mondänen Vergangenheit z.B. mit einer Limousine durch einen hell erleuchteten Tunnel chauffiert (dies wohl auch der visualisierte Ersatz für die Zeile »You used to ride on the chrome horse with your diplomat« der hier gestrichenen, dritten Strophe), so muss ihr aktuelles Alter Ego eine elendig verlaufende U-Bahn-Fahrt antreten, und betritt ihre frühere feudale Existenz sodann die Lobby des prunkvollen Hotels, kehrt sie in ihrer späteren ärmlichen Wirklichkeit zu der Behausung zurück, die durch eben jenes oben beschriebene Türschild als offenbar einsturzgefährdet gekennzeichnet wird. Auch das Ende des Clips stellt die beiden Welten noch einmal drastisch einander gegenüber, wenn die junge Frau während der Party das Badezim-

mer aufsucht und sich dort nachschminkt – der Blick in den Spiegel fungiert dabei als nahtloser Übergang in ihr jetziges tristes Dasein, denn im nächsten Moment sieht man sie, wie sie sich in ihrem heruntergekommenen Zimmer die Lippen übertrieben breit nachzieht und sodann – angewidert vom eigenen grotesken Erscheinungsbild – den Spiegel zerschlägt.

Diese beiden einander kontrastierenden Sphären werden schließlich noch durch eine dritte Ebene durchzogen, die die Rolling Stones beim Auftritt vor Publikum in einer schlichten, garagenartigen Halle, also als »Garage-Band«, zeigt. Doch auch diese Performance wird insofern zu den übrigen Szenen in Beziehung gesetzt, als die Mitglieder der Stones ebenfalls als Teilnehmer der Hotel-Party gezeigt werden, wobei sie mal ausgelassen mitfeiern, mal aber auch skeptisch in die Kamera blicken, als stünden sie dem mondänen Treiben eher distanziert gegenüber.

Geeint werden all diese Sequenzen durch eine besondere Variante des »Frozen Moment«, die hier so verwendet wird, dass die sich aus ihrer Erstarrung lösenden und in Bewegung gezeigten Bildelemente vermeintlich die sie umgebenden Raumkoordinaten deformieren, hierdurch »Druck« auf die benachbarten Gegenstände auszuüben und deren Verzerrung zu bewirken scheinen – so, als ob die materielle Umwelt sich in eine schwere, zähflüssige Masse auflösen würde. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer (alp)traumhaften, halluzinatorischen Wahrnehmung, mit dem die hier vorgenommene Interpretation der im Liedtext angedeuteten Geschichte ganz unaufdringlich und ohne penetrant warnenden Zeigefinger suggeriert wird. Denn die schon im Song vorgenommene Gegenüberstellung von sorglos-glamouröser Vergangenheit (»You've gone to the finest school all right«) und damals bereits prophezeitem sozialem Abstieg in eine von Elend, Diebstahl (»scrounging for your next meal«) und Tod (der bedrohliche »mystery tramp« mit dem »vacuum of his eyes«) wird hier nun dahingehend gedeutet, dass Drogen hinter diesem Sturz stehen: Gezeigt wird die Protagonistin auf der Suche nach und im erfolglos verlaufenden Gespräch mit ihrem Dealer sowie bei einem Zusammenbruch in der U-Bahn. Doch der Clip beschränkt sich nicht auf simple Schwarzweiß-Malerei, derzufolge es die schlechten, bösen Drogen gibt, die mühsam auf der Straße erbettelt und erkauft werden müssen, während die guten Drogen auf rauschenden Partys konsumiert werden. Ganz im Gegenteil: Durch den Umstand, dass sämtliche Szenen, auch diejenigen des mondänen Partytreibens, mit der Technik des »Frozen Moment« verfremdet sind, wird deutlich, dass mit den während der Feier konsumierten, »gesellschaftsfähigen« Drogen wie Alkohol und Nikotin der Abstieg überhaupt erst begann, denn wenngleich die im Hotel spielenden, vergangenen Momente angesichts der Hochglanz-Umgebung »sauberer« und »strahlender« wirken, so zeichnet sie doch schon jene verzerrte, Schwindel

erregende und unwirklich verlangsamte Perspektive aus, die auch den chaotischen und problematischen Alltag der jungen Frau charakterisiert.¹⁴⁴ Dementsprechend stellt Gondry den Moment, nachdem die junge Frau sich im Hotelzimmer übergeben hat und die Lippen nachzieht, auch eben jenem Augenblick gegenüber, in dem sie in ihrer jetzigen tristen Existenz versucht, sich zu schminken, das groteske Resultat erkennt und in Wut und Selbsthass den Spiegel zerschlägt, ehe der Clip mit einem ernüchternden Blick auf die von der Party verwüstete Hotelbar endet.

Ein solches Konzept paralleler Welten sollte Gondry dann in seinem 1996 entstandenen Clip zu dem Song »Sugar water« des Duos Cibo Matto weiter ausgestalten und verfeinern. Dies allerdings nicht in technischer Hinsicht, denn das spätere Video greift zur Visualisierung der analogen Universen auf das konventionellere Mittel der Split-Screen zurück, mit deren Hilfe die Tagesabläufe der beiden Cibo-Matto-Sängerinnen Miho Hatori und Yuka Honda im wahren Sinne des Wortes parallelisiert, spricht: nebeneinander gestellt werden. Die Artistik liegt nun jedoch in der Erfindungsgabe der sich synchron, doch gegenläufig vollziehenden Ereignisse (z.B.: steht die eine auf, geht die andere zu Bett), dem ohne erkennbare Schnitte auskommenden Aufnahmeverfahren und der Raffinesse der Dramaturgie, die immer wieder Schlupflöcher und Übergänge zwischen den beiden separierten Erzähl-Zyklen vorsieht. Zusätzlich eine Windung höher gedreht wird die Komplexität des Clips dadurch, dass fast alle Vorgänge sich tatsächlich nicht nur gleichzeitig ereignen, sondern auf den ersten Blick auch identisch und parallel ausnehmen: Beide Frauen stehen im selben Moment auf, duschen, ziehen sich an, greifen in Briefkästen – doch erreicht wird dies dadurch, dass stets einer der Abläufe in Rückwärtsbewegung gezeigt wird. In der ersten Hälfte des Clips ist es die auf der rechten Seite des Bildes zu sehende Hatori, deren Handlungen – Aufstehen, Sich Strecken, Duschen, Haus verlassen – rückwärts gezeigt werden, während die links agierende Honda die gleichen Verrichtungen im üblichen Zeitverlauf durchführt. Ab der Mitte des Clips jedoch, nachdem die beiden Frauen im Kontext eines Unfalls aufeinander getroffen sind, tauschen sie nicht nur ihre Bildfelder,¹⁴⁵ sondern auch ihre Erzählrichtungen: Honda erscheint nun rechts in dem die rückwärts laufende Zeit zeigenden, Hatori hingegen im linken, dem üblichen Zeitverlauf verpflichteten Bildfeld, und von beiden werden nun die exakt gleichen Aufnahmen wie zuvor gezeigt, nur dass diese nun für Hatori vorwärts, für Honda hingegen rückwärts laufen. Mithin ist auf beiden Seiten wieder die gleiche Filmsequenz zu sehen – und doch erscheint sie angesichts von Seiten- und Erzählrichtungstausch als ganz anders, wenngleich dieselben Stationen absolviert werden, die in bestimmten Momenten zu den oben erwähnten Übergängen führen. Indem diese den Betrachter durch Schriften bzw. wie Bilderrätsel funktionierende Wort-

bezüge dazu anhalten, die Motive beider Seiten zueinander in Beziehung zu setzen, werden die getrennten, doch durch die Parallelität der gezeigten Handlungen ohnehin aufeinander bezogenen Felder für kurze Momente miteinander vereint:¹⁴⁶ »Su Wa« steht z.B. (spiegelbildlich!) auf Hatoris Fensterglas, und wird (vom ebenfalls seitenverkehrt geschriebenen) »gar ter« auf Hondas Seite sekundiert, um zum Titel des Songs »Sugar Water« ergänzt zu werden, der von den beiden Sängerinnen sodann (sozusagen noch immer spiegelverkehrt als »Water Sugar) auch optisch umgesetzt wird, wenn Honda links mit Wasser, Hatori rechts hingegen mit Zucker duscht: Indem beide Frauen dann in der zweiten Hälfte des Clips die Seiten tauschen, bildet ihre Handlung nun eigentlich erst den »korrekten« Wortlaut des Titels.¹⁴⁷ Wenn Honda links die Buchstaben wegwischt, Hatori hingegen in der rückwärts gezeigten Handlung des Schreibens gezeigt wird, tun beide Frauen scheinbar dasselbe – sie löschen den Text; ebenso werden sie gegen Ende des Clips beide wieder scheinbar dasselbe unternehmen, wenn Hatori links die (nun richtig herum gesetzten) Buchstaben schreibt und die nun rückwärts gezeigte Honda ihre (nun ebenfalls nicht mehr spiegelverkehrt gezeigten)¹⁴⁸ Wortfragmente anscheinend »hin« wischt. Zentraler Angelpunkt des Clips ist jedoch der Moment, wo Hatori von Honda angefahren wird, und plötzlich der von Hatori in ihren Briefkasten gelegte (und sodann von Honda herausgenommene, später dann in einen anderen Briefkasten geworfene und von dort durch Hatori wieder entnommene) rätselhafte Zettel seinen Sinn enthüllt: Die (wie bei einem Erpresserbrief aus ausgeschnittenen Lettern gebildete) Buchstabenfolge »You K«/(rückwärts geschrieben:) »illed«/(rückwärts geschrieben:) »E«/»M« ergibt, wenn er in beiden Bildfeldern zugleich zu sehen ist, die Aussage »You killed me« (Abb. 44).¹⁴⁹



Abb. 44: Cibo Matto:
»Sugar water«, Still

Doch die zu Boden gefahrene Hatori steht wieder auf (nun im linken Bildfeld) und nun wird auch deutlich, dass ihre zuvor rechts und in Rückwärtsbewegung gezeigten Mundbewegungen dem von ihr anscheinend performten Liedtext entsprechen. Honda vollzieht indes ihre zuvor links gezeigten Handlungen nun auf der rechten Seite und rückwärts, und am Ende liegen beide Frauen wieder in ihren Betten, so dass der sich in sich selbst drehende Zyklus wieder von vorne beginnen kann: Gondrys Clip erweist sich insofern nicht nur als eine Überbietung von Jonzes im Jahr zuvor gedrehten Rückwärts-Video zu »Drop« von Pharcyde¹⁵⁰, sondern als ein animiertes Äquivalent zu den in sich selbst zurückkehrenden graphischen Kompositionen eines M.C. Escher (zu denken wäre hierbei auch an ein konkretes Vorbild wie die Graphic Novel »Le début de la fin - La fin du début« von Marc Antoine Mathieu aus dem Jahre 1995, wo der Protagonist Acquiefacques in der Mitte des Bandes seinen Doppelgänger trifft, der sich vom Ende des Buches her auf ihn zu bewegt, das von beiden Seiten, vom Anfang wie vom Ende, her gelesen werden kann).¹⁵¹

Noch im gleichen Jahr von »Like a rolling stone« hatte Gondry einen preisgekrönten Werbespot¹⁵² für Polaroid und deren Sofortbildkamera gedreht – und auch hierbei geht es in gewisser Weise um parallele und zugleich einander gegenüber gestellte Welten, denn der Kurzfilm zeigt die »Resignation« (so auch der offizielle Titel des Spots), die Kündigung eines Mitarbeiters in Japan, nachdem dieser von seiner strengen Chefin zurecht gewiesen wurde. Doch das Verlassen des Jobs wird nicht etwa als Problem, sondern vielmehr als ein Akt der Befreiung dargestellt, zu der die beworbene Polaroidkamera ihren Teil beiträgt, erlaubt sie es dem Angestellten doch, an der Vorgesetzten eine offenbar respektlose Rache zu nehmen: Seinem Kündigungsschreiben fügt der Mann das zuvor auf einer Toilette mit Hilfe der Kamera gefertigte Foto bei, und aus dem entgeisterten Gesichtsausdruck der Adressatin lässt sich lesen, dass die Aufnahme obszönen Inhalts ist. Damit aber bricht der Mitarbeiter aus einer Welt aus, die Gondry als kalt, triste, steril und lebensfeindlich charakterisiert: Sowohl die Außenaufnahmen der nächtlichen Hochhaus- und Geschäftshauslandschaft als auch die in ihrem Inneren gedrehten Bilder von Korridoren, Büros und Empfangshallen sind in ein blasses, ungesundes Grün getaucht, dem die natürlichen Farben gegenübergestellt werden, die der Ex-Angestellte erlebt, nachdem er sich aus dem bedrückenden Arbeitsverhältnis befreit hat und eine Zugfahrt aus der Stadt und in die Natur hinaus antritt. Insbesondere aber nutzt Gondry die Technik des »Frozen Moment« hier, um durch die Arbeitsroutinen verfremdete Abläufe und Bewegungen ins Bild zu setzen. So werden Menschen gezeigt, die in ihren emsig verrichteten Tätigkeiten lediglich vor- und zurücklaufen, mitten in ihrer Handlung angehalten, zurück»gespult« und wieder an den Anfang gesetzt werden, um wieder von vorne zu beginnen – doch dadurch, dass die Kamera sich unabhängig von diesen Loops weiter durch den jeweils aufgenommenen Schauplatz bewegt, entsteht nicht der Eindruck eines lediglich vor und zurück laufenden Films, sondern tatsächlich eines sich im Raum vollziehenden Stillstands in Bewegung, einer betriebsamen, doch zuletzt zu gar nichts führenden, sondern stets in sich selbst kreisenden Hektik ohne jedes Fort- und Entkommen – und dem steht die gerichtete, aus der Stadt herausführende Bahnfahrt des Mannes am Schluss des Spots ebenso entgegen wie die nun erlebten natürlichen Farben dem in der Hochhauslandschaft herrschenden Grün. Verfremdete Wahrnehmung und entfremdete Prozesse werden so zu einer Metapher für die Lebensfeindlichkeit und -Ferne einer von Effizienz und Pragmatik bestimmten Arbeitswelt, der zu entfliehen, so wenigstens die Botschaft des Spots, die Polaroid-Kamera mit ihrer Spontaneität ermöglichenden Technik zu helfen vermag.

Zur (gleichwohl etwas oberflächlicheren) Perfektion geführt finden sich die Techniken des »Frozen Moment« und der »Bullet Time« dann jedoch eindeutig in Gondrys 1996 gedrehtem und ebenfalls preisge-

krönem,¹⁵³ »SMARIENBERG« betitelten Werbespot für Smirnoff Wodka. Das oben erwähnte, 1993 auch von Singh umgesetzte Konzept aufnehmend und steigernd, demzufolge das Getränk mit einer in ihm lauenden, gefährlichen Abgründigkeit assoziiert wird, inszeniert er in knapp 60 Sekunden, welche Abenteuer der Genuss des Getränks seinen potentiellen Käufern verheißt. In einem Restaurant stürzt ein Gast aus der Küche heraus, kommt im Fall hinter der auf einem Tisch stehenden Flasche Smirnoff zu stehen, durch die sein Sturz scheinbar aufgehalten und er selbst in der Luft wie festgefroren still gestellt wird – und ab da gerät die ganze, eben noch so harmlos erscheinende Situation aus den Fugen und explodiert in einer rasanten und Schwindel erregenden Abfolge von aus Agenten-, Abenteuer-, Action- und Sciencefiction-Filmen bekannten Szenarien.¹⁵⁴ Seine Partnerin zückt eine Pistole und schießt auf das offenbar eine Bedrohung darstellende Getränk, doch noch ehe die in Zeitlupe von der Kamera durch den Raum verfolgte Kugel das Behältnis trifft, hat diese eine Sequenz von unmittelbar ineinander übergehenden dramatischen Fluchtsituationen eröffnet, in der die Frau einmal auf einem Hotel-Bett gefesselt liegt, während ein (wie ein Nazi kostümierter) Schurke zufriedenes Geld aus einem Koffer zählt und dadurch zu spät bemerkt, dass seine Gefangene inzwischen von ihrem Begleiter befreit wird und mit ihr durch das Fenster entkommt, das sich im nächsten Moment in das Deck eines Schiffs verwandelt, das sich sofort darauf in das Abteil eines Zuges transformiert, aus dem die beiden Fliehenden sich plötzlich in ein Auto versetzt finden, mit dem sie vor einem sie verfolgenden und beschießenden Raumschiff zu entkommen trachten, das von dem »Nazi«-Gangster gelenkt wird. Der Zielort der wilden Fahrt – ein Saloon – verweist wiederum auf die Gattung des Westerns, doch die dem Schurken zu Verfügung stehende Technik (er kann den Fliehenden mit einer Art Traktorstrahl schwerelos machen) ist weiterhin typisches Bestandteil von Sciencefiction-Filmen;¹⁵⁵ doch schon in nächsten Augenblick befindet man sich in einer nächtlichen Gasse, durch die der Held flieht, um sich durch einen Sprung zu retten, der ihn in die Ausgangsposition des Spots, den Sturz durch die Küchentür, bringt – wo die Kugel seiner Begleiterin nun die Flasche trifft. Durch deren Zerstörung wird der weiterhin in der Luft schwebende Mann freigegeben, er fällt zu Boden, seine Begleiterin eilt zu ihm, die zerschossene Flasche Smirnoff setzt sich aus ihren zerspritzenden Fragmenten wieder zusammen – und es bleibt unklar, ob die soeben gesehene Szenenfolge als Vorgeschichte oder eine rein in der Fantasie zu situierende Verfolgungsjagd zu verstehen ist. Tatsache ist nur, dass die rasante Sequenz mit ihren fast alle Möglichkeiten erschöpfenden Fortbewegungsmitteln (zu Fuß, Schiff, Zug, Auto, Raumschiff) und Genrezitaten (gestrickt um einen an »Raiders of the lost ark« erinnernden Handlungskern¹⁵⁶ mit seinem Nazi-Verfolger)¹⁵⁷ all die aufregenden Dinge verheißt, die man erleben kann, wenn man Smirnoff Wodka trinkt.

Angesichts der Technik-Begeisterung, die sich u.a. in der Entwicklung solcher Verfahren wie demjenigen des »Frozen Moment« äußert, mag es geradezu überraschen, dass Gondry – wie in Kapitel 3 angedeutet – tatsächlich ein eher ambivalentes Verhältnis zu den Hervorbringungen der menschlichen Zivilisation hegt, ist er doch immer wieder gerade von den Gegensätzen zwischen Natur und Zivilisation, Mensch und Technik fasziniert.

Eben diese Spannung hat Gondry – über Videoclips wie zu Björks »Human behaviour« (1993), »Isobel« (1995), »Hyperballad« (1996), »Bachelorette« (1997) und »Joga« (1997) hinaus⁵⁸ – in mittlerweile zwei Kinofilmen auch zum Thema gemacht. So wird in dem Drehbuch Charlie Kaufmanns für den 2001 gedrehten Spielfilm »Human Nature« die Opposition zwischen Zivilisation und Natur, zwischen Künstlichkeit und Unverfälschtheit etwas schematisch auf die entsprechenden Hauptcharaktere verteilt: Lila Jute (Patricia Arquette) und Puff (Rhys Ifans) stehen dabei für die urwüchsige Natur – sie, indem sie durch ihre Hormonstörung regelmäßig zur behaarten Äffin wird; er, weil sein Vater ihn von früher Kindheit an als Affen aufgezogen hat. Damit befinden sie sich in direkter Opposition zu dem Forscher Nathan Bronfman (Tim Robbins), dem seine Eltern durch ihre überstrenge Erziehung jede auch nur annähernd animalische Facette ausgetrieben haben, wodurch er sich nur umso mehr von der elementaren Kraft des Natürlichen angezogen fühlt. Diese Faszination führt bei ihm jedoch lediglich dazu, dass er die entsprechenden Geschöpfe (zunächst Mäuse, dann Puff) jenes strengen Etikettendrills unterziehen möchte, dem er selbst als Kind ausgesetzt war. Und während es ihm im Fall der wehrlosen Mäuse tatsächlich gelingt, diese z.B. zum Gebrauch von Messer und Gabel zu erziehen, schlägt das entsprechende Experiment mit Puff fehl und wendet sich schließlich gegen ihn selbst: Seine Beziehung zu Lila zerbricht, da diese in Puff ihr tatsächliches Äquivalent erkennt und sich nicht länger von den zivilisatorischen Zwängen zur täglichen, heimlichen Ganzkörper-Rasur nötigen lassen möchte, und Bronfman bezahlt seinen Zähmungs- und Unterwerfungsversuch der Natur schließlich mit dem eigenen Leben.⁵⁹

Es ist eben diese fast einer Versuchsanordnung würdige Klarheit und Künstlichkeit der gegeneinander gestellten Pole, die »Human Nature« zum Problem wird, denn es gelingt Gondry kaum, aus den gegebenen Oppositionen eine die Filmerzählung belebende Spannung zu entwickeln. Erschwert wird dieses Unterfangen auch durch den Umstand, dass das Drehbuch sich auf z.T. schwerfällige Verweise auf Texte wie z.B. Franz Kafkas »Bericht für eine Akademie« (das Motiv des zum Menschen erzogenen und darüber kritisch Rechenschaft ablegenden Affen, hier aufgegriffen mit der Rede Puffs vor dem Kongress) und die daraus abgeleitete, banale Moral kapriziert, dass Tiere aufgrund ihrer Urwüchsigkeit in gewisser Weise die besseren Wesen

sind. So zerfällt das Ganze zu einem Bilderreigen, in dem immer wieder Kabinettstücke Gondry'scher Qualität aufblitzen (die Vorspann-Sequenz bzw. die Szene mit den tafelnden Mäusen), an denen deutlich wird, dass er sich sehr präzise Gedanken darüber gemacht hat, wie das komplexe Verhältnis von Künstlichkeit und Natur zu visualisieren ist. So gelingen ihm (gerade mit Hilfe der Technik) immer wieder Szenen und Momente, die gekonnt auf dem schmalen Grat zwischen Realismus und Künstlichkeit balancieren – doch bezeichnenderweise glückt ihm dies meistens in nicht-narrativen Momenten, während der dramaturgische Teil seiner Regie über weite Strecken vor den zwar bizarren, doch eigentlich eher witzlosen Situationen und Konstellationen des Drehbuch kapituliert. Eben das, was den Charme und die Raffinesse von Gondrys Videoclips auszeichnet – »surreal without pretension, like a child's dreams and festooned with bright sets and oversized props« hat die New York Times einen ihrer Aspekte treffend charakterisiert⁶⁰ – fehlt dem Film, der stattdessen recht verkrampft dem überhöhten Anspruch des Drehbuchs hinterher eilt.

Ein ähnliches Schicksal lässt sich leider auch für Gondrys zweiten und jüngsten, wieder von Charlie Kaufmann geschriebenen Film »Eternal sunshine of the spotless mind« aus dem Jahr 2004 konstatieren, wo die Opposition zwischen Natur und Technik dieses Mal anhand der Schilderung einer gezielten Gedächtnismanipulation interpretiert wird: Joel Barish (Jim Carrey) und Clementine Kruczynski (Kate Winslett) haben sich nach einer unglücklichen Beziehung miteinander jede Erinnerung an dieses emotionale Desaster von der Spezialfirma Lacuna Inc. löschen lassen, doch als sie sich wieder begegnen, verlieben sie sich erneut ineinander. Die damit nochmals durchlebte, schwierige Liebesgeschichte (Clementine hatte sich als erste zu der Lösch-Prozedur entschlossen, Joel hatte dann aus Verzweiflung nachgezogen) wird nun jedoch zusätzlich dadurch erschwert, dass sich Joels Unterbewusstsein und Teile der Erinnerung an die vorangegangenen Erlebnisse melden und in die nun versuchte Beziehung störend hineinfunkeln; zugleich versucht die auf solche Löschungen spezialisierte Firma, ihre vorangegangene Nachlässigkeit dadurch wieder gut zu machen, dass sie sich nochmals an Joels Gehirn zu schaffen macht: Ein totales emotionales wie mentales Chaos ist die Folge, das nur durch eine erneute Totallöschung der im Film geschilderten Episode behoben werden kann.

Wie schon bei »Human Nature« erscheint die erzählte Geschichte als zu dünn und transparent auf die dahinter stehende Absicht: Ziel und Zweck ist es, die Souveränität der Natur gegenüber der Technik bzw. die Kurzsichtigkeit des Menschen vor Augen zu führen, der nicht mit der Stärke seiner Erinnerung und der damit verbundenen Gefühle rechnet, und sich – in dem Bestreben, so glücklich zu werden – gerade in Unglück und Tragik verstrickt.

Das von Gondry zur Darstellung mentaler Bilder und Prozesse eingesetzte Verfahren (in einer Szene macht sich die Löschung von Joels Erinnerungen dadurch direkt bemerkbar, dass Personen und Gegenstände vor seinen Augen verschwinden) ist inzwischen auch wieder in der jüngsten Generation von Videoclips angekommen,¹⁶¹ doch die damit geschaffenen Bildwelten erscheinen als zu blass und der Komplexität des menschlichen Erinnerungsvermögens wenig adäquat.¹⁶² Und auch hier fehlt Gondry oft das Gespür für den richtigen Erzählrhythmus, so dass er es auch dieses Mal nicht vermag, dem papierernen Drehbuch dramaturgisches Leben einzuhauchen – wie auch Spike Jonze mochte man ihm nach seinem Film »Eternal sunshine« die Fähigkeit wünschen, sich künftig in der gleichen Weise lösen und dadurch zu einer originellen Interpretation desselben gelangen zu können, wie ihm dies im Bereich des Videoclips hinsichtlich der Songtexte gelungen ist. Und als habe Gondry sich dies genau vorgenommen, nimmt sich sein nachfolgender Film, der 2006 auf der Berlinale vorgestellte »La science des rêves«/»The science of sleep«, wie eine ebenso direkte wie strikte Rückkehr zur Ästhetik und den Motiven seiner Musikvideos aus – und zwar im geradezu wörtlichen Sinn: Denn viele der im Verlauf des Films begegnenden visuellen Einfälle wie die absichtlich handgebastelt erscheinenden Spielzeug-Nachbauten der Realität (vgl. z.B. das TV-Studio und das Polizeiauto aus Pappe, das Wasser aus Cellophan, die Wolken aus Watte), Stéphanes riesige Hände, die animierten didaktischen Tafelbilder, die Einspielung von Filmen mit Kindheitsaufnahmen, selbst die während des Vorspanns und während des Dialogs über »Black Holes« gezeigten Spin-Paintings – all dies hatte Gondry bereits in Musikvideos wie z.B. (für die Spielzeugwelten) denjenigen zu »Human behaviour« von Björk (1993), Donald Fagens »Snowbound« (1993), »Walkie talkie Man« von Steriogram (2004), (für Stéphanes riesige Hände) »Everlong« von den Foo Fighters (1997) sowie (für die Kindheitsfilm-Szenen, die animierten Tafelsequenzen sowie die Spin-Art) in dem autobiographischen Dokumentarfilm »I've been 12 forever« (2004) eingesetzt. Neu ist nun lediglich der übergreifende erzählerische Bogen, in dessen Kontext Gondry diese Erfindungen einsetzt – und es verwundert angesichts ihrer Skurrilität nicht, dass auch hier wieder mentale Prozesse als narrative Legitimation für deren Einsatz genutzt werden. So erzählt Gondrys Film von der tragik-komischen Liebesgeschichte zwischen Stéphane (Gael García Bernal) und Stéphanie (Charlotte Gainsbourg), deren Namensverwandtheit schon darauf hindeutet, dass diese beiden, ihrem Wesen nach äußerst unkonventionellen und sehr phantasievollen Menschen eigentlich zusammengehören. Doch Stéphanes Ängste vor Ablehnung und Zurückweisung lassen ihn in eine versponnene, von Nacht- und Tagträumen geprägte Welt fliehen, aus der er nur gelegentlich poetische Momente in die Alltagsrealität herüberretten kann, wenn er z.B. eine Apparatur baut,

die Gedanken übertragen kann, oder eine Zeitmaschine bastelt, mit der man Sprünge von einer Sekunde in die Vergangenheit oder die Zukunft vollziehen kann (eine Erfindung, die Gondry die Möglichkeit gibt, musikalische Praktiken wie die Repetition eines bestimmten Sample-Moments auf den Film zu übertragen). Zwar gelingt es Stéphane, einzelne, im Traum vorweggenommene Erfolgserlebnisse dann auch in der Wirklichkeit zu realisieren, doch diese beziehen sich lediglich auf seinen Beruf und nicht auf seine Beziehung zu Stéphanie. Zudem erweisen sich die Verschränkungen zwischen Traum und Realität auch als bedrohlich für ihn, da er zunehmend die Kontrolle über seine Handlungen verliert. Zuletzt beschließt er, wieder nach Mexiko zurückzukehren, von wo er zu Beginn des Films in Paris angekommen war, um seiner frisch verwitweten Mutter beizustehen (eine Konstellation, die bewirkt, dass Stéphane in seinem alten, noch komplett mit Kindermöbeln eingerichteten und von Spielzeug angefüllten Jungenzimmer wohnen muss). Als er Abschied von Stéphanie nehmen will, entdeckt er, dass sie – der er stets vorgeworfen hatte, (wie seine Mutter) nie etwas zu Ende zu führen – das von beiden erdachte Projekt eines Waldes in einem Boot (anstatt eines Bootes in einem Wald) zu Ende geführt hat, das dann Gegenstand eines gemeinsam gedrehten Animationsfilms werden sollte. Der dabei durch Stop-Motion hervorgerufenen Effekt des sich bewegenden Laubs wird von Stéphane nun mit Hilfe seiner Zeitmaschine erzielt, die er auf einen schnellen Wechsel von Sprüngen vor und zurück in der Zeit einstellt. Der Film endet mit einem Traum Stéphanes, in dem er gemeinsam mit Stéphanie auf einem von ihr gefertigten (und von ihm zu mechanischem Leben erweckten) Stoff-Pony in die Landschaft des Animationsfilms hineinreitet, auf das Boot springt und unter ziehenden Wattewolken auf das Cellophan-Meer hinausfährt. Da er bislang stets nur Träume hatte, in denen Stéphanie und er schließlich getrennt waren (er schläft in seinem Traum in ihrer Gegenwart ein, beim Skifahren kann er ihr nicht folgen, die Polizei jagt ihn, so dass er ohne sie fliehen muss...) oder alles nur eine Inszenierung war (z.B. wenn sie im Rahmen seiner mentalen Fernsehshow heiraten), deutet Stéphanes letzter Traum an, dass für ihn und Stéphanie – trotz des scheinbar offenen Schlusses – doch noch eine Hoffnung besteht: »Things will turn out the way you want – if you could just stop doubting that I love you«, hatte sie zuvor zu dem schlafenden Stéphane gesagt, der dies nun möglicherweise beherzigt hat.

Die Kritik feierte Gondrys »Science of sleep« einhellig: »Endlich können sich die wundersamen Welten seiner Musikvideos ganz frei entfalten, scheint der Regisseur ganz bei sich und seinen Fantasien angekommen«, schrieb Anke Leweke hinsichtlich der Emanzipation des Regisseurs von Kaufmanns bisherigem Beitrag,⁶³ und andere Kritiker lobten Gondrys müheloses Pendeln zwischen und Verschränken von Realitätsebenen: »Dies führt zu einer Freiheit, wie man sie in der

Filmgeschichte seit der Tschechischen Avantgarde nicht mehr erlebt hat. (...) So wie seine Hauptfigur beweist, das(s) man Wattewölkchen zum Fliegen bringen kann, indem man nur den richtigen Klavierakkord anschlägt, schwebt auch sein Film haushoch über aller Konkurrenz«, ordnete Daniel Kothenschulte Gondrys Film im Kontext der Berlinale 2006 ein.¹⁶⁴

Doch allem Lob zum Trotz hinterlässt Gondrys Film nicht durchgängig ein Gefühl der Begeisterung: Neben den Szenen einer meisterhaft umgesetzten, überbordenden Fantasie stehen Momente leicht ungelenker und zuweilen etwas gewollter Komik, zudem verliert der Film stellenweise an Spannung, und schließlich tut der Zuschauer sich auch etwas schwer, durchgängig Anteil am Schicksal der in letzter Instanz doch etwas künstlich und entrückt wirkenden Protagonisten Stéphane und Stéphanie zu nehmen.

Dies verhält sich bei dem zwei Jahre später auf dem Sundance Film Festival in Utah vorgestellten Spielfilm »Be kind – rewind« schon anders, wo Gondry die Komik souverän meistert und mit Jerry (Jack Black) und Mike (Mos Def) zugänglichere Charaktere vorstellt.¹⁶⁵

»Gerade im Vergleich mit Gondrys Vorgängerkino SCIENCE OF SLEEP werden die Stärken von ABGEDREHT deutlich. Obwohl auch diesmal eine veritable Ausstattungsgorgie zu bewundern ist, werden die künstliche Gestaltung der Dekors und der freie Lauf der Phantasie bei den Protagonisten hier nie zum Selbstzweck«, schrieb Filmkritiker Andreas Plathaus.¹⁶⁶ Tatsächlich verzichtet der Film auch auf die zahlreichen Spezialeffekte von »La science des rêves«, und dies sozusagen von Handlung wegen, denn hier wird erzählt, wie Jerry versehentlich den kompletten Bestand an Filmen in der Videothek seines Freundes Mike löscht und nun auf kostengünstigen Ersatz sinnen muss. Er verfällt schließlich auf die Lösung, gemeinsam mit Mike die verlorenen Filme einfach unter Rückgriff auf die einfachsten Mittel selbst nachzudrehen. Erstaunlicherweise treffen diese selbst inszenierten und gespielten Remakes von Blockbustern wie z.B. »Rambo«, »The Lion King«, »Rush Hour«, »Ghostbusters«, »When We Were Kings«, »Driving Miss Daisy« oder »Robocop« genau den Geschmack der Kunden, die nach weiteren solcher Neuverfilmungen verlangen. Um die Herkunft, die hohen Preise sowie die langen »Lieferzeiten« zu erklären, gibt Jerry ihnen gegenüber die Filme als »schwedischen« Import aus Europa aus und kreiert damit zugleich die Typenbezeichnung für diese Filme, die fortan von der Kundschaft als »sweded« (»geschwedet«) bezeichnet werden. Der Witz, Charme und die Originalität dieser »geschwedeten« Ästhetik lösten in der Folge einen regelrechten Trend aus, so dass für die zahllosen, nun von Film-Fans nachgedrehten Streifen auf YouTube sogar ein eigener Kanal eingerichtet wurde.¹⁶⁷

Obgleich Gondrys »Be kind – rewind« möglicherweise auch ein Vorbild, wenigstens jedoch eine Parallele in dem ein Jahr zuvor in die

Kinos gekommenen britischen Film »The son of Rambow« von Garth Jennings hat, in dem davon erzählt wird, wie eine Gruppe von englischen Schuljungen Ted Kotcheffs »Rambo« von 1982 nachdreht, darf man im Falle Gondrys und bei der Betrachtung seines Films nicht seine Vergangenheit als Clip-Regisseur vergessen. Denn in seinen (zuvor bereits auch in »La science des rêves« wieder aufgegriffenen) Musikvideos (wie z.B. dem zuvor bereits erwähnten Clip zu »Walkie talkie man«) hat Gondry die »geschwedete« Ästhetik ursprünglich entwickelt. Während der betont handgebastelte (bzw. handgestrickte) Look von Autos, einer Stadtlandschaft, einem Aufnahmestudio und musikalischen Instrumenten dem Video dort sein wildes und überraschendes Erscheinungsbild gibt, legitimiert Gondry dieses im Kontext seiner Filmerzählung mit den bescheidenen Mitteln, die Jerry und seine Freunden nur zu Gebote stehen, um Hollywood-Blockbuster nachzudrehen. Gondrys Film ist immer wieder als »Feier des Films und des Filmens«¹⁶⁸, als »eine Hymne auf das Kino«¹⁶⁹ aufgefasst worden, und auch wenn hieran (auf gleichwohl paradoxe Weise) etwas dran sein mag (immerhin führt der Weg zur Film-Selbstproduktion hier ausgerechnet über den partiellen Erzfeind des Kinos, die Videothek), so müssen die »geschwedeten« Filme auch als Kommentar Gondrys zum Genre des Musikvideos verstanden werden. Denn diese wurden – wie zum Auftakt des Kapitels (S. 252) dargelegt – auch abschätzig als die kleine, billige Schwester des großen, teuren Bruders Hollywood-Films betrachtet, während sie ihm tatsächlich jedoch immer wieder auch als Experimentierort und Hort der Kreativität dienten. Es ist vielleicht von daher auch kein Zufall, dass die »geschwedeten« Filme in »Be kind – rewind« mehr oder weniger die gleiche Länge wie ein durchschnittliches Musikvideo (also ca. 3 – 4 Minuten) haben, dass in ihnen (wie zuweilen auch im Falle des Videoclips) zuweilen die Plots ganz Film kondensiert werden¹⁷⁰ – und dass sie sich schließlich bei der Kundschaft größerer Beliebtheit erfreuen als die Blockbuster-Originale. Man könnte die Parallelen schließlich noch insoweit fortspinnen, als Jerrys billig gemachte und entsprechend aussehende, aber erfolgreichere Filme ihr Pendant in einigen der gegenwärtig vorgelegten Musikvideos haben, die nicht mehr auf frühere, größere Budgets rekurren können, sondern ihr Publikum nun mit wenigen, simplen Mitteln zu fesseln vermögen.¹⁷¹

ANMERKUNGEN

- 1 | Zitiert nach Swallow (2003), S. 21 und 13f.
- 2 | Zitiert nach Reiss/Feineman (2000), 0:01:02.
- 3 | Vgl. z.B. Prinz Frankfurt, Januar 2004, S. 56.
- 4 | Ähnliches wurde von Jonas Akerlunds Spielfilmdebüt »Spun« gesagt, über den vor allem immer wieder berichtet wurde, dass er mit seinen 5345 Schnitten einen Rekord aufstelle. Zu dem Phänomen vgl. auch Gehr (1993), S. 11.
- 5 | Beier/Wellershoff (2004), S. 135.
- 6 | Siehe jedoch bezüglich der dennoch von Videoclips behauptbaren Prominenz in solchen Darstellungen gegenüber dem Film das weiter unten bezüglich David Fincher Gesagte.
- 7 | Vgl. dazu Mercer (1999), S. 210.
- 8 | Vgl. dazu Kapitel 9.
- 9 | Mercer (1999), S. 105.
- 10 | Das Konterfei des Regisseurs ist als eine Art Signatur gegen Ende des Videos einmal kurz auf einem »BAD« unterschriebenen Steckbrief zu sehen, dessen Inschrift – »Wanted for sacrilege« – auf die religiösen Proteste anspielt, denen sich Scorsese damals wegen seines zuvor gedrehten Films »The last temptation of Christ« ausgesetzt sah.
- 11 | Das Stück stammt aus den Federn von Chick Corea (Musik) und Neville Potter (Text) und verschaffte der brasilianischen Sängerin Flora Purim Mitte der 70er Jahre einen Hit.
- 12 | Erstaunlicherweise wurde in der Presse jedoch berichtet, die Initiative zu dem Video sei von dem Regisseur selbst ausgegangen, nachdem er Lizz Wrights Debütalbum »Salt« gehört habe; Lee wird mit den Worten zitiert »Sie ist eine wundervolle neue Künstlerin und ich bin glücklich, daß ich bei ihrem Video Regie führen durfte« – vgl. dazu http://www.jazzecho.de/page_13738.jsp.
- 13 | Ein Video wie Noble Jones' im Februar 2005 veröffentlichter Clip zu Michael Bublés »Feeling good« ist weniger ein Beitrag zu einer Entwicklung des Jazz-Videos als eigenständiger Gattung, da Jones mit seinen Anleihen bei James-Bond-Filmen einfach nur eine typische Verfahrensweise des Pop-Clips übernimmt.
- 14 | Vgl. Fiske (1986), wo die fragmentarische Bilderzusammenstellung des Videos (S. 77: »a mosaic of fragments«) als mögliche Befreiung von etablierten gesellschaftlichen Darstellungs- und Deutungsmustern interpretiert wird (S. 74: »The ›openess‹ of the video text raises the possibility«).
- 15 | Vgl. z.B. »Black or white«, dessen Morphing-Technik dann in »Terminator 2« zum erfolgreichen Einsatz kam.
- 16 | Von dem 1991 veröffentlichten Album »Out of Time«.
- 17 | Vgl. dazu Bruder (2004), S. 85.
- 18 | Ebd.
- 19 | Zu den Fotografien vgl. Marcadé/Cameron (1997), S. 197 u. 350 (Sarasvati) und S. 203 u. S. 350 (Sébastien) sowie S. 198 u. 350 bzgl. einer Darstellung von Boy George im Gewand des indischen Gottes Krishna.
- 20 | Das um 1599/1600 entstandene Gemälde befindet sich in Rom (Contarelli Kapelle, San Luigi dei Francesi).
- 21 | Das um 1601/1602 zu datierende Gemälde befindet sich heute in Potsdam (Neues Palais).
- 22 | Dieses Element des Videoclips geht offensichtlich auf die 1968 veröffentlichte Kurzgeschichte Gabriel García Márquez »Un señor muy viejo con unas alas enormes« (»Ein sehr alter Herr mit riesengrossen Flügeln«) bzw. deren spätere Verfilmung durch Fernando Birri (Cuba, 1988) zurück. In der Geschichte stürzt ein alter Engel bei einem Sturm auf die Erde und wird von einer

ärmlichen Familie in deren Hühnerstall untergebracht. Misstrauisch und neugierig zugleich untersuchen und foltern ihn seine Gastgeber und deren Nachbarn, bis er, Jahre später, seine Flügel geheilt hat und fortfliegen kann. Wenn der alte Engel in Singhs Clip herabgestürzt ist und der junge Engel vergeblich versucht, nach ihm zu greifen, erinnert seine der Gruppe rechts durch die Leere entgegengereckte Hand auch wieder an ein Caravaggio-Gemälde wie z.B. dessen »Sieben Werke der Barmherzigkeit« (Neapel, Pio Monte della Misericordia).

23 | Zum Begriff der Überdeterminiertheit vgl. Freud, *Die Traumdeutung* (1900/1996), passim und insbes. S. 286f.

24 | Wir folgen hierin einem freundlichen Hinweis von Esther Bogdan (Frankfurt am Main).

25 | Claude Debussy in einem Brief an Robert Godet, zitiert nach: Barraqué (1964), S. 142. Bei Emile Jaques-Dalcroze handelt es sich um einen Musikpädagogen, der ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts versuchte, allen Schichten der Bevölkerung den durch die moderne Welt abhanden gekommenen Rhythmus mit Hilfe einer speziellen Erziehung wieder zurückzugeben. Aus diesem Konzept entwickelte sich später eine ganze Bewegung, die u.a. durch eine enge Zusammenarbeit mit dem Theatertheoretiker und Bühnenbildner Adolphe Appia eine eigene Tanz-Ästhetik ausprägte, die sie in öffentlichen Aufführungen vorstellte. Einige Fotos solcher die Tänzer immer wieder zu stilisierten Arrangements gruppierenden Darbietungen lassen geradezu die Vermutung zu, dass Singh den von Debussy monierten Rückbezug Nijinskys auf Dalcroze ebenfalls erkannt hat, nimmt sich doch z.B. die Schlussgruppe der Himmelswesen wie die Adaption einer typischen Dalcroze-Anordnung aus. Zu Dalcroze vgl. Giertz (1975).

26 | Der Titel rekrutiert sich aus den Initialen der Nachnamen.

27 | Schon dass Pasolini sich als Objekte der lebenden Bilder ausgerechnet die hochartifizialen Kompositionen der von der Realität weit entfernten, manieristischen Maler Rosso Fiorentino und Pontorno ausgesucht hat, darf als ironisches Moment verstanden werden. Vgl. dazu auch Pasolinis eigene Äußerung: »Nel passo dove faccio ironia sul regista (Orson Welles) di questa passione buffonesca, e metto in caricatura me stesso, ho in mente i manieristi, un altro mio grande amore: Pontorno, Rosso Fiorentino, i manieristi fiorentini.« Das Zitat stammt aus dem (erstmal 1981 auf Französisch) von Jean Duflot herausgegebenen Buch »Il sogno del centauro« und findet sich bei Galluzzi (1994), S. 60f. – vgl. dort auch generell das Kapitel »Il Pontorno, o del colore«, S. 57 – 71.

28 | Da Singh sich mit Pierre et Gilles sowie Caravaggio auf Künstler bezog, die auf je eigene Weise mit Homosexualität assoziiert werden, versteht eine Autorin wie z.B. Vernallis (2004), S. 146 den (an sich neutralen) Liedtext von »Losing my religion« u.a. als Schilderung einer »homosexual romance«.

29 | Singh hat des Weiteren u.a. für Firmen wie Isuzu, Coca-Cola, Lee Jeans, Polaroid, Vauxhall, Perrier, Audi, Volkswagen, Lexus, Infiniti, Nike and Microsoft gearbeitet – einige dieser Commercials sind mittlerweile in die ständige Sammlung des Museum of Modern Art aufgenommen worden.

30 | Vgl. insbesondere den fernöstlich ausdekorierten Garten der ersten, von dem Schwimmer beehrten Familie.

31 | Zu dem Film und seinen z.T. ausgesprochen komplizierten Entstehungsbedingungen (neben Perry drehten gleich drei weitere Regisseure – unter ihnen Sydney Pollack – an dem Film) vgl. u.a. <http://www.turnerclassicismovies.com/ThisMonth/Article/0,35380%7C35382%7C35385,00.html>.

32 | In der Kurzgeschichte Cheevers wie im Film steht dies natürlich für den Herbst des Lebens, in dem Merrill sich befindet – im Werbespot hingegen wird auf diese Weise eher auf die Beharrlichkeit des jungen Mannes verwiesen: Indem der Pool-Springer hier, nachdem er ein ausgenommen sommerlich erscheinendes Becken verlassen hat, sodann auf ein Bassin zustrebt, aus dem gerade herbstlich verwelkte Blätter herausgefischt werden, wird so etwas wie ein Jahreszeiten-Zyklus angedeutet.

33 | Der 1932 von Noel Coward veröffentlichte Song wurde 20 Jahre später von Dinah Wa-

shington aufgenommen; wiederum 40 Jahre später kam der Titel 1992 dank seines Einsatzes in Singhs Werbespot in die Top 50 der britischen Charts – vgl. dazu z.B.

<http://www.bbc.co.uk/radio2/soldonsong/songlibrary/indepth/madabouttheboy.shtml>.

34 | Vgl. z.B. Maltin (2003), S. 227.

35 | Immer wieder wurde auch der Vorwurf laut, das Drehbuch habe sich großzügig bei Vorläufern wie »Das Schweigen der Lämmer«, »X-Files«, »Matrix« und »Se7en« bedient; selbst in kleineren Details (wie z.B. der von dem 1978 gedrehten Thriller »Coma« entlehnten Kabelaufhängung, an der Catherine während ihrer Reisen in das Unterbewusstsein anderer schwebt) orientiert sich der Film an Vorbildern.

36 | Vgl. hier insbesondere die Szene, in der Catherine Carl dabei antrifft, wie er gerade sein erstes Opfer ausweidet: Das fast leere Zimmer mit den monochromen Wänden, das Fenster, die Gefäße auf der Fensterbank, der Regen (Abb. 17) – fast scheint es, als sei der Moment in der Kulisse des R.E.M.-Videos (Abb. 16) gedreht.



Abb. 17: »The Cell«, Still

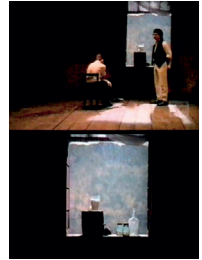


Abb. 16: R.E.M.: »Losing my religion«, Stills

37 | In der Sequenz, in der Catherine bei ihrem ersten Eintauchen in Starghers Bewusstsein nach dem Erwachen auf das kindliche Alter Ego des Killers trifft, befindet sie sich auf dem Absatz einer riesigen, empor führenden Treppe, der auf der gegenüberliegenden Seite eines riesigen leeren Raumes eine ebensolche Stufenflucht antwortet, die der junge Stargher hinauf läuft (Abb. 18) – eben diese Elemente (die an einer hohen, glatten Wand entlang führenden, steilen, schier unendlichen und geländerlosen Stufenfolgen) gehen auf H.R. Gigers Darstellung »Puits VII« von 1966 (Abb. 19) zurück.

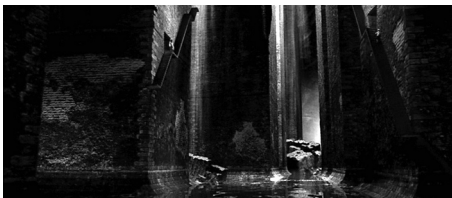


Abb. 18: »The Cell«, Still

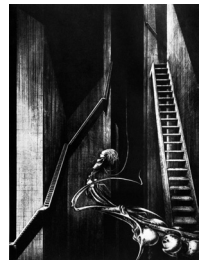


Abb. 19: H.R. Giger:
»Puits VII«

38 | In der ersten Besprechung am Campbell-Center stehen die Teilnehmer der Beratung vor einer Wand, über die schräg – à la Caravaggio (siehe Abb. 8) – ein Lichtstrahl fällt (Abb. 20).



Abb. 20: »The Cell«, Still



Abb. 21: Pierre et Gilles: »Sainte Vierge« (Isabelle Weingarten)



Abb. 22: »The Cell«, Still



Abb. 23: »The Cell«, Still

Wenn Catherine Carl zu sich in ihr Unterbewusstsein holt, erscheint sie einem Portrait Isabelle Weingartens als »Sainte Vierge« von Pierre et Gilles (1988) nachgebildet (Abb. 21); sogar die für die beiden Künstler typischen, rahmenden Ornamentranken werden Catherine hier mitgegeben (Abb. 22/23). Die Höllengestalten aus Carls Unterbewusstsein hingegen schließlich scheinen direkt Singhs »Good vs. Evil«-Spot für Nike entnommen zu sein. Zu dem Foto von Pierre et Gilles vgl. Marcadé/Cameron, S. 200 u. 350.

39 | Die Szenen, in denen Stargher seine in einem riesigen Wassertank schwebenden Opfer begutachtet, rekurren ganz offensichtlich auf das mittlere Feld von Violas »Nantes Triptych« von 1992 (London, Tate Modern – siehe dazu Kapitel 9, Abb. 9).

40 | Im November 2008 legte der Regisseur Bastien Francois für den Song »Ring frei« der Interpretin La Fee ein Musikvideo vor, das sich in einzelnen Szenen, im Setting und den Kostümen nicht nur an dem chinesischen Kampfkunst-Film »Hero« von Zhang Yimou aus dem Jahre 2002, sondern vor allem auf das Engste an Singhs »The Cell« orientiert; Singhs Bildwelten wurden somit wieder in das Genre zurückgeführt, in dem sie ursprünglich entwickelt worden waren: dem Musikvideo.

41 | Aust (2009).

42 | Ebd.

43 | Klein (2009). Nicht zufällig beginnt die Rezension jedoch erst einmal mit dem Satz »Wenn Filmkritiker gehässig werden, sprechen sie von ›Videoclip-Ästhetik‹ oder kanzeln Regisseure als ›Werbefilmer‹ ab«.

44 | Zu den Clips gehören diejenigen z.B. für His Name Is Alive, »Are we still married« (1992) und »Can't go wrong without you« (1993), Michael Penns »Long way down (Look what the cat drug in)« (1992) und von 16 Horsepower »Black soul choir« (1996). Fast noch berühmter jedoch wurden sie bzw. ihre Stilmittel durch Videos, die gar nicht von ihnen stammen, jedoch stark durch ihre Ästhetik geprägt sind: Die für Tool von Fred Stuhr und Bandmitglied Adam Jones gedrehten Musikvideos stammen nicht von den Brothers Quay, werden ihnen aufgrund der großen Ähnlichkeit mit deren Werken immer wieder zugeschrieben. Zu den Brothers Quay vgl. Buchan (2011).

45 | Vgl. dazu Schnelle (2002), S. 234 sowie Swallow (2003), S. 16f.

46 | Vgl. Schnelle (2002), S. 234.

47 | Vgl. z.B. Swallow (2003), S. 18.

48 | Vgl. dazu auch Beier (2002), S. 98f.

49 | Zitiert nach Reiss/ Feineman (2000), 0:01:02.

50 | Von dem 1989 veröffentlichten Album »A little south of sanity«.

51 | Die Sequenz mit dem verlassen und zerstörten Auto, dessen Inneres von den Lichtfingern der Taschenlampen abgetastet wird, erinnert an die Szene in »Fight Club« mit der Inspektion des ausgebrannten Fahrzeugs. Eine vergleichbare Parallele zwischen dem Setting eines Videoclips und »Fight Club« kann bei dem 1990 zu George Michaels Song »Freedom '90« gedrehten Video Finchers beobachtet werden, wo das dunkle, halbleere, heruntergekommene und ebenfalls von Wassereinbruch gekennzeichnete Haus die Wohnstätte von Jack und Tyler vorwegzunehmen scheint.

52 | Der Song stammt von dem 1992 veröffentlichten Album »Erotica«.

53 | Dies eine direkte Umsetzung der Textzeilen: »Bad girl drunk by six/Kissing someone else's lips/Smoked too many cigarettes today/I'm not happy when I act this way«. In dem Song geht es ansonsten um die widerstreitenden Gefühle angesichts der Erkenntnis, dass eine Beziehung zu Ende ist: »I don't want to cause you any pain/But I love you just the same/And you'll always be my baby/In my heart I know we've come apart/And I don't know where to start/What can I do, I don't wanna feel blue.«

54 | Swallow (2003), S. 23. Brad Silberlings Remake des Wenders-Films »City of angels« entstand erst 1998, also sechs Jahre nach dem Madonna-Clip. Vernallis (2004), S. 7 weist darauf hin, dass in den Clip auch Motive aus Richard Brooks Film »Looking for Mr. Goodbar« (1977) eingegangen sind, der seinerseits wieder auf einem Roman von Judith Rossner basiert; mit dessen Erzählstruktur teilt sich Finchers Clip z.B. das Verfahren, mit dem Ende der Geschichte zu beginnen.

55 | In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Oriole auch von der Heldin aus »Looking for Mr. Goodbar«, die keineswegs ihren Tod sucht; insofern trifft auch der Schluss von Vernallis (2004), S. 86 nicht zu, der Clip lege »the protagonist's lack of control and impending doom« nahe: Je enger das Leben von Oriole mit dem des Engels verwoben wird, umso bewusster und zustimmender bewegt sie sich auf ihren eigenen Tod zu. Auch die ebd. von Vernallis geschilderte feste Zuordnung von Arbeitsszenen/Strophen und Barszenen/Refrain ist nicht korrekt, denn bereits bei der zweiten Wiederholung des (insgesamt fünfmal vorgetragenen) Refrain löst sich diese Verknüpfung auf, so dass daraus nicht gefolgert werden kann, diese »Zersetzung« weise sukzessiv auf Kontrollverlust und Verderben der Protagonistin hin.

56 | Swallow (2003), S. 23. Mulcahy drehte zahlreiche der z.T. bahnbrechenden Videos zu den Songs von AC/DC (1976), Ultravox (1981), Elton John, Duran Duran (1984: »The wild boys«), Falco (1986: »Jeanny«), Queen (1986: »It's a kind of magic«, »Princes of the universe«) sowie insbesondere zu »Video killed the radio star« von den Buggles (1979) – vgl. dazu

<http://www.mvdbase.com/tech.php?last=Mulcahy&first=Russell>; Mulcahy ist außerdem der Regisseur von Filmen wie z.B. »Highlander« (1986) oder »The Shadow« (1994).

57 | Der Song stammt aus dem 1989 erschienenen Album »Like a prayer«.

58 | Vgl. Grigat (1995), S. 58. Das Video würde demzufolge mit dem von Mark Romanek 1995 gedrehten Video zu Michael Jacksons »Scream« (sieben Millionen Dollar) um den Titel des teuersten Clips der Musikgeschichte rivalisieren – ein Titel, den das Guinness Buch der Rekorde allerdings »Scream« zuerkennt, wohl, weil die Faktenlage hier eindeutiger ist als bei »Express yourself«, wo keine wirklich verlässlichen Zahlen vorliegen.

59 | Dies möglicherweise eine Anspielung auf die schönsten Mädchen von Metropolis, die in den »Ewigen Gärten« gehalten werden und keine andere Aufgabe haben, als schön und launenlos heiter zu sein. Dass die im Clip von Madonna verkörperte Frau auch als Eigentum des Herrschers verstanden werden soll, wird durch die Parallelmontage mit der von Musikern bevölkerten, gigantischen Spieluhr deutlich, die sich auf Knopfdruck beleben.

60 | Vgl. alleine die Tätigkeit des Untertanen an seinem Maschinenrad; zu den weiteren Parallelen (das Motto, die Stadtkulisse, der Regent über Metropolis und seine Kommandozentrale) vgl. Grigat (1995), S. 62f.

61 | Das Motiv der nackten, angeketteten Frau in Art Déco-Kontext geht wohl auf das »Sklavin«-Gemälde der Malerin Tamara de Lempicka zurück; dass Madonna das Bild kannte, erhellt aus dem Umstand, dass es – siehe hier Anm. 74 – schon für den drei Jahre zuvor entstandenen Clip zu »Open your heart« verwendet wurde. Zu dem »Andromeda«-Gemälde vgl. Blondel (1999), S. 204, B.119.

62 | Zur sexuellen Metapher der Katze als »Pussy« vgl. Grigat (1995), S. 60ff. Darüber hinaus fungiert die schwarze Katze offenbar zugleich als Medium: Zu Beginn des Clips wird angedeutet, dass das Tier von Madonna weg in das Lautsprechersystem zu laufen scheint, wodurch es anscheinend sowohl für den Herrscher als auch den Arbeiter hör- bzw. spürbar wird: Ein dazwischen geschnittener Zoom auf den Klangtrichter macht deutlich, dass deren nachfolgende Reaktion sich auf ein mit dem Lautsprecher verbundenes Phänomen beziehen muss – der Regent wendet sich diesem erst zu und blickt dann sofort besorgt auf den Arbeiter herab, der die »Botschaft« ebenfalls zu erhalten scheint; tatsächlich sieht er wenig später in aufsteigendem Dampf die nun katzengleich erscheinenden Augen Madonnas, und in einer späteren Einstellung streichelt er die offenbar nun auch physisch bei ihm angekommene Katze, die hier mithin für die an den Arbeiter ergehende sexuelle Einladung durch Madonna steht, der er am Schluss des Clips dann entschlossen folgt. Morton (1993), S. 231f. übersieht diesen Zusammenhang und deutet den Lautsprecher daher vollkommen isoliert als »propaganda tool and Nazi icon«; allerdings vermag sie es nicht, diese Interpretation visuell zu belegen, weshalb sie einen ausgedehnten Exkurs zu »Metropolis« und dessen Beziehungen zur Nazi-Ideologie unternehmen muss, der mit dem Madonna-Video freilich so gut wie nichts zu tun hat. Bezeichnenderweise kommt Morton dann auch bezüglich des in »Express yourself« zu sehenden Lautsprechers zu dem plötzlichen Schluss: »[...] this device [...] instructs us to consider its revolutionary power.«

63 | Dargestellt von dem Fotomodell Cameron.

64 | »Come on girls/Do you believe in love?/’cause I got something to say about it/And it goes something like this [...]«.

65 | Erstaunlicherweise behauptet Curry (1999), S. 193, in dem Text finde sich die Aussage formuliert, »das Allerwichtigste in einer Liebesbeziehung sei geistige und emotionale Kommunikation« – dies wird jedoch lediglich in dem das Video beschließenden (und von Curry gar nicht erwähnten) Motto und dort nicht direkt in Bezug auf eine Liebesbeziehung gesagt. Wenige Seiten später (S. 195) spricht Curry auch von »der konventionellen, romantischen Darstellung des verliebten heterosexuellen Paares im Song«.

66 | Eben diese Strategie befolgt auch der Filmproduzent (Keith Carradine) in »Material Girl« (Mary Lambert, 1985): Er hat begriffen, dass er die von Madonna verkörperte Frau nicht mit Schmuck und einem teuren Auto beeindrucken kann und signalisiert ihr dies, indem er mit einem klapprigen Pick-Up vorfährt und ihr einen Strauß Margeriten schenkt; das Raffinierte an dem Verhältnis zwischen den beiden ist gerade, dass sie durchaus um seinen Reichtum weiß und ihn auch deshalb erhört (vgl. ihr Siegerlächeln gegen Ende des Videos) – aber eben nicht nur: Auch sie möchte, dass er seine Eroberungsversuche zunächst einmal auf ihren Verstand hin ausrichtet, weshalb er zum Zeichen seines Verständnisses die Scharade mit dem geliehenen alten Auto und den ärmlichen Blumen ersinnt. Dies wurde von Autoren wie z.B. Tetzlaff (1993), S. 246f. und Grigat (1995), S. 20 übersehen, die hier lediglich eine ironische Dichotomie zwischen »Bad«- und »Nice girl«-Klischees ins Werk gesetzt sehen. Auch Goodwin (1992), S. 99f. erweist sich als überraschend kurzichtig, wenn er ungeduldig einwirft, die »visual narrative« des Videos sei doch »quite uncomplicated«.

Darüber übersieht er jedoch, dass dies nur die simple Oberfläche ist, mit der tatsächlich eben doch eine sehr viel komplexere Geschichte erzählt wird, in der die von Madonna verkörperte Frau eben nicht von dem Produzenten getäuscht und auch nicht als ein »object [...] of a successful male deception/seduction« vorgeführt wird, sondern – ganz im Gegenteil – die dargestellte Intrige auf einem impliziten Einverständnis der beiden Protagonisten beruht, die so im Rahmen eines raffinierten Spiels mit Chiffren kommunizieren. Eben diese Brechungen sollen sodann ja auch in das Image Madonnas eingehen, das mithin keineswegs nur – wie Goodwin, S. 100 festhält – einfach »constructed as that of Material Girl« angesehen werden kann, sondern eben auch die anspruchsvolle Raffinesse und spekulierende Dominanz der in dem Clip von Madonna verkörperten Frau mit aufnimmt.

67 | Insofern greift die bei Grigat (1995), S. 60 gelieferte Quintessenz – »Nicht Reichtum sei in einer Beziehung wichtig [...], sondern geistige und emotionale Verständigung spiele eine größere Rolle« – viel zu kurz.

68 | Madonna trägt z.B. auch just die Liedzeile »Long stem roses are the way to your heart/ But he needs to start with your head« in Strapsen und Korsett und unter Ausführung eines koketten Hüftschwungs vor.

69 | Reiss/Feineman (2000), 0:01:02. Eben diesen Anspruch löst ein Video wie das zu »Janie's got a gun« geradezu idealtypisch ein.

70 | Die Dreharbeiten sollen sich als ein einziger Alptraum gestaltet haben – vgl. dazu u.a. Esser (2002), insbes. S. 107 und 124 sowie das Interview Todd Doogans mit Fincher im gleichen Buch, S. 88: »Ich habe nicht vor, mich noch einmal mit ALIEN³ zu beschäftigen. [...] der ganze Film war von Anfang an verkorkst, er war schon lange vor Beginn der Dreharbeiten verkorkst.« Vgl. schließlich auch ebd. den Eintrag in der Kommentierten Filmografie von Frank Schnelle in Schnelle (2002), S. 222 – 224 mit dem Ausspruch Finchers »Niemand hat ALIEN³ mehr gehasst als ich«. Ausführlich über die Dreharbeiten berichtet ferner Swallow (2003), S. 34 – 61.

71 | Vgl. Esser (2002), S. 107.

72 | Swallow (2003), S. 194.

73 | Vgl. Schnelle (2002), S. 252 sowie Swallow (2003), S. 24, der auch auf die sich schon im Namen niederschlagende Referenz zu Norman Jewisons Film »Rollerball« (1975) verweist. Das Setting von Tyler Durdens Haus in »Fight Club« wird ebenfalls – vgl. z.B. Swallow (2003), S. 127 – als Hommage an das nasse, heruntergekommene Setting aus »Blade Runner« verstanden. Vgl. auch die von Swallow (2003), S. 13 zitierte Äußerung Finchers zu Scotts »Alien«-Film: »Star Wars was an important film for me as a kid, but nowhere near as important to me as Alien.«

74 | Ihr Gemälde »Dame in Blau mit Gitarre« (1928/29), das Portrait der andalusischen Tänzerin Nana de Herrera (1929, beide in Privatsammlungen) sowie die bereits aus den Videos »Open your heart« und »Express yourself« bekannte »Sklavin« (siehe hier im Folgenden sowie Anm. 61) und die (hier hochkant gestellte) »Schöne Rafaela« (1927) sind in den ersten Einstellungen im Hintergrund zu sehen. Der vor allem in den 20er und 30er Jahren sehr erfolgreichen Künstlerin wird schon in »Express yourself« Reverenz erwiesen, wenn Madonna angekettet und (offenbar) nackt gezeigt wird und somit Motive aus dem »Sklavin«-Bild der Malerin adaptiert (siehe dazu oben Anm. 61), in einem anderen Moment wird sie in einer Pose auf einem Sofa inszeniert, die an ein 1940 entstandenes Foto der Malerin in Hollywood erinnert, in Farben und Formen jedoch an Portraits der Künstlerin orientiert ist. Explizit waren ihre Gemälde bereits in dem von Jean-Baptiste Mondino gedrehten Video zu »Open your heart« (1986) zum Einsatz gekommen, wo sie u.a. als Zuschauer und für den Dachaufsatz des Striplokals genutzt werden, in dem die von Madonna verkörperte Frau arbeitet – für das Dach werden zwei Gemälde de Lempickas (»Die schöne Rafaela« von 1927 sowie

die »Sklavin« von 1929, beide heute je in einer Privatsammlung) so montiert, dass das »Rafaela«-Bild verdoppelt wird und die »Andromeda« flankiert; bei den »Zuschauern« der Peep Show handelt es sich um Adaptionen von Portraits von 1925 wie z.B. demjenigen des »Marquis d'Afflito« und des »Marquis Sommi« (beide: Privatsammlung). Zu den hier aufgeführten Gemälden vgl. Blondel (1999), S. 200, B.117 (»Dame in Blau«), S. 192, B. 113 (»Nana«), S. 164, B. 87 (»Rafaela«) und S. 204, B.119 (»Sklavin«) sowie S. 124, B55 (»Sommi«), S. 146, B.71 (»d'Afflito«); das historische Foto der Malerin findet sich in Penck (2004), S. 31. Das Portrait des »Marquis d'Afflito« zielt übrigens auch das Speisezimmer des Patriarchen in Tarsem Singhs 1997 gedrehtem Werbespot »The Challenge« für die Firma Superga (s.o.).



Abb. 27: Anonymus:
Lisbeth Scott

75 | Zu dem Foto vgl. Kobal (1983), S. 59. Bergermann (1997) schlägt demgegenüber als ebenso mögliches Vorbild das 1946 von einem anonymen Fotografen für Paramount gefertigte Portrait von Lisbeth Scott vor (Abb. 27), das Bergermann implizit offenbar George Hurrell zuschreibt. Die beiden, einzelne Textpassagen Madonnas echoartig wiederholenden Sängerinnen erscheinen im Clip wie über eine vertikale Spiegelachse verdoppelt, was dafür sprechen könnte, dass Fincher Richees Komposition aufteilte: die horizontale (wirkliche) Spiegelachse für Madonna, die vertikale (scheinbare) für die beiden Sängerinnen. Zu dem Scott-Foto vgl. Kobal (1983), S. 151.

76 | Bergermann (1997), S. 49. Abgesehen von seinen Coverfotografien für »Vogue« fügt sich Horst P. Horst auch insofern diesbezüglich gut ein, als sich einige seiner Aufnahmen (vgl. z.B. sein Portrait Luchino Viscontis von 1936) an den Gemälden Tamara de Lempicka orientieren.

77 | Ebd. Zu dem Bild vgl. u.a. Kazmaier (1995), S. 24f.

78 | Bei regelrechten »Voguing«-Wettbewerben wurden die Teilnehmer im Hinblick auf die Stimmigkeit von Bewegung, Erscheinungsbild und Kostüm beurteilt – vgl. dazu u.a. den 1989 von Jack Walworth, David Bronstein und Dorothy Low gedrehten 13-minütigen Dokumentarfilm »Voguing: The Message«, wo die Wurzeln dieses Stils im Milieu der homosexuellen Schwarzen und Latinos aufgezeigt und zugleich die ironisch-parodistische Haltung gegenüber der Modewelt demonstriert wird. Besondere Popularität erreichte das »Voguing« jedoch dann durch den 71-minütigen Dokumentarfilm »Paris is burning« (1990) von Jennie Livingston. Madonna setzte 1989 erstmals »Voguing«-Elemente ein, als sie bei den MTV Video Music Awards ihren Song »Express yourself« vortrug. Vgl. dazu auch <http://www.enlacedmadonna.com/canciones/imbreathless/vogue/evogue.htm>. Bergermann (1997), S. 60, Anm. 12 weist zurecht darauf hin, dass Madonnas »Vogue« durch Malcolm (nicht, wie von ihr geschrieben: Norman) McLarens Single »Deep in Vogue« inspiriert wurde, die sich auf seinem 1989 veröffentlichten Album »Waltz Darling« befindet: die dort versammelten Stücke selbst schon ein origineller Mix aus dem Wiener Walzer entnommenen Elementen mit House- und Floor-Rhythmen (ähnliche Mixturen hatte Mc Laren bereits 1981 erfolgreich unternommen, als er Square Dance und HipHop in »Buffalo Gals« kreuzte). Für »Vogue« entlehnte Madonna just eben einige dieser Rhythmus-Partien, die von ihr bis in die Klangfarben hinein exakt kopiert werden. Gleiches gilt für den Clip zu »Vogue«, der in vielen Motiven demjenigen zu »Waltz Darling« (1989) verpflichtet ist: Er ist ebenfalls bereits überwiegend in Schwarzweiß gedreht, die Zeitschrift »Vogue« und ihre Modefotografie tritt hier selbst in Erscheinung, zudem sind – neben den typischen Voguing-Choreographien – einige der Stars zu sehen, die von Madonna erwähnt bzw. nachgeahmt werden. Einen deutlichen Niederschlag von McLarens Idee, Strauß-Walzer mit Tanzmusik zu kombinieren, konnte dann ein Jahr später auch in Michel Cretus »Enigma † MCMXD a.D.« gehört werden, wo anstatt der Wiener Walzer Partien aus Gregorianischen Chorälen fungierten.

79 | Bergermann (1997), S. 51. Zu dem Foto vgl. Kobal (1983), S. 118.

80 | Auch dieser Song von dem 1989 veröffentlichten Album »Like a prayer«.

81 | Vgl. dazu die nur knappe Andeutung bei Beier, S. 94.

82 | Zur Symbolik dieses in »Citizen Kane« häufig auftauchenden Gegenstandes vgl. Roy (1989), S. 38f. und S. 98 sowie Mulvey (1992), S. 43.

83 | Roy (1989), S. 94 sieht den Schnee darüber hinaus als Symbol der Reinheit, dem im Film das Feuer gegenübersteht; Mulvey (1992), S. 54 liest ihn zugleich als Metapher für das Begrabenwerden und die gleichzeitige Bewahrung einer Erinnerung.

84 | Diese Sequenz wird von Schnelle (2002), S. 245 missverstanden, der glaubt, der Vater küsse das Mädchen auf die Wange und hinterlasse so bei der erwachsenen Frau einen blauen Fleck auf der Wange – tatsächlich ist es eindeutig die Mutter, die das Kind küsst.

85 | Man könnte Finchers Einsatz dieser Multiplan-Szene in gewisser Weise zugleich als Überbietungsversuch sehen, denn während das Stilleben bei Welles aufgrund des dabei angewendeten Aufnahmeverfahrens (einem sogen. »in-camera matte shot«, bei dem Vor- und Hintergrund separat aufgenommen wurden) statisch bleiben muss, lässt Fincher seine Protagonisten durch das Glas hindurch sichtbar werden, dadurch die technische Überlegenheit gegenüber dem Vorbild andeutend. Zum technischen Verfahren des »in-camera matte shots« bei dieser Szene von »Citizen Kane« vgl. Carringer (1996), S. 82.

86 | Swallow (2003), S. 194.

87 | Vgl. dazu auch Beier (2002), S. 106 – mit der Szene deutet Fincher bereits an, dass einiges von Jacks Wirklichkeit tatsächlich nur in seinem Kopf existiert.

88 | An einer Stelle des Videos sieht man Anastacia zwischen den Seiten einer Zeitschrift stehen, von denen eine mit der nur teilweise lesbaren Überschrift »[...] Wars – [...] for an old game« bedruckt ist, dies möglicherweise ein Verweis auf Finchers Vorbild »Magazine Wars« und seinen Spielfilm »The Game«. In jedem Fall aber stellen die ersten 30 Sekunden des Anastacia-Clips eine deutliche Hommage an Fincher und die von ihm so bevorzugte, mobile und agile Kamera dar, denn ähnlich wie in »Panic Room« durchschwebt die Kamera den Raum hier auf das Akrobatischste. Auch an weiteren Stellen des Clips erweist Lipscombe anderen Regisseurkollegen und Stars seine Reverenz, so etwa in der Sequenz, in der Anastacia von zwei typische HipHop-Gesten vollführenden Tänzern begleitet wird und im Hintergrund der Text eines Artikels über Nick Broomfields eben 2002 veröffentlichten Dokumentarfilm »Biggie & Tupac« erscheint, der von den Verwicklungen des Rappers Suge Knight in die Morde an den beiden HipHop-Rivalen handelt.

89 | In abstrakterem Kontext und dadurch weniger prononciert, allerdings auch bereits in Schwarzweiß, hatte Marcus Nispel bereits ein Jahr zuvor seine Protagonisten in dem Clip zu George Michaels »Killer/Papa was a rolling stone« als Riesen durch städtische Hügellandschaften steigen lassen. Hierbei könnte es sich jedoch um eine Adaption eines Western-spezifischen Motivs auf einen anderen Kontext handeln. Vgl. dazu Saunders (2001), S. 15: »Effects of scale and perspective work both to suggest the subservience of the merely human to some larger, more permanent order and to endow figures in the landscape with comparable stature and impressiveness. Memorable examples include the settings of several of Ford's western in Monument Valley, Utah, where the gigantic sandstone bluffs, often sharing the frame with John Wayne's equally craggy persona, create a truly monumental effect.« Lipscombes Clip würde diese Western-Spezifik riesenhafter Figuren in einer gigantischen Landschaft mithin wörtlich nehmen und somit in extremis exemplifizieren. Zu dem Clip vgl. ausführlicher Kapitel 10. Vernallis (2004), S. 12 interpretiert den Fincher-Clip irrtümlich als Anhäufung von Referenzen auf Action- und Katastrophenfilme wie »Godzilla« oder »Gulliver« und schließt deshalb ungeduldig: »By the end of the video it is clear that these are only quotations that fail to sum up.«

90 | Wenn nach der ersten Minute des Clips »Bad girl« von einer Außenaufnahme des Redaktionsgebäudes stufenweise auf einen Bartresen übergeblendet wird und der Barkeeper scheinbar die von Autos befahrene Straße poliert, ergibt sich ein ähnlich desorientierender Effekt. Insofern

reduziert Vernallis (2004), S. 93 und S. 120 Finchers Optik, wenn sie es als typisch für ihn darstellt, dass »figures are dwarfed by gigantic sets«, denn ebenso verzerrt der Regisseur umgekehrt seine Bauten durch das Auftreten gigantischer Protagonisten und Schriften.

91 | Vgl. dazu Schnelle (2002), S. 55, wo er referiert, dass solche »Subliminal Images« einer zeitgenössischen Legende zufolge in Spielfilme eingeschnitten wurden, um die Zuschauer unter-schwellig zum Kauf von Coca-Cola zu manipulieren – die tatsächliche Wirkkraft solcher Bilder scheint demgegenüber jedoch bescheidener zu sein.

92 | Vgl. dazu ebd., S. 54ff. sowie Beier (2002), S. 93.

93 | So Fincher, zitiert nach Reiss/Feineman (2000), 0:01:02.

94 | Vgl. dazu auch die von Swallow (2003), S. 96 zitierte Äußerung Finchers: »This is not a movie about real life, this is a movie about movies«.

95 | Im Internet wird z.B. unter <http://www.davidfincher.cjb.net/> (Eintrag von Dustin P unter, Sonntag, 4. Juli 2004) auf eine Seite verwiesen, unter der Gerüchte diskutiert werden, denen zufolge Fincher angeblich an dem Vorhaben beteiligt sein soll, »Fight Club« als Musical auf die Bühne zu bringen. Einstweilen hat es der Film jedoch nur zu einem seit Ende 2004 bei Vivendi-Universal vertriebenen Computerspiel gebracht, bei dem der Benutzer die bekannten Charaktere (Tyler, Jack, Angel Face etc.) in trister Umgebung aufeinander einprügeln lassen kann.

96 | Zu Fincher und der 1986 gegründeten Firma Propaganda siehe Schnelle, S. 32ff.; Fincher und Jonze ließen dort jeweils ihre Filme »The Game« (1997) und »Being John Malkovich« (1999) produzieren – in letzterem hat Fincher auch einen kurzen Gastauftritt als der »National Arts Editor« der Los Angeles Times, »Christopher Bing«. 1999 stieg Fincher bei Propaganda aus, Ende 2001 wurde die Firma aufgelöst. Zur gleichen Zeit gründete Fincher – vgl. Schnelle (2002), S. 38 – zusammen mit Jonze und anderen Regisseuren wie Steven Soderbergh, Sam Mendes und Alexander Payne eine Gesellschaft zur Wahrung ihrer Interessen.

97 | So Jonze in dem Interview, das wesentliche Teile des unpaginierten Booklets ausmacht, das der 2003 erschienenen, Spike Jonze gewidmeten DVD beiliegt.

98 | Reiss/Feinemann (2000), 0:01:45.

99 | Von dem Album »Homework«.

100 | Eine ähnliche Strategie sollte Michel Gondry – wenngleich stark abgeschwächt – 1998 in seinem Clip zu »Music sounds better with you« für die Formation Stardust anwenden (an der das Daft-Punk-Mitglied Thomas Bangalter beteiligt ist), wo sich der mit Bau und Test seines Segelflugzeugs beschäftigte Junge zu keiner Zeit groß darüber zu verwundern scheint, dass die Gruppe Stardust aus dem im Fernsehen laufenden Videoclip verschwunden ist und dafür später auf einer Wolke erscheint, von wo aus sie das gelandete Flugzeug zurückwerfen; dem entspricht mutatis mutandis das Desinteresse der Eltern für ihr Kind – man sieht und hört sie das ganze Video hindurch lediglich miteinander diskutieren.

101 | Im Jahr 2000 drehten Daft Punk den Clip zu ihrem Stück »Fresh« (von dem 2000 veröffentlichten Album »Daft«) selbst und griffen dabei auf die Figur des »Charles« wieder zurück (Bangalter war immer schon am Dreh von Videos interessiert und wollte eigentlich auch auf eine Filmhochschule); ihren Angaben zufolge (vgl. den Audiokommentar von Daft Punk auf der in Anm. 97 erwähnten DVD) entschieden sie sich u.a. dazu, weil Charles vielen Zuschauern ans Herz gewachsen war, sie den Schluss von »Da Funk« aber als zu traurig empfanden. »Fresh« beginnt nun eben mit solch einer dezidiert Unglücksgefühle artikulierenden Szene, weist diese dann jedoch sofort als Bestandteil eines gerade im Entstehen begriffenen Films aus, den der inzwischen zu Ruhm und Glück gekommene Charles dreht. »Da Funk« wird dabei auch insofern eine kleine Hommage erwiesen, als der Regisseur des Films von Spike Jonze gespielt und Charles von Beatrice abgeholt wird.

102 | In dem oben (Anm. 97) bereits zitierten Interview nennt Jonze Regisseur Sanji (Senaka) als seine Inspirationsquelle, da dieser bereits 1993 in dem Video zu »If I had no loot« von Tony! Toni! Toné! die Musik im Sinne eines Bestandteils der Originalgeräusche auffasste und entsprechend abmischte. In diesem Zusammenhang ließe sich jedoch auch an das 1981 entstandene Video Bruce Gowers' zu »Can you feel it« von den Jackson Five denken, wo durch die von einem Sprecher vorgetragene Einleitung und die die Musik zuweilen komplett übertönenden Klangeffekte ebenfalls der Eindruck entsteht, dass der Song lediglich als Hintergrunds-Soundtrack dient. Zu dem Clip vgl. Kapitel 9.

103 | Angewendet hatte dieses Mittel bereits das Regisseurs-Duo Big TV! (= Andy Delaney und Monty Whitebloom) in ihrem Ende 1996 für die Spice Girls gedrehten Video zu »2 become 1« – dort werden die Beschleunigungseffekte jedoch lediglich eingesetzt, um eine optisch reizvolle Hintergrundsfolie für die demgegenüber in Zeitlupe gezeigten fünf Mitglieder der Spice Girls abzugeben. Dass diese beschleunigte Szenerie jedoch eher mit Daft Punk assoziiert wird, zeigt die liebevolle Hommage, die Chris Cairns im Februar 2005 mit seinem Video zu dem Song »Daft Punk is playing at my house« der Formation LCD Soundsystem vorgelegt hat: Die Elemente des Clips stammen samt und sonders aus den beiden ersten Daft-Punk-Videos (die in Zeitraffer ablaufenden Aufnahmen einer nächtlichen Straße z.B. aus »Da funk«, das aus Robotern, Mumien, Skeletten und Schwimmerinnen bestehende Tanzpersonal aus Michel Gondrys »Around the world« von 1997 etc.) bzw. aus Arbeiten von mit ihnen typischerweise assoziierten Regisseuren (wie eben Gondry mit seinem Video zu »The hardest button to button« von den White Stripes [2003], das mit seinen im Rhythmus vor- und zurück zuckenden, vervielfältigten Musikern das Vorbild für die in der gleichen Weise animierten, den Aussteuerungspegel einer Tonanlage repräsentierenden Tänzer in Cairns Video darstellt); diese werden hier um das Partytreiben im Haus des Leadsängers gruppiert.

104 | Als Autor wird ein gewisser »T. Collin(s?)« angegeben, einer fiktiven Rezension zufolge »A startling new voice (from) the underbelly of New York City«.

105 | Von deren Album »Love at first sting«.

106 | »When the daylight is falling down into the night/And the sharks try to cut a big piece out of life/It feels alright to go out to catch an outrageous thrill/But it's more like spinning wheels of fortune/Which never stand still/[...]/ When the sunlight is rising up in my eyes/And the long night has left me back at somebody's side/It feels alright for a long sweet minute like hours before/ But it's more like looking out for something/I can't find anymore/[...]/ There is no dream/That you can't make true, if you're looking for love/But there's no girl/Who's burning the ice away from my heart/Maybe tonight!« mit dem Refrain: »Big city, big city nights/You keep me burning/Big city, big city nights/Always yearning«.

107 | Vgl. auch die Reaktion Thomas Bangalters von Daft Punk auf die unterschiedlichen Interpretationsversuche zu »Da Funk« (http://www.canoe.ca/JamMusicArtistsD/daft_punk.html): »People are trying to explain it: Is it about human tolerance? Integration? Urbanism? There's really no message.« Jonze selbst scheint dies jedoch etwas anders zu sehen, wollte er dem oben (Anm. 97) zitierten Interview zufolge doch anhand des Hundsmenschen zugleich auch die Coolness der Musik transportieren: »And also that song, to me, always felt like the kind of song you'd put on, going out with your friends on Saturday night and it makes you feel cool about yourself. That's the feel I wanted to have the main character to have. Kind of feeling like John Travolta strutting down the street in Saturday Night Fever. Even though he was a dog boy with a broken leg, he still has this song that made him feel cool about himself.« Dennoch erstaunt es ein wenig, die von Charles an den Tag gelegte Coolness in einem Kontext gestellt zu sehen, die beim Zuschauer eher Rührung oder Mitleid mit dem Protagonisten aufkommen lässt, so dass man sich fragt, wie Jonze die Musik tatsächlich wahrnimmt, behauptet er doch an anderer Stelle des Interviews: »[...] I always like trying to think

it backward: If this song was gonna be used up against a piece of film, what would it be? As if you'd shot a piece of film and said ›okay, we need a song‹.«

108 | Wie so oft entwickelt auch hier ein vom Regisseur sehr viel enger gedachtes Motiv damit ein reiches Eigenleben: Auf der 1999 erschienenen DVD »D.A.F.T. – A story about dogs, androids, firemen and tomatoes« erklärt Spike Jonze im Audiokommentar zu dem Video, bei dem Mann auf dem Foto handle es sich um Charles' Vater – was freilich weitere Fragen aufwerfen würde.

109 | So Bangalter – vgl. http://www.canoe.ca/JamMusicArtistsD/daft_punk.html.

110 | Abgebildet hier zum einen der »Beagle-Violonist« der Fotografin und Hundezüchterin aus Bath, Ohio, die aus alten Visitenkartenfotos des 19. Jahrhunderts (hier von ca. 1860) und zeitgenössischen Aufnahmen von Hundeköpfen bizarre Fotocollagen anfertigte – vgl. dazu <http://photographymuseum.com/finearf2.html>. Wiederholt wurde die Idee sodann in jüngerer Zeit durch Horst P. Horst (»The Mail on Sunday«, 1987) sowie den Fotografen William Wegman, der Weimaraner zu den Protagonisten seiner Aufnahmen wählte – vgl. z.B. hier dessen Foto »Dressed for the ball« (1988); in anderen Aufnahmen gruppiert Wegman die zurecht gemachten Hunde mit unbedeckten Artgenossen. Auch Jonze spielt, allerdings sehr viel dezenter, mit der Spannung, die entsteht, wenn man ein Hundewesen mit einem »echten« Hund konfrontiert. Bereits 1988 hatte Wegman übrigens zusammen mit Robert Breer den Clip zu »Blue Monday« der Band New Order gedreht – vgl. dazu James (1994), S. 106. Zu Wegmans Foto vgl. Kunz (1990), S. 122. Horsts Foto ist abgebildet in Horst (1987), S. 46.

111 | Tatsächlich drehte Jonze dann im gleichen Jahr von »Praise you« den 29-minütigen Dokumentarfilm »Amarillo by morning«; ein Jahr später folgte mit dem (unter dem Pseudonym »Richard Coufey«) vorgelegten »Torrance Rises« eine ganze, 34-minütige Dokumentation über die Vorbereitungen der Torrance Community Dance Group für ihren Auftritt bei den MTV Music Awards 1999 in New York, wo sie zusammen mit Norman Cook nicht nur die zwei Auszeichnungen für das »Praise you«-Video in Empfang nahmen (Best Direction, Best Choreography), sondern auch Teil des Performance-Programms waren – da Jonze hier zugleich als der bärtige Leiter der Company, »Richard Coufey«, auftritt, wird der Film auch humorvoll als »mockumentary« bezeichnet. Ein anderes Verfahren wendete Jonze dann 2000 bei dem Dokumentarfilm »What's up, Fatlip?« (31 Minuten) an, der auf dem Material basiert, das Jonze an den Drehorten und mit dem Personal des gleichnamigen Clip für das Ex-Pharcyde-Mitglied Fatlip gesammelt hatte.

112 | Er hat im Video nur einen kurzen Cameo-Auftritt: Am (zumeist nicht mehr gezeigten) Ende des Clips, wenn »Richard Coufey« (i.e.: Spike Jonze) zur Kamera spricht, biegt sich ein griesgrämig und skeptisch dreinschauender Norman Cook wie ein zufällig vorbeikommender Passant kurz in das Bild hinein.

113 | Einer von Spike Jonze unter dem Namen »Richard Coufey« begründeten und geleiteten Vereinigung von Laien, die aus Jonzes Heimatstadt Torrance (Kalifornien) stammen.

114 | Reiss/Feinemann (2000), 0:01:45.

115 | Vgl. hier die Kapitel 6 und 7.

116 | Als dritte Single im November 1995 aus dem im gleichen Jahr erschienenen Album »Post« ausgekoppelt.

117 | Im Video, wenn Björk die Strasse entlang- bzw. durch die Luft gleitet.

118 | So Jonze im Begleit-Booklet der DVD.

119 | Dramatisch verschärft hat diesen Kontrast schließlich Lars van Trier in seinem 2000 gedrehten Film »Dancer in the dark«, wo das sich zunehmend verdüsternde Schicksal der (von Björk interpretierten) Protagonistin Selma Jezkova in immer krasserem Gegensatz zu ihren Musical-Fantasien gerät, die sie nach ihrer Ankunft in Amerika hegt. Indem Van Trier die Hauptrolle mit

Björk besetzt und die Selmas mütterlicher Freundin von Catherine Deneuve spielen lässt, integriert er »Dancer in the dark« ganz bewusst in das von »Les parapluies de Cherbourg« und »It's oh so quiet« eröffnete Beziehungsgeflecht.

120 | Jonze zufolge (DVD-Booklet) wurde seine Figur durch Bela Karolyi, den rumänischen (nicht, wie von ihm erinnert: russischen) Trainer Strugs, inspiriert.

121 | Vgl. Anm. 107.

122 | Vgl. Kapitel 6.

123 | Der Song, zusammen mit der von Combs' Plattenfirma »Bad Boy Records« vertretenen Formation 112 aufgenommen, stammt von dem 1997 veröffentlichten Album »Life after Death«. Jonze hatte unmittelbar zuvor den Clip zu Combs' »It's all about the Benjamins« gedreht.

124 | Jonzes damalige Freundin und heute geschiedene Ehefrau Sofia Coppola erhält in den Credits die Idee zur Konzeption des Videos zugesprochen. Jonze berichtet (DVD-Begleitheft), dass sie schon Jahre zuvor die Idee zu einem von »Bugsy Malone« inspirierten HipHop-Video skizziert habe.

125 | In seinem Audiokommentar zu dem Video auf der Jonze-DVD.

126 | Interview mit Jonze im Begeit-Booklet der DVD.

127 | Ein Motiv, das sich Regisseur Philip Atwell von dort in gleichwohl sehr verharmlosender Art und Weise für sein Video zu Eminems »The real Slim Shady« (2000) entlieh, wo eine ähnliche Vervielfachung gezeigt wird. Diese steht in Jonzes Film jedoch nicht, wie Griem (2004), S. 181 annimmt, für Malkovichs narzisstische Kompensation eines ödipalen Traumas, sondern illustriert vielmehr die Konsequenzen des Umstands, dass der Schauspieler in sein eigenes Inneres reist und somit allerorten mit sich selbst konfrontiert wird.

128 | Die Sequenz, mit ihrem permanenten Wechsel der Raumbeziehungen und den daraus resultierenden »Landungen« der beiden Beteiligten in den unmöglichsten Positionen (sie steigen z.B. scheinbar in der Horizontalen einen Schacht entlang und kommen in einem Bus an, aus dessen Boden sie vertikal emporsteigen), ist eindeutig Michel Gondrys »SMARIENBERG«-Werbefilm für die Firma Smirnoff nachgebildet, wo die beiden Protagonisten – ebenfalls im Zuge einer Verfolgungsjagd – ähnliche abrupte Raum- und Lagewechsel durchmachen. Zu Gondrys Smirnoff-Film s.u.

129 | Vgl. Kapitel 3, Anm. 54.

130 | Ein ähnliches Vermögen an der Vermengung von Fiktion und Realität hatte Jonze schon bei dem Clip-Projekt zu Fatboy Slims »Praise you« an den Tag gelegt, wo er als Begründer und Leiter der Torrance Community Dance Group, Richard Coufey, firmiert und performt hatte, und als solcher auch 1999 den MTV-Award für die »Beste Choreographie« erhielt und entgegennahm (s.o., Anm. 111). Auch »Adaptation« mischt Wahrheit und Erfindung, wenn der Schriftstellerin Susan Orlean und dem Drehbuchautor Charlie Kaufmann als reale Personen der fiktive Zwillingbruder Donald Kaufmann gegenübergestellt wird. Der Film erhält noch eine weitere Brechung dadurch, dass die realen Personen von Schauspielern verkörpert werden.

131 | Einen – freilich schwungvolleren und eleganteren – Vorläufer hat »Adaptation« diesbezüglich in Nanni Morettis 1981 gedrehtem Film »Sogni d'oro«, der gleichfalls die Krise eines Filmemachers schildert und dabei z.B. dessen Einfallslosigkeit direkt umsetzt: Da dem Autor für die Protagonisten seines Films »La mamma di Freud« (auch hier geht es mithin um eine Adaption, in diesem Fall der Biographie des Vaters der Psychoanalyse) weder Handlung noch Dialoge einfallen, sieht man Sigmund und Anna Freud, wie sie den Zuschauer in rat- und hilfloser, schließlich zunehmend verdrossener Langeweile ansehen und dann die Szene verlassen. Was Alberto Moravia 1981 über Morettis Film gesagt hat, trifft insofern auch auf »Adaptation« zu: »[...] un film simile ad una forza teoricamente imprevedibile dalle armi della critica: tutto ciò che è di per sé serio, cioè se

stesso, viene preso in giro; tutto ciò che è di per se comico, cioè l'ambiente del cinema, viene preso sul serio [...]« (aus L'Espresso 1981, zitiert nach Ranucci/Ughi [1994], S. 36).

132 | Zu dem Clip vgl. Kapitel 7.

133 | Eggers gelang 2000 ein literarischer Überraschungserfolg mit dem Roman »A Heart-breaking Work of Staggering Genius« (deutsch: »Ein herzzerreißendes Werk von umwerfender Genialität«). Seine und Jonzes Stimmen sind auf dem letzten Track von Becks Album »The Information« (2006), »The Horrible Fanfare/Landslide/Exoskeleton« zu hören, wie sie auf die Frage des Interpreten »What would the ultimate record that ever could possibly be made sound like?« antworten.

134 | Jonze und Orzolek waren nicht nur liiert, sondern haben in dieser Zeit auch zusammen gearbeitet: Gemeinsam mit Jonze als Kameramann drehte Orzolek 2005 das Musikvideo zu dem Stück »Blessed evening« der Band Foetus – vgl. dazu <http://foetus.org/video/Foetus%20-%20Blessed%20Evening.html>. Karen O wiederum sang das von Jonzes Bruder Sam »Squeak E. Clean« Spiegel eigens komponierte Stück »Hello tomorrow« zu dem 2005 von Jonze gedrehten Werbespot für die »intelligenten« adidas_i-Turnschuhe. In seinen raschen Ortswechseln und den dabei beständig auch veränderten Raumbeziehungen orientiert sich Jonze dort – wie auch zuvor bereits 1999 in seinem Spielfilm »Being John Malkovich« – an Gondrys »SMARIENBERG«-Spot von 1996 – vgl. dazu hier Anm. 128 sowie zu dem Spot und der Musik Fricke (2006) mit seiner Rezension des Albums »Show your bones« der Yeah Yeah Yeahs, auf dem »Hello tomorrow« auch enthalten ist. Der Eröffnungstrack des Albums »Gold Lion« ist nach dem Preis benannt, den der Adidas-Spot 2005 bei den »Cannes Lions«, dem »Festival of Creativity«, in der Kategorie »Corporate Image« gewann – vgl. dazu http://www.canneslions.com/downloads/winners_pdfs/Cannes_Lions_2005_Film_Lions_Winners.pdf.

135 | Pols (2009).

136 | Vgl. die Ausstellungs-Ankündigung des Jewish Museum in New York vom April 2005: <http://www.tfaoi.com/aa/5aa/5aa307.htm>: »His best-known creations – those beloved monsters of »Where the Wild Things Are« (1963) – are none other than his maternal aunts and uncles who visited his childhood home in Brooklyn every Sunday (...)« Konsequenterweise gab Sendak den Wild Things dann auch die Namen seiner Tanten und Onkel (Tizzy, Moishe, Aaron, Emile and Bernard), als er 1987 mit Oliver Knussen an einer Opernadaptation des Buches arbeitete – vgl. dazu auch Burns (2008), S. 70.

137 | Spufford (2002), S. 60.

138 | U.a. spielt er in dem 2006 von Aaron Stewart-Ahn gedrehten Musikvideo zu »Stable Song« der Band Death Cab for Cutie mit.

139 | Bowles/Minzesheimer (2009).

140 | Lee (2009).

141 | Der englische Künstler Tim Macmillan begann bereits 1981 mit seinen ersten Time-slice-Experimenten; seine Resultate blieben jedoch bis in die Mitte der 90er Jahre noch relativ einfach. Demgegenüber waren Gondrys darauf aufbauende Resultate 1995 schon sehr viel ambitionierter und avancierter. Macmillan, der 1997 seine in Bath ansässige Firma »Time-Slice Films Ltd.« gründete, wendete das Verfahren dann selbst erst 1996 für das Musikvideo zu Bally Sagoos »Dil Cheez« sowie 1997 für »Underwater love« von Smoke City an. Vgl. dazu http://www.timeslicefilms.com/chronology_f.html. Zu Entwicklung und Technik vgl. auch http://www.findarticles.com/p/articles/mi_moDUO/is_n19_v39/ai_20899708 sowie http://www.clipland.de/Wissen/Musikvideos/ce_Effekte_im_Musik-Video.html.

142 | Im Booklet zur Spike Jonze gewidmeten DVD.

143 | Das originale Stück eröffnet Dylans Album »Highway 61 revisited« und findet sich als

Coverversion auf der 1995 von den Rolling Stones veröffentlichten Platte »Stripped«. Zu weiteren Coverversionen vgl. Marcus (2005), S. 99ff.

144 | Dylan soll den Song (der im November 2004 in einer Kritikerbefragung der Zeitschrift »Rolling Stone« zum »größten Rocksong aller Zeiten« gekürt wurde) sozusagen als prophetische Warnung für das drogenabhängige Model Edie Sedgwick (einem Protegé Andy Warhols und Hauptdarstellerin seiner Filme »Chelsea Girls«, »Vinyl«, »Poor little rich girl« und »Outer and inner space«) geschrieben haben, das 1971 mit 28 Jahren tatsächlich an einer Überdosis Barbituraten starb. Marcus (2005), z.B. S. 22ff. deutet den Song darüber hinaus als mahnende Aufforderung Dylans an seine Landsleute, sich den sozialen und politischen Herausforderungen der 60er Jahre zu stellen, um Amerika so zum Besseren zu verändern. Bereits Murray (1989), S. 63 hatte beide Lesarten ineinander geblendet, indem er die Adressatin des Songs als weiblich personifizierte Stagnation der Gesellschaftsordnung verstand. Eine solche Lesart scheint auch dem Video von Gondry zugrunde zu liegen: Einer von Dupont (1995), S. 113 überlieferten Äußerung Gondrys zufolge war es dessen erklärtes Ziel, die Geschichte der (hier von Patricia Arquette dargestellten) jungen Schauspielerin aufzugreifen, »sans avoir à reconstituer bêtement les années soixante.« Über diese (mithin ohnehin schon reflektierte, da nicht rekonstruierte) biografische Ebene weisen zudem die skeptischen Blicke der Stones-Mitglieder, das Ineinanderblenden von mondäner Party und Drogen-Alltag sowie die zähflüssige Schwere der gezeigten Umwelt hinaus, so dass die von Heidkamp (2005) formulierte Rüge, die (Video-)Version der Rolling Stones reduziere Dylans Song auf eine »bloße Wettervorhersage für ein Partygirl, dem der Sänger Dauerregen wünscht«, eigentlich an dem Clip vorbeigeht – sie träfe vielmehr auf Mick Brownfields 2001 erschienenen Comic zu Dylans Stück zu (abgebildet in Marcus' Buch).

145 | Beide tauschen im Verlauf des Clips auch die Farben der von ihnen getragenen Kleider: Honda trägt nach dem Aufstehen einen roten Pyjama, Hatori einen blauen – sie trägt dafür später ein rotes, Honda hingegen ein blaues Kleid.

146 | Auf sehr viel bescheidenere Weise hatte Gondry auf unterschiedliche Bildfelder verteilte, doch einen kohärenten Wortlaut ergebende Schriftzüge in dem 1993 gedrehten Clip zu Jean-François Coens Stück »La tour de Pise« eingesetzt, wo der ganze Liedtext durch per Splitscreen zusammengebrachte, disparate Neon-Inschriften vorbuchstabiert wird. Doch über diese rein textliche Ebene hinaus kündigen die so zusammengebastelten Wortfolgen z.B. auch ein Instrumentalsolo des Liedes an, weisen auf das Ende des Videos hin und führen mit den Begriffen »enseignes néon couleurs« zugleich die Gestaltungselemente vor.

147 | Dies im Einklang mit dem Songtext, dessen letzte Zeilen lauten: »We are taking sugar water shower/Shower«. Auch die in einem Moment des Clips aus einem Bildfeld verschwindende und im gegenüberliegenden Feld wieder auftauchende schwarze Katze wird im Text erwähnt: »It smells like sands of the southern island/When a black cat crosses my path«. Bei dem ebenfalls die beiden Kompartimente verbindenden Ball, der auf der einen Seite in eine Fensterscheibe fliegt und auf der anderen Seite aus einem Gebäude wieder heraus fällt, handelt es sich hingegen um einen reinen Einfall Gondrys.

148 | In der Mitte des Clips wechseln beide Bildfelder nicht nur ihre Erzählrichtung, sondern werden zusätzlich auch noch über die Mittelachse gespiegelt, so dass alles, was vorher links war, nun rechts erscheint und umgekehrt.

149 | Auch dies natürlich wieder ein Paradoxon, denn zum einen gab es den Zettel schon zuvor, so dass die Aussage nicht auf den Kontext der Unfall-Situation bezogen werden kann (zumal die Botschaft ja auch nur für den Betrachter beider Bildfelder verständlich ist – Honda hat offenbar sichtlich Probleme, den Sinn der Buchstabenfolge zu verstehen); zum anderen aber wird Hatori ja auch nicht getötet, sondern geht in ihre Wohnung zurück, um damit die Ausgangsbedingungen für den ersten Teil des Clips zu gewährleisten. Keinesfalls sind die beiden Frauen auch – wie Di Marino

(2001), S. 84 dies behauptet – ein- und dieselbe Person, auch wenn es sicher richtig ist, dass die beiden komplementär aufeinander bezogen sind.

150 | Vgl. dazu Kapitel 3.

151 | Gerne wird in diesem Kontext auch das Phänomen des Palindroms herangezogen, jener Buchstabenfolgen, die vorwärts wie rückwärts Sinn ergeben – vgl. dazu u.a. die Aussage Joseph Vogls in der Folge »Short Story« aus der Serie »Fantastic Voyages« (2000) sowie <http://www.enzedff.co.nz/filmsynopsis.asp?FilmID=1833>. Allerdings besteht zwischen dem Palindrom und dem Clip Gondrys insofern ein Unterschied, als bei einem rückwärts laut gelesenen Wort am reinen Klang nicht erkannt werden kann, ob und dass es rückwärts gelesen wird; auch typographische Umsetzungen von Palindromen tragen oft dafür Sorge, dass die Buchstaben vorwärts wie rückwärts homogen erscheinen – Gondrys Video bezieht jedoch einen Teil seines Witzes gerade daraus, dass die Handlungen der beiden Darstellerinnen jeweils deutlich rückwärts laufen, dennoch aber dadurch Sinn verliehen bekommen, dass sie zu den vorwärts laufenden Verrichtungen ihrer Pendants in Beziehung gesetzt werden.

152 | Seinen größten Werbe-Erfolg feierte Gondry sicherlich mit seiner bereits 1994 gedrehten Arbeit für Levi's – der »Drugstore« betitelte Spot gewann 1995 nicht nur einen Lion d'Or in Cannes sowie drei Designer & Art Director Awards, sondern firmiert inzwischen auch im Guinness-Buch der Rekorde als bislang meistausgezeichneter Werbespot. Gondry hatte sich dafür an den Fotos der Depressions-Ära von Walker Evans orientiert und dieses Setting dazu benutzt, um augenzwinkernd den »Missbrauch« der 1873 eingeführten Uhrentaschen an den Jeans durch die Aufbewahrung von Kondomen zum Gegenstand zu machen. Zu dem Spot vgl. auch http://www.findarticles.com/p/articles/mi_moDUO/is_n19_v39/ai_20899708.

153 | Gondry erhielt dafür u.a. 1997 wieder den Lion d'Or in Cannes sowie zwei Silver Clío Awards, einen im Bereich Direction-Visual Style, den anderen für die Visual Effects (vgl. <http://www.clíoawards.com/html/main.isx?sub=7> > Search No. 2: »Smirnoff« und »1997« – Gondrys Name wird hier jedoch irrtümlich zu »Gundry« verballhornt); es ist demgegenüber häufig zu lesen, dass Gondry für den Spot einen Gold Clío Award erhielt (vgl. z.B. http://www.spine-design.org/graphic_animation_02-27-2004.html oder <http://www.palmpictures.com/videos/theworkofdirectormichelgondry.html>), aber diese Information ist falsch (unser Dank geht an Jeff Harmon, Entry Manager, CLIO AWARDS für die Auskunft).

154 | Schwindel erregend auch deshalb, weil die direkten Übergänge zwischen den einzelnen Szenarien so gewählt sind, dass die beiden Protagonisten sich dabei beständig in den unmöglichsten, akrobatischsten und spektakulärsten Positionen – z.B. kopfüber oder unter einem dahinrauschenden Zug hängend etc. – wieder finden. Zur Rezeption dieser Sequenz in Jonzes »Being John Malkovich« vgl. hier Anm. 128.

155 | Steven Spielberg greift in »A.I.« (2001) auf diesen Moment aus Gondrys Spot zurück, wenn er Jude Law in einer Szene durch den Magneten eines Polizeicopters in ganz ähnlicher Weise emporziehen lässt. Insofern etabliert sich wieder einmal ein interessantes Wechselspiel zwischen Werbung und Film: Der Spot rekurriert auf Spielbergs 15 Jahre zuvor entstandenen Abenteuerfilm »Raiders of the lost ark« (1981) und gewinnt daraus neue Motive, die sodann fünf Jahre später wiederum Eingang in einen Film Spielbergs finden.

156 | Vgl. dazu auch die vorangegangene Anm.

157 | Dies wohl auch die Motivation für den auf eigentümliche Weise einen deutschen Namen (Marienberg: die Festung bei Würzburg oder eine der im Erzgebirge bzw. in Rheinland-Pfalz gelegenen Städte) und die Anfangsbuchstaben von Smirnoff ineinander schiebenden Titel.

158 | In »Human behaviour« (1993) werden Haus und Wald, Mensch und Tier, Technik und

Wildnis einander einerseits gegenübergestellt, andererseits werden sie jedoch auch eng geführt, wenn Björk in ihrem Astronautenhelm wie eine Motte, zugleich jedoch auch wie eine von Motten umschwärzte Glühbirne aussieht, der wilde Bär Auto fährt und Björk sich zum einen in seinem Magen, er sich dafür jedoch zum anderen in ihrem Kopf befindet. »Hyperballad« (1996) führt den Körper der Sängerin mit Hilfe von digitalen Spezialeffekten als untersuchbare Landschaft dar – eine Parallele, die bereits in »Joga« (1997) gezogen wurde. Zu »Isobel« (1995) und »Bachelorette« (1997) vgl. Kapitel 3. Auch ein Clip wie das 2002 zu »Fell in love with a girl« von den White Stripes gedrehte Video handelt von dieser Spannung zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, werden die Musiker hier doch durch eigentlich leblose, per Animation zu atemloser Dynamik getriebene Legosteine repräsentiert.

159 | Ebenfalls 2001 hat das Regisseurteam TRAKTOR für ihren Clip zu dem Song »Where's your head at« der Gruppe Basement Jaxx auf ähnliche Motive zurückgegriffen: Hier versucht ein Forscher, den menschlichen Geist von Freiwilligen so auf Affen zu projizieren, dass diese sich zu einer musizierenden Band dressieren lassen, doch unter den Augen eines entsetzten Probanden entgleist das Unterfangen und wendet sich schließlich gegen den Versuchsleiter, der selbst in Chaos und Zerstörung zu wüten beginnt, ehe er, bezeichnenderweise nun einen seine eigenen Gesichtszüge tragenden Hund an der Leine, wieder als Herr der Lage und seiner selbst erscheint: Das Ganze natürlich zugleich ein augenzwinkernder, böser Seitenhieb auf die Rock- und Popindustrie (dressierte Affen als Popstars) und ihre Klischees (»echten« Rockgruppen gleich zerstören die Affen ihre Instrumente: eine Destruktionsorgie, die dann auch auf den Forscher überspringt, der ebenfalls – in bester »Who«-Manier – seine Gitarre zertrümmert).

160 | New York Times, zitiert nach Reiss/Feineman (2000), 0:01:16.

161 | Vgl. den im Frühjahr 2004 gedrehten Clip von Dave Meyers zu dem von Brandy und Kanye West interpretierten Song »Talk about our love«, wo die sie mit ihrer Präsenz bedrängenden Mitmenschen nach und nach wie aus dem Nichts erscheinen und sie erst im Haus, dann auch auf der Straße verfolgen.

162 | In dieser Hinsicht ist Gondrys Video zu »Everlong« von den Foo Fighters (1997) sehr viel kühner; auch dort geht es um Interaktion und Unterschied zwischen Innen (Träumen) und Außen (Wachen), die hier auf z.T. groteske Weise (jemand wird aus dem Traum eines anderen über ein reales Telefon angerufen und begibt sich willentlich in dessen Traum hinein) zueinander in Beziehung gesetzt werden. Am Schluss streifen die schauspielernden Bandmitglieder dann ihre Rollen im wahrsten Sinne des Wortes ab, geben sich dezidiert als Musiker und offenbaren das zuvor Gesehene damit als Inszenierung.

163 | Leweke (2006).

164 | Kothenschulte (2006).

165 | Vgl. hierzu wie zu dem Folgenden auch Keazor/Wübbena (2010), S. 16 – 18.

166 | Plathaus (2008).

167 | <http://www.youtube.com/user/BeKindMovie>. Als Eröffnungsfilm des Kanals fungiert eine »geschwedete« Version des Originaltrailers zu »Be kind – rewind«, in dem Gondry alle Rollen des Films selbst spielt.

168 | Schulz-Ojala (2008).

169 | Buß (2008).

170 | Vgl. z.B. in diesem Kapitel S. 270ff. die Darlegungen zu den Beziehungen zwischen »Metropolis« und dem Video zu Madonnas »Express yourself«.

171 | Insofern fällt auch Gondrys jüngster und schwächster Film, die Blockbuster-Comic-Verfilmung »The Green Hornet« (2011), aus der Reihe – nicht umsonst betonte Gondry immer wieder in Interviews, dass es »bei einem solchen Projekt (...) ein Erfolg« sei, »wenn noch ›sieben Prozent Gondry« im fertigen Film wären.« Vgl. dazu Suchsland (2011).

