

9. »Can't stop«:

Beziehungen zwischen Videoclips und Kunst

»CULTURAL CANNIBALIZATION«?

»Music video presents a particular mode of cultural cannibalization«¹, schrieb Jody Berland 1993 in einem Aufsatz, und insbesondere in der Variante der bildenden Kunst und dem anscheinend gierig hier seine Zähne hinein schlagenden, da bilderhungrigen Videoclip scheint sich an dieser Sicht bis heute wenig geändert zu haben; und auch die Rede von der »Halbwertszeit« der Kunst,² d.h. von der Spanne zwischen der Vorstellung eines Konzeptes in der (Medien)Kunst und dessen Über- und Vereinnahmung durch die Clip-Industrie, spiegelt sich diese (tendenziell negative, da dem Musikvideo sozusagen epigonale Zweitverwertung unterstellende) Einstellung latent wieder. Dass das Musikvideo auf der Suche nach Inspirationen auch immer wieder auf die bildende Kunst zurückgreift, ist dabei – generell gesprochen – nicht falsch und angesichts der gerade auch auf Visualität rekurrierenden Konstituenten des Mediums nahe liegend und mithin auch nicht besonders überraschend, zumal der Clip ja (vgl. Kapitel 1 und 3) meistens innerhalb eines zeitlich höchst konzentrierten Rahmens zugleich einen Diskurs von unterschiedlicher Komplexität vorzutragen versucht und von daher nahe liegender Weise zum Zweck möglichst schneller Verständlichkeit auf bereits bekannte Muster, Modelle, Ästhetiken und Ikonografien zurückgreifen wird, wie sie auch und gerade die Kunstgeschichte bereit hält.³

Doch zum einen ist eben auch diese Kunst stets immer auch Kunst über Kunst gewesen (Künstler haben sich mit den Werken ihrer Vorgänger und Rivalen auseinandergesetzt und diesen entweder eine Hommage zu erweisen oder aber sie zu übertrumpfen versucht), zum anderen aber haben sich gerade die Vertreter dieser scheinbar als »high« zu etikettierenden Kunst in den letzten 100 Jahren zunehmend selbst an früher als außerkünstlerisch, »low« erachteten Medien wie Presse, Film, Fernsehen und Comic Strip bedient, so dass zuweilen mehr von einem Austausch als von Fledderei gesprochen werden muss.⁴

Doch selbst wenn man die etablierten Künstler als kreativen Fixpunkt nimmt, von dem aus Videoclips auf ihren Anteil an entsprechenden Entlehnungen, Anleihen und Emulierungen geprüft werden, so lassen sich – selbst bei einem einzelnen Popstar – unterschiedliche Grade und Intensitäten unterscheiden.

Nimmt man diesbezüglich z.B. Madonna in den Blick, so reicht die Palette von der Vorführung von Gemälden (wie z.B. denjenigen Tamara de Lempickas – vgl. Kapitel 8) über die fast wortwörtliche bzw. fast detailgetreue Nachahmung, insbesondere von Motiven der Fotokunst, bis hin zur bloßen Inspiration durch Gemälde, auf deren Stimmung und Atmosphäre sodann mit visuell zuletzt ganz anderen Mitteln hingezielt wird: Der von Jean-Baptiste Mondino im Sommer 2003 gedrehte Clip »Hollywood« bediente sich so offensichtlich und bis in Einzelheiten an mindestens 11 Werken des Mode-Fotografen Guy Bourdin (1928 – 1991), dass dessen Sohn Samuel in einem Feldzug gegen den Popstar eine direkte (und schlagende) Vergleiche arrangierende Internetseite online stellte⁵ und der Sängerin Ende September 2003 eine Plagiats-Klage ins Haus schickte, da er nicht nur das Copyright der entsprechenden Fotos verletzt sah, sondern deren eigentlicher Urheber in dem Video auch an keiner Stelle genannt wurde.⁶ Das ebenfalls unter der Regie von Jean-Baptiste Mondino 1995 entstandene Video zu »Human Nature«⁷ hingegen griff zwar – darin Tarsem Singh vergleichbar (vgl. Kapitel 8) – auf eine Fotografie von Pierre et Gilles zurück, indem deren Cover zu Nina Hagens 1993 veröffentlichtem Album »Revolution Ballroom«⁸ (Abb. 1) eindeutig das Vorbild für die Szene der in Latex gekleideten und an einen Stuhl gefesselten Madonna lieferte (Abb. 2); anders als bei »Hollywood«, wo man sich tatsächlich darauf beschränkte, gleich eine ganze Abfolge von Bourdin-Fotografien mit dem Popstar nachzustellen, wurde das konkrete Modell hier jedoch – über die einzelne Szene hinaus – eher als Anregung verwendet, um daraus die Grundidee des ganzen Clips und der darin herrschenden, ironisch gebrochenen Sado-Maso-Ästhetik zu entwickeln, mit der die wiederkehrende Formulierung des Songs »Express yourself,/don't repress yourself« hier seine Interpretation erfährt.

Für die Atmosphäre sowie die Kostüme des 1998 gedrehten Clips zu Madonnas »Frozen« (Abb. 3) hingegen ließ sich Regisseur Chris Cunningham u.a. durch eine Stimmung inspirieren, wie sie insbesondere das 1916 entstandene Gemälde »Miranda« (Abb. 4: London, Christie's)⁹ des romantischen Malers John W. Waterhouse prägt. Die dort dargestellte Szene geht auf Shakespeares Drama »The Tempest« zurück und zeigt den dort in der zweiten Szene des ersten Akts lediglich aus der Erinnerung erzählten, nicht jedoch selbst auf der Bühne zu sehenden Moment, als die Tochter des Zauberers Prospero dem Untergang eines Schiffes zusehen musste und ihren Vater daher bittet, künftig keine weiteren Seefahrer mehr durch heraufbeschwore-



Abb. 1: Pierre et Gilles:
Nina Hagen



Abb. 2: Madonna:
»Human Nature«, Still



Abb. 3: Madonna:
»Frozen«, Still

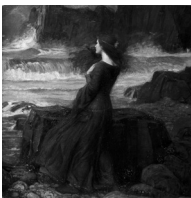


Abb. 4: John W.
Waterhouse:
»Miranda« (Detail,
London, Christie's)

ne Stürme zu gefährden. Cunninghams Video nun spielt just gerade nicht auf einer Insel oder an einem sturmumtosten Gestade, sondern – ganz im Gegenteil – in der weiten Öde der Mojave-Wüste.¹⁰

Die dort im Einklang mit der einerseits von Echos erfüllten, damit Leere andeutenden, und andererseits von tiefen Streichern durchzogenen, Fülle verheißenden, geheimnisvollen Musik in Szene gesetzte, düstere, mysteriös-dramatische Atmosphäre, das dunkle weite »gotische« Gewand¹¹ sowie der beständige, den Stoff blähende und den Körper dadurch teils verhüllende, teils dadurch gerade betonende Wind, gehen dennoch eindeutig auf die Gemälde von Waterhouse zurück, so dass hier nur von einer sehr mittelbaren und sodann mit eigenen Bildideen (wie z.B. der Verwandlung der Sängerin in Raben und Hunde)¹² in eine neue Richtung weiterentwickelten Rezeption gesprochen werden kann.

Zwischenstufen und Mischformen hierzu stellen Clips wie z.B. derjenige zu dem im September 2003 veröffentlichten Song »Auréli« der Gruppe Wir sind Helden dar, wo die beiden Regisseure Florian Giefer und Peter Göltenboth (zusammen mit Stini Sebald)¹³ die typische Collagentechnik (Abb. 5) der (insbesondere englischen) Pop Art der 50er und 60er Jahre (vgl. Richard Hamiltons Collage »Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?« von 1956: Abb. 6)¹⁴ aufgreifen, um sowohl als stilistische Geste auf das Pop-Genre des Songs zu verweisen, als jedoch auch die unschuldige Kindlichkeit der besungenen, französischen Protagonistin zu karikieren, die sich als den subtilen Flirtgewohnheiten der deutschen Männer gegenüber als zu naiv und unsensibel erweist. Nicht umsonst nähert sich die Ästhetik des Videos jenem Verfahren an, das Kindern aus der zwischen 1999 und 2002 ausgestrahlten, 65-teiligen kanadischen Animationsserie »Angela Anaconda« (Abb. 7) bekannt ist: Die aus der Feder von Sue Rose stammende, achtjährige Heldin und ihr Umfeld verdanken ihre Existenz einem den Fotomontagen der Pop Art nachempfundenen, inzwischen auch als »Cut and Paste-Style« bezeichneten Verfahren, bei dem wie ausgeschnitten wirkende Portrait-aufnahmen der Gesichter auf disproportional klein erscheinende, gezeichnete Körper gesetzt und zappelnd in einer Cartoon-Umgebung bewegt werden.¹⁵

Eben dieses Erscheinungsbild teilen sich nun die im Videoclip zu »Auréli« gezeigten, zugleich die verschiedenen Protagonisten ihres Videos selbst verkörpernden Bandmitglieder von Wir sind Helden mit der Welt von Angela Anaconda; und wie auch in deren sonst ausschließlich gezeichneter Umwelt immer wieder Fotografien »realer« Gegenstände auftauchen, fügte man bei dem Musikvideo ebenfalls fotografische Aufnahmen z.B. berühmter Architekturen (z.B. Eiffelturm, Arc de Triomphe, Nôtre Dame etc. für Paris, Brandenburger Tor, Fernsehturm für Berlin) ein, um die entsprechenden, als Schauplätze dienenden Städte zu charakterisieren. Indem auch das Cover



Abb. 5: Wir sind Helden: »Auréli«, Singlecover



Abb. 6: Richard Hamilton: »Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?« (Tübingen, Kunsthalle)



Abb. 7: Angela Anaconda, Still

der Single zu »Auréli« nach diesem Collageprinzip gestaltet wurde und außerdem augenzwinkernde Verweise auf die erste Single »Guten Tag (Die Reklamation)« sowie das Album »Die Reklamation« (aus dem »Auréli« als drittes Stück ausgekoppelt wurde) untergebracht wurden (das Schiff, auf dem die Bandmitglieder zu Beginn des Clips agieren, ist z.B. auf den Namen »MS Reklamation« getauft), unterstrichen Wir sind Helden zum einen die unverkrampft-ironische Attitüde des Songs und bastelten zugleich an ihrem mit dem ersten Hit umrissenen Image, eine uneitle Gruppe frech-verspielter Musiker zu sein.

kehrt man zu den eingangs eröffneten Differenzierungen des Verhältnisses von Kunst und Musikvideo zurück, so sind sodann – sozusagen als Unterpunkt des oben bereits erwähnten Umstandes, dass sich die etablierte »high«-Kunst immer wieder auch an den Formen und Figuren der populären »low«-Medien bediente¹⁶ – die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Clip in den Blick zu nehmen, bei denen sich das Verhältnis zwischen »Kannibalen« und »Opfer« ebenfalls immer wieder umkehrt: Denn Kunst-Videos der frühen 80er Jahre wie z.B. diejenigen von George Barber verdanken die dort umgesetzte Idee, Bildmaterial aus Filmen wie z.B. »The Deep« (1977) oder »The Blue Lagoon« (1980) in audiovisuellen Loops, Umkehrungen und Brüchen verfremdend zu- und gegeneinander zu montieren, Clips wie insbesondere dem 1983 von Godley & Creme zu Herbie Hancocks Stück »Rockit« gedrehten Musikvideo,¹⁷ wo der pochende Rhythmus und das Scratching in der Musik das Vor- und Zurücklaufen der Bilder provozierte – nicht zufällig betitelten Künstler wie Barber ihre Arbeiten dann auch als »Scratch-Videos«.¹⁸

»[...] THE REPRESENTATION OF THE BODY IN RELATION TO NEW TECHNOLOGY«

In den heutigen Zeiten, wo einzelne Kreative sogar Künstler und Clip-Regisseur in Personalunion sind, lassen sich die einander somit per se durchdringenden Bereiche ohnehin fast gar nicht mehr zu trennen: sei es, dass zunächst als Künstler zu Ruhm und Ehren gekommene Vertreter wie z.B. Flavia Sigismondi oder David LaChapelle sich dann auch als Regisseure von Musikvideos betätigen, oder aber Clip-Regisseure den Sprung zum anerkannten Künstler vollbringen. Interessant ist ein solcher Werdegang im Falle Chris Cunninghams (Abb. 8), da er sich für seine Musikvideos teilweise an Werken der bildenden Kunst inspirierte, seine Clips dann aber selbst wieder zum Ausgangspunkt für Kunst-Videos machte. So rezipiert sein 1997 gedrehter Clip zu dem Song »Only you« der Gruppe Portishead ganz offensichtlich die Mittelszene von Bill Violas 1992 vorgestellter Installation »Nantes Triptych« (Abb. 9: London, Tate Modern),¹⁹ in der ein



Abb. 8: Norbert Schoerner: Chris Cunningham (Detail)

in einen Wassertank sinkender und sich dort in Wirbeln und Ruhe dann bewegender Mann zu sehen ist, der von Viola als Selbstportrait interpretiert wurde.



Abb. 9: Bill Viola: »Nantes Triptych« (London, Tate Modern)

Er schwebt in eine andere Welt, nachdem er die Erfahrungen von Leben und Tod gemacht hat²⁰, wobei diese beiden Sphären auf den die Tankszene flankierenden Leinwänden durch (links) die Geburt eines Kindes, rechts hingegen durch Aufnahmen der sterbenden Mutter des Künstlers repräsentiert werden.²¹ Eben die Figur des zwischen diesen beiden Erfahrungsbereichen schwimmenden Mannes nahm Cunningham in sein Konzept für »Only you« auf,²² wo zum Auftakt des Videos in Aufblende ein offenbar ebenfalls im Wasser schwebender Junge erscheint, der sich in einer dunklen Gasse befindet (Abb. 10) und vor einem Mann zurückschreckt, der in einem erleuchteten Fenster über ihm steht, und dem der Mund zu fehlen scheint (dies wiederum ein Element, das die beklemmenden Fotoerien »Dystopia« der New Yorker Künstler Anthony Aziz und Sammy Cucher aus den Jahren 1994/95 aufgreift, in denen Gesichtsportraits so manipuliert wurden, dass deren Münder, Nasenlöcher und Augen von Haut zugewachsen scheinen).²³

Darauf, dass sich der Junge tatsächlich unter Wasser befindet, deuten seine schwerelos schwingenden Haare, die immer wieder wie durch Strömungen bewegten kleinen Falten seines T-Shirt, die milchige Beleuchtung, seine rudernden Gesten sowie seine zusammengepressten (dadurch den Gegensatz zu dem mundlosen Mann noch akzentuierenden) Lippen hin. Doch Cunningham spielt geschickt mit diesen Indizien, denn im nächsten Moment erscheint die Sängerin von Portishead, Beth Gibbons, und beginnt mit dem Vortrag des Songs. Auch ihre Haare schwingen in träger Gewichtslosigkeit umher, auch sie erscheint in trübem Licht, doch ihrem Mund entsteigen beim Gesang keine Luftblasen, was wiederum zu dem Umstand passen würde, dass auch sie sich in der Gasse befindet, auf die das erleuchtete Fenster herabblickt, und von der es ungewöhnlich erschiene, dass sie offenbar weit unter einem Wasserspiegel liegen würde. Doch die schwimmenden Bewegungen des Jungen, die nun gegen die Aufnahmen der Sängerin geschnitten werden, verstärken wiederum eben diesen Eindruck einer Unterwasserwelt. Dieser wird sodann so-



Abb. 10: Portishead:
»Only you«, Still

gar noch durch einen Zaubertrick bestätigt, den der Junge mit einem Tuch vollführt – doch als er abschließend seine Hände öffnet, entfliegt diesen eine Taube, die erst hoch zu dem erleuchteten Fenster und dann in einem Nachthimmel aufsteigt, in dem groß der Mond steht.

Diese Ambivalenz von Luft und Wasser, nächtlicher Gasse und fahlem Wassertank, wie sie hier eingesetzt werden, um – in Übereinstimmung mit der ruhigen, gedämpften und langsamen Musik – eine geheimnisvoll-traumartige Atmosphäre zu schaffen, hat Cunningham dann 2000 wieder aufgegriffen, um sein von der Londoner Anthony d'Offay Gallery in Auftrag gegebenes Video »flex« zu gestalten.²⁴ Stellten in »Only you« der Junge und die Frau die beiden Protagonisten, die nie zusammen im Bild zu sehen waren (selbst wenn sie sich auf dem dramatischen Höhepunkt des Videos die Hand reichen und einander, von den männlichen Bandmitgliedern Geoff Barrow, Adrian Utley und Dave MacDonald in den erleuchteten Fenstern offenbar überwacht, sofort wieder loslassen, sieht man beide nie gemeinsam),²⁵ so sind die beiden Akteure von »flex« – wieder ein Mann und eine Frau, beide nackt – fast durchgängig in enger körperlicher Berührung zu sehen. Stärker noch als in dem Musikvideo changiert dabei der Eindruck des Mediums, in dem die beiden sich dabei bewegen. Ihr schwereloses Schweben und das fahle Licht scheinen wiederum einen Schauplatz unter Wasser anzudeuten, doch erneut fehlen die diesbezüglich sonstigen, zu erwartenden Phänomene wie Luftblasen, um den Anschein glaubhaft zu bestätigen. Dieser wird, ganz im Gegenteil, sogar wieder konterkariert, wenn die beiden Protagonisten, nachdem sie sich in der ruhigen Eröffnung des Videos langsam aus einer erotisch anmutenden Verschlingung gelöst haben und nebeneinander zu schweben kommen, plötzlich miteinander zu ringen und kämpfen beginnen und die Frau dabei das Kinn des Mannes trifft und ihn verletzt: Wie in Zeitlupe spritzt Blut aus seinem Mund und steigt, weniger wie eine im Wasser koagulierende Flüssigkeit denn wie Tropfen in Schwerelosigkeit, rubinrot an jenem bleichen Lichtstrahl empor, der die Szene von oben (und nun doch wieder wie durch einen stark bewegten Flüssigkeitsspiegel hindurch) beleuchtet. Als der Strahl abrupt erlischt, verliert das nun wieder wie friedlich vereint wirkende Paar den Halt aneinander und sinkt in die dunklen Tiefen des nicht näher definierten Raums.

»flex« greift mithin Elemente auf, die – teilweise auch anderen Kunstwerken entlehnt – aus früheren Musikvideos Cunninghams bekannt sind (über das »Only you«-Selbstzitat hinaus²⁶ erinnert eine von unruhig flackernden, elektronischen Klängen begleitete Sequenz, in der von farbigen Blitzen erhellter Qualm aufsteigt, an einzelne Momente aus Cunninghams früher Arbeit für »Second Bad Vilbel« der Band Autechre von 1995); diese werden mit weiteren Anregungen verknüpft (die rasante Choreographie des miteinander kämpfenden Paares lässt an die Körpersprache des Ballett Frankfurt unter William

Forsythe denken; interessanterweise erinnert die von Aphex Twin geschriebene Musik für »flex« in einigen Momenten an das Stück »Pretty ugly«, das Peter Scherer und Arto Lindsay 1988 für die gleichnamige, vom Ballett Frankfurt getanzte Choreographie von Amanda Miller komponiert hatten). So stellt »flex« schließlich eine Art von Querschnitt durch Werk und Entwicklung Chris Cunninghams dar; hierbei wird deutlich, dass der Regisseur sich weniger für die üblichen, z.T. abgegriffenen symbolischen Konnotationen der von ihm eingesetzten Phänomene interessiert (gerade die Verwendung des Lichts in »flex« scheint einer numinosen Deutung des Ganzen als abstrakt gehaltener, doch letztendlich klischeeverhafteter Neuinterpretation von Schöpfung und Sündenfall Vorschub zu leisten), als vielmehr für die komplexen Bezüge, die so zwischen Körpern und Erscheinungen gestiftet werden können, welche sich hier in einem physikalisch nicht näher determinierten und daher grenzenlose formale Freiheit gewährenden Raum inszeniert und beobachtet finden. Eben die dadurch möglichen Spannungen zwischen friedlicher Schwerelosigkeit und darin verübter Gewalt, von Ruhe und äußerster Bewegtheit, Licht und Dunkel, Blindheit und Sehen, Steigen und Sinken, Farbigkeit und Monochromie, Stille und Klang nutzt Cunningham, um sie im Rahmen einer Studie der verschiedenen Aspekte von Körperlichkeit choreographisch zu verdichten.

Auch zwischen Cunninghams ein Jahr später (2001) auf der 49. Biennale von Venedig ausgestellter Video-Installation »Monkey drummer« und seinen vorangegangenen Musikvideos besteht ein Abhängigkeitsverhältnis, zumal schon im Einsatz der technischen Mittel und der damit umgesetzten Idee einer Verschmelzung von natürlichem und künstlichem Leben, von Animalischem und Animation Parallelen zu dem 1999 gedrehten Clip zu Björks »All is full of love« bestehen (nicht zufällig wurden beide Videos dann auch zusammen auf der Biennale gezeigt).²⁷ Dort wurde die isländische Sängerin als bionisches Roboterpaar inszeniert, dessen eine, männliche Hälfte von einem weiblichen, bereits fertig gestellten Pendant begrüßt wird, während eine Art Muttermaschine unter Einsatz von strömenden Flüssigkeiten²⁸ und sprühenden Funken noch teils resolut, teils behutsam damit beschäftigt ist, es zusammenzusetzen;²⁹ und indem geschäftige Maschinenarme noch dabei sind, den beiden künstlichen Wesen die letzten Justierungen zu verpassen, beginnen diese, Liebkosungen auszutauschen und sich zum symmetrisch angeordneten Zwillinges-Liebespaar zu finden. »It's all around you/All is full of love/All around you« singt Björk, und wie zum Beweis werden sogar die beiden Androiden davon erfasst und schaffen damit jenen erotischen Himmel, den die Künstlerin eigenen Aussagen zufolge bei der Konzeption des Videos im Sinn hatte.³⁰

»[...] the representation of the body in relation to new technology« ließen sich die Bilder Cunninghams zu »All is full of love« auch un-

ter Anleihe an eine Formulierung des oben bereits erwähnten Künstlerduos Anthony Aziz und Sammy Cucher umschreiben, und eben diese Worte könnten auch auf seine Installation »Monkey drummer« angewendet werden, wo die bereits in dem Björk-Video anzutreffende Ambivalenz sich nun sogar noch gesteigert findet, denn hier wählt der Regisseur als Kontrastfolie zur Maschine keinen Menschen, sondern ein Tier, das scheinbar seine animalische Lust an Geräusch und Rhythmus an einer Schlagzeugbatterie auslebt. Doch im Unterschied zu seinem primitiven Vorfahren, dem die Trommel schlagenden Spielzeugaffen, erweist sich dieser grinsende Auto-/Primat mit seinen sechs Armen nicht nur als überraschend vielgliedrig,³¹ sondern auch noch als betont künstlich. Denn deutet schon der fehlende, hier auf eine hydraulische Wirbelsäule reduzierte Körper auf die synthetische Herkunft des Wesens hin, so weisen es die menschlichen Arme und Beine endgültig als zusammengesetzten Hybriden aus. Dabei – wie schon bei »All is full of love« – inszeniert Cunningham eine Reihe von sich gegenseitig steigernden Widerspruchspaaren:

So verdankt sich der »Monkey drummer« nicht nur einer Montage aus Mechanik und Natur, sondern noch innerhalb seiner biologischen Bestandteile erweist er sich als aus tierischen (Kopf) und menschlichen Teilen (Extremitäten) zusammengesetzt. Und vermag schon der Umstand zu beunruhigen, dass hier das bekannte Kinderspielzeug des die Trommel rührenden Affen auf die rudimentäre Kombination von Affenkopf und mechanischem Rumpf zusammengezogen wird, so perfektioniert ihn all dies eben zugleich doch: Die menschlichen und gleich in Überzahl zur Verfügung stehenden Gliedmaßen sowie deren Einbau in einem mechanischen, präzise arbeitenden Gefüge,³² das von der animalischen Energie und dem Rhythmus-Gespür eines Affen kontrolliert wird, suggerieren einen vollkommenen Schlagzeuger, der aus den Bereichen Mensch, Tier und Technik die jeweils besten Teile in sich vereint und somit die ideale »Drum-Machine« verkörpert.³³ Doch gerade angesichts der Befremdung, die von einer so durchdachten Kombination ausgeht, wird die Spannung zwischen Natur und Technik umso deutlicher, wie sie sich schon bei »All is full of love« zum einen in der Fertigung der Roboter und den dort zu beobachtenden Gegensätzen von Kühle (die glatten, weißen Kunststoff-Oberflächen der Androiden; die Flüssigkeit; das blaue Licht des männlichen Roboters) und Wärme (die heißen Funken; das rote Leuchten des weiblichen Roboters), zum anderen jedoch insbesondere im Verhalten der Maschinenmenschen selbst gezeigt hatte (vgl. die in ihnen zusammenfallenden Oppositionen von Leben und Unbelebtheit, Freiheit und Programmiertheit, Individualität und Anonymität).³⁴ »Monkey drummer« hingegen erforscht Facetten dieser Spannung zwischen Natur und Technik, welche die Extreme von Kraft, Unbändigkeit, Ursprünglichkeit auf der einen, und Kontrolle, Bändigung, Messung auf der anderen Seite in den Blick nimmt – alles The-

men, die Cunningham z.B. auch seinen Werbespots für die Automarke Nissan zugrunde legt, bei denen jeweils menschlicher Körper und Automobil zueinander in Parallele gesetzt werden: Sei es, dass der arbeitende Körper eines Bodybuilders gezeigt wird, dessen Muskel-Posen jedoch nicht von knackenden Gelenken, sondern von mechanischen Schalt- und Getriebegeräuschen begleitet werden,³⁵ um so die Qualitäten »powerful«, »stronger, smooth, more control« des Nissan Primera eindrucksvoll zu veranschaulichen;³⁶ sei es, dass statistische Zahlen über die hinter dem Lenkrad verbrachte Zeit und die dort erlittenen physischen Zumutungen erst anhand vom Kind zum Greis alternder Körper visualisiert und dann durch das Bild eines elegant über dem beworbenen Auto durch die Luft schwebenden Kunstspringers konterkariert werden, der die Verheißung der Autofirma ins Bild setzt, hier sei »everything designed around your body, around you.«³⁷

»TURN THE PAGE«?

Noch dichter wird die Verschränkung zwischen Clips und Kunst natürlich im Fall der Künstler, die selbst Musikvideos drehen und somit – von der Kunst zum Clip – den umgekehrten Fall zu Cunningham darstellen: So drehte z.B. Doug Aitken Clips u.a. für Bands und Interpreten wie Fury in the Slaughterhouse (1994: »Every generation got it's own disease«), ZZ Top (1994: »Antennae«), Fatboy Slim (1998: »The Rockafeller Skank«) und die Fun Lovin' Criminals (1999: »Korean Bodega«), während Damien Hirst 1995 sich für die Gruppe Blur des Videos zu ihrem Song »Country house« annahm.

Einen Fall besonders enger Verflechtung von Kunst und Clip liefert der Regisseur und Künstler Jonas Akerlund (siehe Kapitel 4, Abb. 10), als er die im September 2004 eröffnete Frankfurter Ausstellung »3'« (einer Schau von zehn, je dreiminütigen Kurzfilmen) mit einem »Turn the page« betitelten Beitrag belieferte, der dem Katalog zufolge »im Auftrag und mit Unterstützung der Schirn Kunsthalle« realisiert wurde.³⁸ Fans der Rockgruppe Metallica wird die darin präsentierte, um das Alltagsleben einer alleinerziehenden, amerikanischen Stripperin und Prostituierten kreisende Bilderfolge jedoch sehr vertraut erschienen sein, hatte Akerlund die verarbeiteten Szenen doch bereits 1998 für den Videoclip der Band Metallica zu deren Cover des Bob-Seger-Songs »Turn the page« gedreht.³⁹ Schon dort findet sich auch jene Erzählstruktur, die den typischen Arbeitstag einer Stripperin und Prostituierten (gespielt von der ehemaligen Pornodarstellerin und Stripperin Ginger Lynn Allen), vom Erwachen und Aufstehen morgens über alltägliche Verrichtungen wie Waschen und Essen bis hin zu den Stationen ihres Berufs – Striplokal und Straße –, zeigt und damit Gegensätze aufbaut: Gegensätze zwischen den Rollen der Frau als Mutter und Stripperin bzw. Prostituierte, Gegensätze zwi-

schen der kindlichen Unschuld ihrer Tochter und dem, was sie durch den Beruf ihrer Mutter zu sehen und zu erleben bekommt, Gegensätze aber auch zwischen den daraus resultierenden Empfindungen des Zuschauers und den Äußerungen der Frau, die zu Beginn, Mitte und Ende des Clips selbst zu Wort kommt und das Gezeigte indirekt kommentieren und etwaigen Einwürfen entgegnen darf: »I've always been an exhibitioner, [...] I always wanted to be in the entertainment business without really realizing it – and I am now«, gibt sie in einer Interview ähnlichen Situation zu Beginn des Videos zu Protokoll, wodurch der Betrachter einerseits zunächst irre geleitet wird (denn dass sich das »entertainment business« nicht als Theater oder Film, sondern als Betätigungsfeld einer Stripperin und Prostituierten entpuppt, ist nicht vorherzusehen), ihm zum anderen aber auch erste Hinweise dafür gegeben werden, dass Bob Segers Text (der eigentlich von den Erfahrungen einer tourenden Band handelt) offenbar mit der Frau in Beziehung zu setzen sind.

In der Mitte des Clips dann, nachdem sie ihren Auftritt im Striplokal hatte, sie ihre Tochter schlafen gelegt hat und dazu übergeht, sich für ihre Tätigkeit als Prostituierte zurecht zu machen, wird diese Engführung von Text und Bild wieder angekündigt, wenn es im Song heißt: »Later in the evenin',/as you lie awake in bed/With the echoes of the amplifiers,/ringin' in your head/You smoke the day's last cigarette,/rememberin' what she said/What she said«, dazu die eine Zigarette rauchende Frau zu sehen ist und dann wieder in die – scheinbar durch das »rememberin' what she said/ What she said« eröffnete – Interviewsituation zurückgekehrt wird, in der die Protagonistin nun ergriffen mitteilt: »I do it for the money, and, and I can change my life, and I can, I can be what society wants me to be, and I can raise my daughter just as good as anyboy else can«. Im Hintergrund ist der Bass der Musik ausgeklungen, die nun wieder laut und aggressiv einsetzt und die Bilder der sich für den Straßenstrich vorbereitenden Frau begleitet, die zugleich als Interpretation des gesungenen Textes fungieren: »Yeah, and here I am,/on the road again,/there I am, up on that stage/Here I go, playin' star again,/there I go, turn the page/And there I go, turn that page«. Beide Fassungen des Clips klingen auch mit dem trotzig-stolzen Statement der Frau aus, das sie wieder in der den Clip eröffnenden und unterbrechenden Interview-Situation gibt, und das im Kontrast zu den kurz davor gezeigten Szenen erlittener sexueller Gewalt zu stehen scheint – zumal ihre Tochter (die eine solche Situation nicht zum ersten Mal zu erleben scheint) sie anschließend in diesem Zustand vorfindet und halb Schutz bei ihr sucht, halb sie zu trösten scheint: »If I could start my life all over again, I would make the exact same choice again as that I've made. I think I would make them because of the woman that I am and the things I've learned from making the choices that I have. I am proud of who I am.«

Der für die Frankfurter Ausstellung aus diesen Szenen (unter Auslassung der Interviewmomente) zusammen geschnittene Kurzfilm nun verzichtet (trotz seines Titels) auf das Bindeglied des die Bilderfolge durchziehenden Songs und unterlegt einzelne Momente mit instrumentalen Ausschnitten aus verschiedenen Metallica-Songs; zusammengehalten wird die Sequenz durch die nun aus dem Off eingespielten Kommentare der Frau sowie ihrer Tochter. Durch deren Stimme (Kristin Murphy, dargestellt wird sie von Tess Henderson) kommt zugleich ein weiterer Standpunkt in die Erzählung, der in den Clip-Fassungen nur angedeutet wurde, hier jedoch nun explizit formuliert wird; denn während man dort nur anhand des Verhaltens der einmal mit Puppen, Kätzchen, Kostümbestandteilen ihrer Mutter spielenden, sie dann jedoch tröstenden und Zuflucht bei ihr suchenden Tochter auf deren Befindlichkeit schließen konnte, wird eben der so artikuliert Gegensatz von Alltäglichkeit (sie berichtet, dass sie gerne ein Fahrrad hätte) und Abgrund hier anhand der den Film beschließenden Äußerung des Mädchens deutlich gemacht: »Once I saw a program about people who are really sad. They went swimming with dolphins. Everybody got much happier after they did that. I'd like to swim with dolphins.«

Dadurch freilich verschiebt sich die Aussage des Films – denn im Gefüge mit dem Bob-Seger-Cover von Metallica⁴⁰ hatten die Szenen eine eigenwillige Interpretation des Songtextes angeboten, derzufolge die im Liedtext besungenen Erfahrungen einer tourenden Band mit denen einer sich prostituierenden Stripperin in direkte Beziehung gesetzt werden können: Beide verkaufen sich und sind bemüht, ihrem Publikum und den Kunden etwas zu bieten, beide kennen das Gefühl der Leere und der Einsamkeit hinterher, beide sind mit den verächtlichen Blicken, dem Klischee behafteten Gerede hinter ihrem Rücken und der daraus resultierenden sozialen Isoliertheit vertraut.⁴¹

Im neuen Drei-Minuten-Film, wo auf diese Textgrundlage und damit auch deren Verzahnung mit den Interviewpassagen verzichtet wird, fehlt dieser Bezugsrahmen der Geschichte, die nun ganz aus sich selbst wirken muss: Eine Stripperin und Prostituierte erweist ihre Tochter alleine und ist stolz darauf; ihre Tochter hingegen erweist sich (wie vom Zuschauer angesichts der von ihr miterlebten Szenen nicht anders erwartet) als traurig. Die im Gewand einer Dokumentation daher kommende Szenenfolge gerät dadurch anekdotischer und angesichts der durch die eingespielten Aussagen der Tochter erfolgenden Sentimentalisierung auch flacher als das Video, das gerade durch seine Parallelisierung von Rockband und Prostituierter ungleich stärker und dichter gerät als der Kunstfilm.⁴²

Im Folgenden werden hier fünf Videoclips eingehender besprochen, welche auf exemplarische Weise einige der hier aufgezeigten Bezüge zur bildenden, »klassischen« wie zeitgenössischen Kunst aufweisen.

I. ONE-T (FEAT. COOL-T): »THE MAGIC KEY« (THOMAS PIEDS/2002)⁴³

Es mag im ersten Moment überraschen, in diesem Kontext und gleich zum Auftakt überwiegend als anspruchslos erachtete Clips wie diejenigen der französischen Studio-Formation One-T zu bemühen, die ab dem Sommer 2003 insbesondere mit ihrem Hit »The magic key« und dem dazu vertriebenen Video auch in Deutschland große Erfolge feierte.⁴⁴ Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass sich hinter der vordergründigen, bewussten Kunstlosigkeit des Ganzen tatsächlich eine Strategie verbirgt, deren Resultat vielleicht gerade deshalb so simpel daherkommt, um die darin verarbeiteten Rückgriffe umso nachhaltiger zu verwischen.

Auch ohne nähere Betrachtung derselben weisen die Clips wie das ganze One-T-Projekt selbst schon auf eine gewisse Anspruchshaltung hin, die freilich der Eingängigkeit und Konsumierbarkeit des damit zugleich verkauften Produkts soweit untergeordnet wird, dass sie mit diesen nicht in Konflikt gerät – ja, geschickter noch: Dies wird sogar als Bestandteil der Taktik suggeriert, sollen auf diese Weise doch möglichst viele Jugendliche erreicht und ihnen die sozialkritische Botschaft umso unauffälliger vermittelt werden. Denn in den Songs und insbesondere in den Videos von One-T geht es stets um die gefährliche Nachbarschaft von zeitgenössischer Tanzmusik und Drogen: Diese vereinen sich in den um One-T erzählten Geschichten in der Gestalt von Travoltino, einem seine Augen hinter Sonnenbrillen-Gläsern verbergenden Mafia-Boss, der bezeichnenderweise Besitzer einer Plattenfirma, einer Diskothek, diverser Print- und Fernsehmedien sowie einer Fabrik in Personalunion ist, und Acidman beschäftigt, einen Erfinder und Drogendealer, der im Auftrag seines Chefs Rauschmittel herstellt und vertreibt, mit denen die Besucher von Travoltinos Nachtclub abhängig gemacht werden sollen. Die Begegnungen und Zusammenstöße zwischen One-T, einem 13-jährigen französischen Jungen und seiner »Posse« (bestehend vor allem aus Nine-T, einem französischen Nordafrikaner zweiter Generation, Cool-T, einem ebenfalls 13-jährigen Rasta-Jungen sowie One-Ts Pitbull Bull-T) mit dem Mafioso und dessen Gefolgsleuten bilden das dramaturgische Grundgerüst der drei Videoclips, die eine ganze Saga darstellen sollen. Dass die Musik dabei sowohl zum Weg in verderbliche Abhängigkeit wie in Freiheit werden kann und man die entsprechend richtige Orientierung finden muss, wird auch durch den Begriff der Odyssee nahe gelegt, der die Songs und das Konzept von One-T durchzieht: »Music's the odyssey/It's here for you, for me/Just listen and find the magic key« lautet der Refrain der ersten Auskopplung »The magic key« aus dem in Deutschland zum August 2003 erschienenen Album »The One-T Odc« (also »Die Odyssee des One-T«),⁴⁵ aufgegriffen und verdeutlicht dann noch zusätzlich mit der zweiten Single »Music is the One-T ODC«.⁴⁶ Orientierung in

diesem gefährlichen, da schnell in Irrwege mündenden Geflecht aus Drogen, Musik, Mafia und Vergnügen bietet eine Übersicht, die in dem beigelegten Album-Booklet abgedruckt ist (siehe Abb. 15), und welche die einzelnen Pole des One-T-Universums in Form eines Fahrplans schematisch ordnet, in dem sich die Stationen »Music« und »Mafia« am weitesten voneinander entfernt diametral gegenüberstehen, während die ihnen entsprechend zugeordneten Haltestellen (»Hype« bzw. »Drugs«) in nächster Nähe liegen. Trotz der großen Entfernung der jeweiligen Punkte sind sie jedoch untereinander verbunden, wodurch suggeriert wird, dass eine Unkenntnis oder Verlust dieses Fahrplans automatisch das Risiko in sich birgt, eine in Drogen und Abhängigkeit endende Odyssee zur Folge zu haben.

Eben einen solchen Orientierungsverlust schildern nun die nach »The magic key« veröffentlichten Clips: Im Video zur zweiten Singleauskopplung »Music is the One-T ODC« wird geschildert, wie One-T sich ungewollt in den Dienst von Travoltino stellt, indem er als DJ in einer Diskothek auflegt, deren solcherart in Stimmung gebrachte und ahnungslose Besucher daraufhin von Acidman zum Drogenkonsum verführt werden. Ganz im Rausch der Musik und der von One-T gerauchten (und gegenüber den verabreichten Pillen folglich als harmloser dargestellten) Joints, bemerkt er nicht, dass sich das Verhalten seines Publikums unter dem Einfluss der Drogen zu verändern beginnt: Die Nacht endet in einer von der Polizei gesprengten Massenschlägerei, im Tumult entwendet Acidman die Musik One-Ts und händigt diese Travoltino aus, der damit nun seinen Nachtclub beschallt – wohl, um auch dessen Publikum für die Drogen empfänglich zu machen. Doch mit einer List holen sich One-T und seine Freunde die Musik wieder, das Video endet mit einer Verfolgungsjagd, bei der die T-Crew von den Schergen des Mafia-Bosses durch die nächtlichen Straßen gehetzt und beschossen wird.

Einen ähnlichen Schluss zeigt der Clip zur dritten und letzten Auskopplung »Bein' a star«, wo One-T selbst in die Hände Travoltinos gefallen ist und von diesem abhängig gemacht wurde: Geblendet vom nun erlangten Ruhm als DJ mit eigener Show (»Hype« lautet eine Nebenhaltstelle in der Nähe von »Music« – der Fahrplan wird im Video zu »Music is the One-T ODC« übrigens einmal gezeigt, um die Verbindungen zwischen Acidman, seinen Pillen und Travoltino zu veranschaulichen) und durch Acidmans Drogen gefügig gemacht, findet sich One-T zum Entsetzen und Abscheu seiner Freunde zum kontrollierten Produkt des Mafiosos degradiert (Acidman presst nun nicht nur seine Platten, sondern fabriziert auch unterschiedslos One-T-Puppen und -Tassen in Serie). Er erwacht aus der Betäubung erst, als Travoltino ihm – in Übersteigerung der ohnehin als Bestandteil des Luxus zugänglich gemachten Frauen – ein zu sadistischen Vergnügen in einem Käfig gefesselt Mädchen anbietet: One-T

wirft das ihn Travoltino angleichende Accessoire, die Sonnenbrille, von sich und flieht, nun wieder mit seinen Freunden, durch die nächtlichen Straßen – ein auf sie abgegebener Schuss beschließt das Video.

Es ist eben diese Szene des auf sie anlegenden Verfolgers, der das Video zu »Bein' a star« mit dem Clip zur ersten Single »The magic key« verbindet und den damit eröffneten Kreis schließt.⁴⁷ Denn die Erzählung zu diesem Song kreist um das Schicksal des Freundes Cool-T, der bei einer Flucht vor Travoltino und seinen Schergen von dem Mafiaboss erschossen wurde und nun seine Reise ins Jenseits antritt. Dabei ist allerdings eine gewisse Reibung zwischen Songtext und im Video gestalteter Erzählung zu beobachten, die den Clip von seinen beiden Nachfolgern unterscheidet, wo Text und Bild nicht im Widerstreit liegen: In »Music is the One-T ODC« handelt der Song vom noch nicht erlangten Erfolg des jungen One-T (»hasn't made it yet/no one grooves to his sets/a genius at thirteen/vinyl magic still unseen/ got no joker, got no glory/[...] music is the one-t odyssey«), der Clip zeigt dazu den jungen One-T, wie er zunächst zu Hause allein auflegt und darüber zu weinen beginnt, um sich daraufhin in einem offenbar privat organisierten Club wieder zu finden, dessen Bescheidenheit (der Garderobenständer, mit dem ein Mädchen Maypole-Dancing vollführt) im Kontrast zur Diskothek Travoltinos steht. In »Bein' a star« schließlich finden sich sogar einzelne Formulierungen des Songtextes visualisiert: »Ads for T-cereal«, »On Radio One-TV/ Girls want a piece of T«, »The press, they caught One-T/Was gettin' wasted/At the backstage party« werden z.T. sogar synchron zu den gesungenen Worten ins Bild gesetzt (»One-T drunks [sic!] too much yesterday« lautet die in unsicherem Englisch gehaltene Schlagzeile zu der zuletzt zitierten Passage), und die gesprochene, an One-T adressierte Mahnung des Songs (»Look hard at your face/Your double's been/Takin' your place/Hear that little voice/Get back on your real path, One-T!/Make that choice!«) fasst die Moral von Lied wie Video kompakt zusammen.

In »The magic key« liegen die Dinge diesbezüglich etwas anders – der Songtext umreißt die Situation klar:

(Listen up)

End of my days
Changed my ways

This sudden end to my days
Makes me wish I'd changed my ways
Spent more time with the posse
One-t, nine-t, bull-t, me
From up here, life seems so small

what's the
 meaning of it all?
 Miss the way it used to be
 One-t, nine-t, bull-t, me

Where in the world could I be?
 Homies looking so cool, cool, I'm cool-t!
 Tuxedos made of snow
 Is there something I should know?
 Mom and Pop and little bro
 Dead and gone so long ago
 Could this be paradise at last?
 The first test I've ever passed

Music's the odyssey (yeah)
 It's here for you, for me
 Just listen and find the magic key (listen up)

Music's the odyssey (yeah)
 It's here for you, for me
 Just listen like your life be free (Magic key)

Blissful days, what you gonna do?
 Still I miss my old t-crew
 Can't afterlive without
 I just wish they only knew!
 May they have lived without a home
 But my homies love me kept me warm
 Taught me to forget 'bout the game
 Money, hatred, hunger, pain

This sudden end to my days
 Makes me wish I'd changed my ways
 Spent more time with the posse
 One-t, Nine-t, Bull-t, me

Music's the odyssey (yeah)
 It's here for you, for me
 Just listen and find the magic key (yours truly)

Music's the odyssey (yeah)
 It's here for you, for me (magic key)
 Just listen like your life be free

Missing you, missing you
 Missing you, magic crew

Had a meeting with my maker
 The superhuman baker
 He popped me in the oven
 And set the dial to lovin'
 Now I watch over my boys
 Help'em keep on making noise
 Never pictured me with wings
 Guess I've heard of stranger things

Music's the odyssey
 It's here for you, for me
 Just listen and find the magic key
 Cool-T, your truly

Music's the odyssey (aha, aha)
 It's here for you, for me (yeah, yeah)
 Just listen like your life be free
 Cool-T, yours truly

(Listen up)

Das Stück ist also der Klagegesang Cool-Ts, der nach seinem frühen (hier nicht näher begründeten) Tod zwar in eine Art von Partyhimmel gelangt (»Homies looking so cool, cool, I'm cool-t!/Tuxedos made of snow«)⁴⁸ und dort auch lange zuvor verstorbene Verwandte antrifft, jedoch Sehnsucht nach seinen Freunden verspürt, die ihm auf der Erde über die Kälte und Hindernisse des Lebens hinweghalfen: »MONEY, hatred, hunger, pain«. Am Ende des Liedes findet er doch noch eine Möglichkeit der schmerzlich vermissten »magic crew« nahe zu sein, als Gott ihn zum Schutzengel seiner Freunde macht.

Das Video nimmt demgegenüber nun die Paradoxie des Umstands zum Ausgangspunkt, dass hier ein Verstorbener in einem Lied von seinen Erfahrungen im Jenseits berichtet, indem es Cool-T zusammen mit One-T bei den Aufnahmen zu dem Song im Tonstudio zeigt (»One-T feat. Cool-T« lautet auch stets die Angabe der Interpreten); obgleich Cool-T seinen Sprechgesang beiträgt, wird gerade im Kontrast zu der den Refrain besteuernden Sängerin deutlich, dass er offenbar als eine Art Geist anwesend ist, denn im Unterschied zu ihr ist er zuweilen halb durchsichtig (was ihn jedoch nicht daran hindert, sich der Sängerin mit deutlichen Absichten zu nähern, woraufhin diese ihn resolut zurückweist). Rückblenden, die von Cool-Ts Begräbnis hin rückwärts über seine Erfahrungen im Jenseits bis zum Zeitpunkt seiner Ermordung durch Travoltino führen, werden gleichsam als Erklärung für diesen Umstand geliefert: Cool-T wurde im Jenseits von seinen verstorbenen Vorfahren empfangen, zerschoss jedoch bei einem himmlischen Fußballmatch das aus Wolken gebaute Tor und

erhielt dafür die rote Karte. Der Platzverweis führte dazu, dass er auch aus dem Himmel verbannt und zur Erde zurückgeschickt wurde, wo er nun anlässlich seiner eigenen Beerdigung (damit schließt sich der Kreis der Erzählung wieder) Rache an Travoltino nehmen, sich anschließend mit einem willigen Mädchen im Sarg vergnügen und nun offenbar an den Aufnahmen zu dem Song »The magic key« (wo er auch einen Chor dirigiert) teilnehmen kann.

Doch abgesehen einmal von dieser Differenz zwischen Text und Bilderzählung sowie der in »Music is the One-T ODC« und »Bein' a star« sehr viel simpleren, da schlicht chronologisch verlaufenden Dramaturgie unterscheidet sich das Video zu »The magic key« auch in ästhetischer Hinsicht von seinen Vorläufern.⁴⁹

Die Drastik der in den Clips gezeigten, sich auch und gerade um Drogen, Sex und Gewalt drehenden Vorgänge wird in allen drei Clips stets dadurch gemildert, dass sie als Zeichentrickfilme realisiert sind, deren Personal zusätzlich mit seinen großen, ovalen Köpfen, den Strichmännchen-Gesichtern und den kleinen, schwächlichen Körpern nach Art eines putzigen Kindchenschemas gehalten ist – nicht zufällig weist wohl gerade der Protagonist One-T (Abb. 11) mit seiner (wohl eine Haartolle suggerierenden) rechts vom Kopf abstehenden Spitze auffällige Parallelen zu dem populären japanischen Katzen-Maskottchen Qoo (Abb. 12) auf, das 1999 antrat, um ein gleichnamiges Getränk zu bewerben, und seither – insbesondere bei Kindern zwischen acht und vierzehn Jahren – ein internationaler Erfolg wurde.⁵⁰ Internetseiten mit Downloads, interaktive Spiele sowie eine eigene Fernsehsendung im japanischen Fernsehen taten ein übriges dazu: Ein Rezept, an dem sich das One-T-Projekt ebenfalls orientierte, denn nach dem Erscheinen des Albums konnte man auf einer entsprechenden Website nicht nur den oben erwähnten Fahrplan (Abb. 15) einsehen, sondern auch um One-T entworfene Handy-Logos, Spiele, Wallpapers, Videos, Multimedia-Messages und Klingeltöne herunterladen.⁵¹ Selbst das Zielalter der Qoo-Fans spiegelt sich dabei wieder, denn One-T wird stets – sowohl im Rahmen des Songtextes zu »Music is the One-T ODC« (»a genius at thirteen«) als auch in seinem Internet-Portrait – als 13-jähriger präsentiert, der »von einer glamourösen Karriere als DJ« träumt »und davon, der verstaubten Musikindustrie in den Arsch zu treten«.⁵² Dieser schon mit dem Pseudonym eingeleiteten Mystifikation leistet der Umstand natürlich weiter Vorschub, dass One-T in den Videos nie selbst zu sehen ist, sondern stets sein Zeichentrick-Alter-Ego vorgeschickt wird – ein Verfahren, das natürlich sofort an die Band Gorillaz und ihre 2001 erschienenen Clips zu »Clint Eastwood« und »Tomorrow comes today« denken lässt,⁵³ als sogar noch direkteres Vorbild jedoch für die Produzenten von One-T in Frankreich selbst greifbar war. Denn bereits im Dezember 2000 veröffentlichten drei französische Musiker, David (Gesang), Jean-Christophe (Keyboards) und Charly (Turntables), unter dem Namen Daddy DJ eine gleichna-

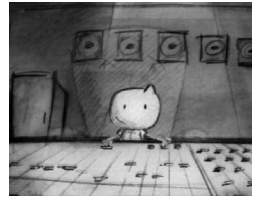


Abb. 11: One-T:
»The magic key«, Still



Abb. 12: Qoo

mige Single, die erst in ihrem Heimatland und sodann in ganz Europa ein Hit wurde.⁵⁴ Der Text des Songs handelte von dem kleinen Sohn eines DJs, der seinen bewunderten Vater unbedingt bei seiner Arbeit in den Clubs begleiten möchte, um ihm nahe zu sein: »Daddy DJ, please take me to the party/And let me dance along, until the lights are on.«

Über die Gründe, warum man sich dafür entschied, das Musikertrio in dem dazu gedrehten Clip nicht selbst auftreten zu lassen, gibt es unterschiedliche Aussagen⁵⁵ – Tatsache ist jedoch, dass dies einer gewissen Mystifikation förderlich war, derzufolge das Stück tatsächlich von einem kleinen Jungen zu stammen schien, der zwar selbst nie direkt in Erscheinung trat, im Video jedoch in Form einer Zeichentrickfigur zu sehen war, mit der die reale Erfolgsgeschichte nachgespielt wurde. Denn, so die Handlung des Clips, der Junge mixt sich in der Abwesenheit des Vaters seine eigenen Tracks und erhält eines Tages (mittels eines auf fantastische Weise bewerkstelligten Tausches mit dem Vater) die Chance, diese im Club seines Vaters aufzulegen, woraufhin er sofort einen Plattenvertrag und damit die Chance erhält, seine Musik (eben den Titel »Daddy DJ«) zu veröffentlichen. Obgleich aufgrund des großen Erfolges auch für die zweite Single-Auskopplung »The girl in red« die gleiche Strategie angewendet und wieder ein Video mit dem (übrigens aus der Feder des renommierten französischen Cartoon-Zeichners Gil Formosa stammenden)⁵⁶ Zeichentrick-Jungen vorgelegt wurde, bemühte man sich nicht darum, die wahre Identität der hinter Daddy DJ stehenden drei Musiker geheim zu halten – ganz im Unterschied zu One-T, wo sich z.T. bis heute erfolgreich die Legende aufrecht erhalten ließ, hinter der Musik stehe tatsächlich »ein 14-jähriger!! DJ aus der Provence/Frankreich [...] Unterstützung findet er gesanglich bei seinem Mitstreiter »Cool T«. Trotz seines zarten Alters gehört er schon zu den ganz Grossen der französischen House-Musikszene. Um nicht in Konflikt mit dem Jugendschutzgesetz zu geraten[,] bleibt seine Identität anonym.«⁵⁷

Tatsächlich aber zeichnen der Regisseur Thomas Pieds (Abb. 13) zusammen mit dem Musiker Eddy Gronfier und der Sängerin Virginie Tesniere (Pseudonm: Virginity) verantwortlich für die Musik und die Clips von One-T.⁵⁸



Abb. 13: Thomas Pieds

Die angenommene Maskerade ist dabei wohl durch gleich mehrere Beweggründe motiviert: Zum einen soll sie dem ganzen Projekt »Street credibility« sichern, indem so getan wird, als verarbeite hier ein genialer Jugendlicher in seiner Musik problematische Alltagserfahrungen; zusätzlich gewinnen seine Schöpfungen insofern an Attraktivität für die Teenager-Käuferschaft, als One-T ja in den Zeiten von Casting-Shows die perfekte Verwirklichung des Traums von der erfolgreichen Musikerkarriere schon im jugendlichen Alter darstellt. Dies sichert, so könnten die Verteidiger der Strategie plädieren, der mitgelieferten sozialkritischen und pädagogischen Botschaft (harte Drogen sind schlecht) zugleich erhöhte Aufmerksamkeit und Akzeptanz bei der Zielgruppe, doch ist dem entgegenzuhalten, dass die mit dem One-T-Projekt eingenommene gesellschaftspolitische Haltung ebenso oberflächlich ist (das Milieu wird lediglich als pittoresker Schauplatz exotischer Charaktere verwendet) wie die Einstellung gegenüber Drogen wirr und konfus.

Zum anderen aber äußert sich im Entwurf und der Aufrechterhaltung des fiktiven One-T-Kosmos zugleich ein gewisser Anspruch, die traditionelle Form des Konzeptalbums zu überschreiten – daher auch der beflissene Aufbau des Albums, dessen musikalisch eher anspruchslose Nummern in einer Weise etikettiert und angeordnet werden, die einen tieferen Sinn suggeriert. Wenn z.B. in dem ersten, »Ouverture« überschriebenen Track eine Art knapper Querschnitt durch das Album geboten wird, so folgt dies dem traditionell-romantischen Verständnis des »Ouverture«-Begriffs als eines einführenden Stücks, in dem das Folgende schon einmal in konzentrierter Form vorgestellt und sodann erst entfaltet wird. Es überrascht insofern auch nicht, andere Titel als »Interludes« bezeichnet bzw. Hinweise auf angebliche thematische Arbeit zu finden (Track No.: 9: »The Travoltino Theme«), auch wenn sich dann dahinter nicht sehr viel mehr verbirgt, als eine Variation über eine Basslinie, die dem Rap-Klassiker »Rapper's Delight« entlehnt ist.⁵⁹

Diesen geradezu demonstrativen Verweisen auf die eigene Ambitioniertheit entspricht im Video zu »The magic key« die puristisch anmutende Beschränkung auf einen Schwarzweiß-Zeichentrickfilm; doch dieser verzichtet nicht nur weitestgehend (im Unterschied zu den beiden andern, sehr viel bunteren One-T-Clips) auf das Medium der Farbe, sondern setzt der kindgerechten, runden Physiognomie der Figuren auch insofern etwas entgegen, als der Film auf der Ebene der Faktur durchgängig spröde, flackernd, z.T. grob skizziert und wie mit Kohle- und Bleistift gearbeitet daherkommt. Nicht, wie sonst oft und gerade im Zeitalter des per Computer animierten Cartoons, die geglättete Illusion, sondern im Gegenteil die Gemachtheit, Künstlichkeit des Zeichentricks wird hier betont, indem zum einen die zu seiner Herstellung verwendeten, bescheidenen Mittel, zum anderen jedoch auch Rückstände des Entstehungsprozesses (Radier-



Abb. 14: William Kentridge:
»Sobriety, Obesity & Growing
old«, Still

spuren, unruhige Strichelungen, über den statischen, gezeichneten Hintergrund gelegte, quadratische Animationsfolien) herausgestellt werden – all dies sämtlich Phänomene, wie man sie genau so schon seit längerem in den Animationen des südafrikanischen Künstlers William Kentridge antrifft (Abb. 14), der eben diese raue Schwarz-weiß-Ästhetik geradezu zu einem seiner Markenzeichen gemacht hat.⁶⁰

Natürlich ist die Motivation dieser künstlerischen Mittel bei Kentridge, der sich in seinen Arbeiten mit der komplexen, von Unterdrückung, Gewalt und Apartheid geprägten Geschichte seines Heimatlandes auseinandersetzt, eine andere als bei »The magic key«, wo zu keiner Zeit jener Eindruck abgründiger Düsterei herrscht wie in den Animationsfilmen des Künstlers; dennoch signalisieren die Schöpfer des Musikvideos mit diesen stilistischen Anleihen einen gewissen Anspruch und geben zugleich einen Grundton an, der auch zu den Themen des Songs – Tod, Gewalt, Verlust – passt (demgegenüber fallen die anderen beiden Videos in ihrem zunehmend bunteren und glatten Erscheinungsbild, in Übereinstimmung mit dem je etwas harmloseren Plot, auch sehr viel weniger individuell und ambitioniert aus).

Doch noch für weitere Elemente griff man auf Vorbilder zurück, die man den Werken zeitgenössischer Künstler entlehnte: Die Idee z.B., Personen und Bereiche des One-T-Kosmos nach Art eines Fahrplans zu ordnen (Abb. 15), geht auf die Arbeiten des britischen Künstlers Simon Patterson zurück, der 1992 sein »The Great Bear« (Abb. 16) vorlegte, einen Plan der Londoner U-Bahn, auf dem die Haltestellen jedoch nicht wie gewohnt durch Stadtteile und Straßennamen bezeichnet werden, sondern für berühmte Persönlichkeiten der Menschheitsgeschichte stehen, so dass die rote Central Line nun z.B., anstatt von Holland Park über Notting Hill Gate und Oxford Circus zu Holborn, von Helmut Kohl über Bertrand Russell und Tizian hin zu Gina Lollobrigida und den Heiligen Neri führt.⁶¹

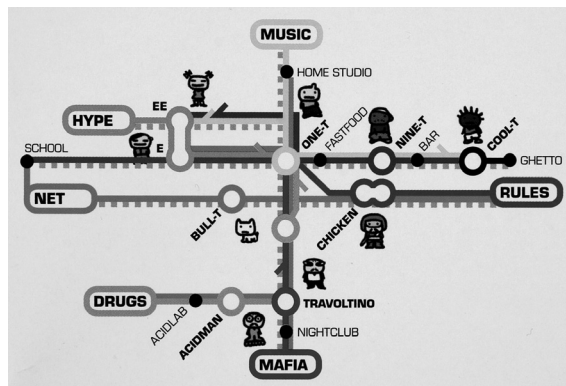


Abb. 15: »One-T-Kosmos« (Fahrplan)



Abb. 16: Simon Patterson: »The Great Bear« (London, Tate Modern)

Doch wie schon bei der Inspiration an der Cartoon-Ästhetik Kenridges geht es auch hier nicht darum, diesen Rückgriff zu entdecken und als Verweis zu verstehen – der Rekurs erfolgt vielmehr ganz pragmatisch aus einer Aneignungs-Strategie heraus, die durch das Bedürfnis diktiert ist, für den One-T-Kosmos möglichst prägnante Zeichen zu finden, diese zu amalgamieren und sodann signalhaft zu strukturieren; daher der eigentümliche Mix von der zeitgenössischen Kunst entlehnten ästhetischen Konzepten mit als typisch jugendlich erachteten Themen – es überrascht von daher auch nicht, dass selbst die Musik auf Entlehnungen basiert: Just die drei Single-Auskopplungen »The magic key«, »The One-T ODC« und »Bein' a star« basieren in ihren bläserlastigen Passagen auf dem Stück »Ma hra«, das die tschechische Jazz-Band Modry Efekt 1971 aufnahm.⁶²

2. THE RED HOT CHILI PEPPERS: »CAN'T STOP« (MARK ROMANEK/2003)

War es im Fall der oben besprochenen Madonna-Videos unterlassen worden, auf deren jeweilige Inspirationsquellen hinzuweisen, so rückt Mark Romanek (Abb. 17) gegen Ende seines zum Song »Can't stop« der Red Hot Chili Peppers im Januar 2003 vorgelegten Clips den entsprechenden Verweis selbst ins Bild: »Inspired by the ›One-Minute-Sculptures‹ of Erwin Wurm« ist in weißen, auf eine schwarze Tafel gesteckten Plastikbuchstaben zu lesen. Dies ist in gleich zweifacher Weise keineswegs selbstverständlich: Zum einen hätte Romanek zur Angabe der Herkunft einiger seiner Bildideen ebenso gut auf eine Einblendung zurückgreifen können, anstatt eine solche, üblicherweise aus Hotels oder Flughäfen bekannte, simple Steckplatte zu filmen. Und zum Zweiten hatte Regisseur Rene Eller zwei Jahre zuvor zwar

ebenfalls u.a. auf die »One-Minute-Sculptures« Wurms zurückgegriffen, als er das Video zur Single »Stehengeblieben« der Gruppe Echt drehte,⁶³ hatte allerdings im Unterschied zu Romanek dabei auf jede Nennung des Künstlers verzichtet.



Abb. 17: Mark Romanek

Die schlichte Hinweistafel im »Can't stop«-Video passt freilich zu dessen Erscheinungsbild, gibt es sich doch im Ganzen eigenwillig untechnisch, bescheiden und im Gegensatz zu sonstigen, technisch hochgerüsteten und optisch opulenten Clips erfrischend simpel, ja: geradezu minimalistisch. Diesem Vokabular begegnet man tatsächlich auch im Originaltreatment, das Romanek auf seiner Website veröffentlicht hat; er schreibt dort von einem »clean, brand new, raw, interior space«, von »concrete floors« und »unpainted gray metal doors, insulated heating pipes, utilitarian hanging florescent ceiling fixtures«, und charakterisiert die zu schaffende Bilderwelt als »dry«, »monochrome« und eben: »minimalist«, »unpretentious, deliberately banal«.⁶⁴ Dies sollte offenbar nicht nur im Einklang zu den ja ebenfalls unter Zuhilfenahme banaler Alltagsgegenstände gebildeten Objekten à la Wurm stehen, sondern zugleich doch auch deren Kunstcharakter andeuten: »The concept basically was to give a feel of an art installation space«, berichtet Kameramann Jeff Cutter von dem Eindruck, den der Drehort des Videos, eine riesige Lagerhalle, am Ende erwecken sollte.⁶⁵ Nichtsdestotrotz sah Romanek eine Beleuchtung vor, die »pleasing, flattering but notably unflashy« sein sollte, und dieser Verzicht auf visuellen Protz setzt sich auch im weiteren Konzept des Clips fort, der z.B. auch die »mistakes and/or out-takes (the band laughing at their flubs, etc.)« zeigen soll – mithin also gerade das vorführt, was gängigerweise unter den Schneidetisch eines Videos fällt, wenn es darum geht, die dort gezeigten Stars als souverän und makellos zu inszenieren.

Doch der mit der angestrebten Ähnlichkeit des Orts zu Installationsräumen gegebene Hinweis auf die Gegensätzlichkeit der in dem Konzept enthaltenen Elemente äußert sich schließlich klar in Romaneks Treatment, wenn er das Setting als »unpretentious, deliberately banal, yet visually really cool for this very reason« umschreibt. Gerade die Schlichtheit und Rohheit des Raums ist es folglich, die »Coolness« transportieren soll; dazu passt, dass auch die darauf folgenden Visi-

onen des Regisseurs in adversativen Formulierungen umrissen werden: Die Bilder müssten »oddly yet strikingly composed« sein; die Szenen, in denen man die Band ihren Song lediglich vortragen sieht, sollten einerseits »simply«, doch zugleich auch »cleverly« gefilmt werden; die Sequenzen, in denen die Musiker einzelne, an Wurms »One-Minute-Sculptures« inspirierte Haltungen einnehmen, werden zum einen als »odd, naive, funny, deeply human«, zugleich jedoch auch als von einer »innocent, blasé magical-realist quality« beschrieben.

Mit dieser Serie von Gegensätzen hat Romanek jedoch lediglich einen Kontrast in sein Treatment mit aufgenommen, der den Skulpturen Erwin Wurms per se eigen ist: Denn diese von dem österreichischen Künstler seit 1988 konzipierten, in Zeichnung und Sprache fixierten und sodann mit Teilnehmern realisierten Anweisungen⁶⁶ rekurrieren ja einerseits auf banale und simple, üblicherweise außerhalb jeder ästhetischen Einschätzung belassene, da rein funktionale Gebrauchsgegenstände (wie Pappkartons, leere Wasserflaschen, Filzschreiber, Filmdosen und Hefter);⁶⁷ andererseits werden diese jedoch durch Wurms Anleitung mit dem entsprechenden menschlichen Akteur so verwendet, dass sie Teil einer ästhetischen Inszenierung werden.

Eben diese Spannung wird jedoch in dem Echt-Video nicht begriffen; zwar ziert eine von Wurms Fotografien sogar das Cover der Single (siehe Abb. 20),⁶⁸ doch in Kombination mit dem Titel des Songs »Stehengeblieben« werden die »One-Minute-Sculptures« damit hier wie im Clip auch auf einen Aspekt reduziert, der zwar einen nicht unwesentlichen Anteil an der Wirkung dieser menschlichen Installationen hat, ihnen aber jeglichen ästhetischen Anspruch wieder nimmt.

Inka Schube beobachtet in Wurms Arbeiten, eine »Domestizierung« des Menschen, die »durch das Inventar der alltäglichen Dingwelt bis ins Absurde zugespitzt« sei,⁶⁹ und sie weist damit auf das kritische Potential der Skulpturen hin;⁷⁰ denn indem der Künstler Handlungsanweisungen dafür erteilt, wie Menschen unter Einbeziehung von Gebrauchsgegenständen oder auch Nahrungsmitteln Stellungen einnehmen sollen, die sie höchstens für kurze Zeit (z.B. eben eine Minute) halten können, wird zum einen ihr Körper mit seinen Gesten und Funktionen, Zwängen, Ängsten und Neurosen ins Blickfeld gerückt und inszeniert; zum anderen aber wird den Nutzdingen eine den Menschen geradezu bedrängende, ihn in unbequemen Lagen stillstellende Macht zugewiesen – das Verhältnis zwischen Ware und Nutznießer kehrt sich damit um: In einem (von Romanek in das Video übernommenen) Arrangement wird das Gesicht des Menschen durch die Augen bedeckende Filmdosen, in die Nasenlöcher und Ohren gesteckte Filzstifte sowie einen aus dem Mund ragenden Hefter absurd entstellt und unheimlich verfremdet;⁷¹ andere Konstellationen reduzieren den Teilnehmer zu einem Kleiderständer (auch dies ein Entwurf, der sich im »Can't stop«-Clip wieder findet)⁷²; einige schließlich (wie z.B. diejenigen, bei denen ein Stuhl mit einem seiner Beine

auf dem Auge eines Menschen ruht)⁷³ tragen deutliche Züge, die an Folter gemahnen.

Doch über all dem darf nicht vergessen werden, dass die Befolgung dieser Szenarien freiwillig erfolgt, dass ihnen auch ein Moment der Herausforderung und des Spiels eignet und dass sie nicht zum sadistischen Selbstzweck eingenommen werden, sondern in dem Bestreben, den herkömmlichen Begriff von Skulptur auf originelle und lebendige Weise zu erweitern.

Genau dieser ästhetische Aspekt wird in dem Echt-Video jedoch gar nicht verstanden, wo Wurms Konzepte – im Einklang mit dem Songtext – zu Chiffren einer Erstarrung, Lähmung und eines Stillstands reduziert werden, der die Protagonisten des Videos inmitten des Alltags ergreift und damit für »absurde« Situationen sorgt:⁷⁴ Der Clip ist mithin selbst an der Oberfläche der »One-Minute-Sculptures« »stehengeblieben«.⁷⁵

Dass der Stillstand im Fall der Arbeiten Wurms eine notwendige Bedingung für die Existenz des so zustande kommenden Kunstwerks ist, das eben nur so lange besteht, wie der entsprechende Balanceakt gehalten werden kann, wird in Romaneks Video hingegen auf vielfältige Weise reflektiert: Es zeigt nicht nur auch immer wieder Momente, in denen es den Ausführenden nicht mehr gelingt, das prekäre Gleichgewicht länger aufrecht zu erhalten (Anthony Kiedis entgleiten die ihm angeklebten Wasserflaschen; die übrigen Bandmitglieder lassen balancierte Tonnen bzw. mit dem Kopf an die Wand gedrückte Bälle und Eimer fallen), womit sie Michael Newmanns an den Werken Wurms gemachte Beobachtung bestätigen: »[...] the failure to achieve the ›One Minute Sculptures‹ [...] has its measure of slapstick comedy, and pathos.«⁷⁶

Darüber hinaus werden Bewegungslosigkeit und Ruhe als Konstituierenden der flüchtigen Plastiken gerade dadurch akzentuiert, dass diese als kurze Oasen der Ruhe innerhalb eines ansonsten ausgesprochen dynamischen Kontinuums präsentiert werden: Da das Video an sich lediglich knapp viereinhalb Minuten lang ist, versteht es sich von selbst, dass es keine der »One Minute Sculptures« tatsächlich eine Minute lang vorführt – doch indem zwischen Beginn und Ende derselben weitere, ausgesprochen kurze und diverse Szenen geschnitten sind, kann die Suggestion vermittelt werden, die entsprechende Stellung sei länger gehalten worden (zwischen den Momenten, wo z.B. die »Flaschenskulptur« mit Kiedis fertig gestellt ist und wo er die Flaschen fallen lässt, liegen tatsächlich nur 15 Sekunden, innerhalb derer man den bewegungslos verharrenden Sänger nur einmal kurz als vollendetes »Werk« sieht; doch der Eindruck von dessen Dauer erfährt dadurch eine Streckung, dass sich dazwischen kurze Bilder von vier weiteren »One Minute Sculptures«, Performanceszenen, Aufnahmen des in einen Zerrspiegel singenden Kiedis und des inmitten von Stühlen Gitarre spielenden Frusciante regelmäßig und rasch abwechseln).

Fortgeführt und sogar noch gesteigert hat Romanek schließlich einen weiteren Aspekt von Wurms Arbeiten; sie betrifft die Spannung zwischen der Einfachheit und Primitivität der verwendeten Alltagsgegenstände und dem technischen Medium, mit dem das Ganze aufgenommen wird. Und dies ist eben keinesfalls eine Ambivalenz, die nur das »Can't stop«-Video betrifft: Da Wurm seine Arbeiten selbst in Fotografien, Videos und davon gewonnenen Stills festhält und ausstellt,⁷⁷ sind sie bereits von jenem Gegensatz zwischen der Simplität von Konzept wie Requisiten und der Aufzeichnung und Präsentation der so geschaffenen Situationen geprägt. Aus der daraus resultierenden »ambiguity what ›One Minute Sculpture‹ is« hat Michael Newmann 2002 auch seine Fragen nach dem Wesen und der Definition der entsprechenden Arbeiten Wurms entwickelt: »Is it the performance? Or is it the photograph or video that the performance has left behind? Or is it the concept, which could be in principle be repeated, realised innumerable times [...]«⁷⁸ Eben dies geschieht nun auch – und zwar nicht nur durch den Künstler selbst, der seine Anweisungen in den unterschiedlichsten Kontexten und von verschiedenen Akteuren ausführen ließ und mal die Performance selbst, mal deren Aufzeichnung als Werk verstanden wissen wollte, sondern sowohl durch Videoclip-Regisseure wie eben Rene Eller oder Mark Romanek als auch durch Fotografen wie z.B. den ›Künstler und Gebrauchsphotographen‹⁷⁹ Ridge Forester. Dieser hatte 1998 für die Zeitschrift »Self Service« Modelfotografien produziert, die sich eindeutig an einigen von Wurms »One Minute Sculptures« inspirierten bzw. diesen (angeregt durch dort verwendete Kleidungsrequisiten) wörtlich folgten.⁸⁰ Dies brachte Newmann dazu u.a. darüber nachzudenken, wie schmal der von Wurm aufgeworfene Grat zwischen Kunstwelt und Mode überhaupt sei: »[...] it must also be the case that the Forester photographs were already present as a possibility in Wurm's One Minute Sculptures, that their very existence is inscribed in a chain of exploitation in which Wurm himself also inevitably participates.«⁸¹ In der Tat lädt Wurm sein Publikum immer wieder dazu ein, seine Anweisungen für »One Minute Sculptures« selbständig umzusetzen, in einem Foto festzuhalten und ihm dieses zusammen mit einem Geldbetrag zukommen zu lassen, um es von ihm autorisiert und signiert zurückzuerhalten.⁸² Insofern (und auch wenn der Modelfotograf dieser ironischen Einladung nicht gefolgt ist) lässt sich gemeinsam mit Newmann tatsächlich fragen, »whether the Forester photographs are effectively versions of Wurm's sculptures«?⁸³

All dies wird nun von Romanek in seinem Clip zu »Can't stop« reflektiert und weitergedacht: So spitzt er die Wurms Skulpturen inhärente Spannung zwischen Anspruchslosigkeit der Requisiten und Raffinesse des technischen Mediums insofern weiter zu, als er die Möglichkeiten des Videos auch dazu nutzt, um die hinter den »One Minute Sculptures« formulierten Einfälle zu physikalisch unmögli-

chen Dingen zu steigern: Gibt der Künstler z.B. vor, Stühle auf einem Bein balanciert aufzustellen und damit wie in der Bewegung festgefroren erscheinen zu lassen,⁸⁴ so dynamisiert und potenziert der Videoclip dies, wenn er den Drummer Chad Smith eine riesige gelbe Tonne auf einem Zeigefinger rotieren, den Bassisten Michael »Flea« Balzary in der Luft schwebend sich um die eigene Achse drehen oder – in Anlehnung wieder an eine weitere »Sculpture« – den in einer Mülltonne sitzenden Gitarristen John Frusciante sich zu einem kleinen Backgroundchor verdreifachen lässt (»a series of little impossibilities« nennt Romanek dies im Treatment).⁸⁵

Anders als Eller, der einfach nur Variationen von »One Minute Sculptures« in anekdotischem Kontext zeigt, oder Forester, der sie dem Diktat der Modefotografie entsprechend ästhetisierte, filmt Romanek die an Wurm inspirierten Situationen nicht einfach ab, sondern durchdringt sie filmisch. Dass die so geschaffenen Sequenzen dabei zugleich musikalisch eingesetzt werden, zeigt sich z.B. zu Beginn des Clips, wenn das ostinate, immer schneller und lauter drängende Pochen von Schlagzeug, Gitarre und Bass visuell mit einer immer rasanteren Fahrt in und durch einen langen, gelben Schlauch übersetzt wird, an dessen anderem Ende Anthony Kiedis' Kopf Kamera und Zuschauer begrüßt – erst dreißig Sekunden nach dieser Eröffnung wird, wenn die Kamera zur Außenperspektive wechselt, deutlich, dass damit bereits eine Arbeit Wurms (Abb. 18) adaptiert wurde, bei der eine Person den Kopf nicht (wie der Leadsänger der Red Hot Chili Peppers: Abb. 19) in einen Schlauch, jedoch in ähnlicher Weise in einen Karton bzw. (dies eben das Coverfoto der Echt-Single: Abb. 20) in eine Mauer gesteckt hat.⁸⁶

Auch die sich daran anschließenden hüpfenden Gitarrenakkorde, die sich an den Zuhörer wendenden Lyrics (»Ever wonder if it's all for you«) oder Frusciantes Gitarrensolo werden entsprechend umgesetzt, indem die Bandmitglieder einmal in einem hektischen Lauf gegen die Zeit zu sehen sind, Kiedis sich ironisch kokettierend an den Zuschauer wendet oder aber der Gitarrist (passend zu den gedehnten Klangfolgen seines Solos) in Zeitlupe eine Dusche von rosafarbenem Popcorn verabreicht bekommt.⁸⁷

Zugleich wird damit deutlich, dass die Nennung Wurms am Ende des Clips sozusagen zum Konzept des Videos gehört: Nicht nur, dass die schlichte Stecktafel zum minimalistischen Erscheinungsbild des ganzen Clips passt, sondern die Erwähnung des Künstlers am Schluss des Videos macht deutlich, dass Romanek den eigenen Clip als eine weitere, variierte Version der »One Minute Sculptures« verstanden wissen möchte, die er – da sie lediglich (und zu recht) als »inspired by« ausgewiesen ist – dem Künstler nicht zur Anerkennung vorlegen und bezahlen muss.

Mit Wurms Kunstwerken ist schließlich aber ein geeignetes visuelles Äquivalent zu den Lyrics des Songs gefunden, in denen – in

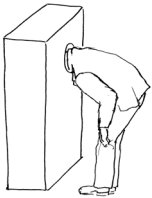


Abb. 18: Erwin Wurm:
»One Minute
Sculpture«



Abb. 19: Red Hot Chili
Peppers: »Can't stop«, Still



Abb. 20: Echt: »Stehengeblieben«, Singlecover

der Art einer »écriture automatique« – mit Worten, deren Alliterationen und Reimen gespielt wird (vgl. schon die ersten Zeilen: »Can't stop addicted to the shin dig/cop top he says I'm gonna win big/[...] Knock out but boy you better come to/don't die you know the truth is some do/go write your message on the pavement/burning so bright I wonder what the wave meant«); desgleichen arbeitet der Text mit Gegensätzen (»eastside love is living on the westend«) und paradoxen Wendungen (»White heat is screaming in the jungle«), rekurriert jedoch auch zeitweilig auf Klischees und fest gefügte Formeln, die hier aufgeweicht und mit neuer Bedeutung unterspült werden (vgl. z.B. den Titel von D.W. Griffiths Filmepos »The Birth of a Nation«, zitiert und variiert zugleich in der Formulierung »the birth of every other nation«). Hier und da werden auch konkrete Verweise eingestreut, etwa, wenn in einer Zeile (»J. butterfly is in the treetop«) die Umweltaktivistin Julia Butterfly Hill⁸⁸ erwähnt wird. Wie zufällig eröffnen sich im Fluss der Wortspiele, Zitate und Andeutungen immer wieder Inseln von Bedeutung, die jedoch keinen konsequenten Diskurs verfolgen, sondern vielmehr immer neue Bilder suggerieren. Es ist insofern schwer (und von Autor Kiedis wohl auch gar nicht gewünscht),⁸⁹ die Lyrics eindeutig zu interpretieren – die im Refrain besungene Welle (»wave«) kann von daher ebenso gut für den Rausch des Musikmachens, den Genuss des Lebens (»Choose not a life of imitation«, »This life is more than just a read thru«) wie für die einschlägigen Drogenerfahrungen stehen, aufgrund derer die seinerzeit krisengeschüttelte Band während der 80er Jahre in die Schlagzeilen geriet.⁹⁰

Can't stop addicted to the shin dig
 Cop top he says I'm gonna win big
 Choose not a life of imitation
 Distant cousin to the reservation
 Defunkt the pistol that you pay for
 This punk the feeling that you stay for
 In time I want to be your best friend
 Eastside love is living on the westend
 Knock out but boy you better come to
 Don't die you know the truth is some do
 Go write your message on the pavement
 Burnin' so bright I wonder what the wave meant
 White heat is screaming in the jungle
 Complete the motion if you stumble
 Go ask the dust for any answers
 Come back strong with 50 belly dancers

The world I love
 The tears I drop

To be part of
The wave can't stop
Ever wonder if it's all for you
The world I love
The trains I hop
To be part of
The wave can't stop
Come and tell me when it's time to

Sweetheart is bleeding in the snowcone
So smart she's leading me to ozone
Music the great communicator
Use two sticks to make it in the nature
I'll get you into penetration
The gender of a generation
The birth of every other nation
Worth your weight the gold of meditation
This chapter's going to be a close one
Smoke rings I know your going to blow one
All on a spaceship persevering
Use my hands for everything but steering
Can't stop the spirits when they need you
Mop tops are happy when they feed you
J. butterfly is in the treetop
Birds that blow the meaning into bebop

Wait a minute I'm passing out
Win or lose just like you
Far more shocking
Than anything I ever knew
How about you
10 more reasons
Why I need somebody new just like you
Far more shocking than anything I ever knew
Right on cue

Can't stop addicted to the shin dig
Cop top he says I'm gonna win big
Choose not a life of imitation
Distant cousin to the reservation
Defunkt the pistol that you pay for
This punk the feeling that you stay for
In time I want to be your best friend
Eastside love is living on the westend
Knock out but boy you better come to
Don't die you know the truth is some do

Go write your message on the pavement
 Burnin' so bright I wonder what the wave meant

Kick start the golden generator
 Sweet talk but don't intimidate her
 Can't stop the gods from engineering
 Feel no need for any interfering
 Your image in the dictionary
 This life is more than ordinary
 Can I get 2 maybe even 3 of these
 Come from space
 To teach you of the pliedes
 Can't stop the spirits when they need you
 This life is more than just a read thru

Die Musik reagiert insbesondere mit den Stakkato-Gesang von Kiedis auf die Struktur des Textes, deutet aber in dem heiseren, an Chorpartien aus Beatles-Songs (wie insbesondere z.B. deren »Paperback Writer«)⁹¹ erinnernden Hintergrundgesang an, dass das Ganze nicht nur ernst zu nehmen ist. Dieser Beatles-Sound war es wohl auch, der Regisseur Romanek darauf brachte, das Video mit einer »beatle-esque help!-era sort of fun energy« versehen zu wollen. Entscheidend ist hierbei jedoch das Stichwort »sort of«, denn es ging eben nicht um die bloße Blaupause eines solchen Beatles-Videos, sondern vielmehr dessen Neuschöpfung mit modernen, zeitgenössischen Mitteln. So kann man zwar zwischen den Bildern, die in dem 1967 von George Harrison und John Lennon gedrehten Film »Magical Mystery Tour« das Stück »I am the walrus« begleiten, und einzelnen Momenten von Romaneks Clip vage Parallelen sehen (die Band wird ebenfalls durch eine Röhre hindurch gefilmt und trägt – wie bei »Can't stop« Bassist Flea – Tiermasken), und auch den Wechsel von Performance-Sequenzen, Visualisierungen von Textmomenten und wie falsch geschnitten, verpatzt oder zufällig aufgenommen erscheinenden Szenen haben beide gemein. Doch es geht Romanek ganz offenbar nicht um den aggressiv vorgetragenen Verweis auf ein eventuelles Beatles-Vorbild, als vielmehr darum, mit entsprechendem Mitteln eine vergleichbare Stimmung experimenteller Ausgelassenheit zu erzeugen, die – ebenso wie das Konzept Wurms – hier herangezogen wird, um den verspielten Witz und die Sinn-Anarchie des Songs adäquat umzusetzen.⁹²

Dass man auch bei den Dreharbeiten entsprechend gelassen und entspannt vorging und z.B. auf das sonst übliche Storyboard verzichtete,⁹³ fügt sich konsequent ins Bild.

Dass das Resultat geglückt scheint, zeigt nicht nur der Brief von Gitarrist John Frusciante, in dem er sich bei Romanek für ein Video bedankt, in dem »the energy of a life show in a way« eingefangen sei, »we have never had a video capture«;⁹⁴ die Red Hot Chili Peppers

scheinen von dem Konzept des Clips so angetan gewesen zu sein, dass sie es sich auch zu eigen machten, als sie für die Verleihung der MTV Europe Music Awards am 14.11. 2002 in Barcelona ein Dankesvideo für die Zuerkennung von Awards für »Best Rock« und »Best Live Act« einspielten. In der kurzen Sequenz⁹⁵ sieht man im Hintergrund Flea und Frusciante im Kopfstand an der Wand, Drummer Chad Smith sitzt vor ihnen und bedient sein Schlagzeug in den Pausen der kurzen Rede, die Anthony Kiedis hält; er bewegt sich zu den Percussion-Einlagen in eigentümlich abgehackten roboterhaften Bewegungen – und hat sich (in Adaption einer »One Minute Sculpture« von Wurm)⁹⁶ den Award so in die offene Hose gestopft, dass das daran an einer Feder befestigte MTV-Logo wie ein riesiges Genital herausbaumelt.

3. MICHAEL UND JANET JACKSON: »SCREAM« (MARK ROMANEK/1995)

Es mutet fast wie eine Ironie an, dass der Text des Songs »Scream«, den Regisseur Mark Romanek 1995 mit dem entsprechenden Video versah, geradezu eine Reaktion der beiden Jacksons auf – in ihren Augen: ungerechterweise – heute gegen sie erhobene Vorwürfe darstellen könnte, formuliert das Stück doch einen anklagenden Protest gegen Lügen, Verleumdung, Intrigen, Ungerechtigkeit und den Ausverkauf durch Skandale. In eben solche waren bzw. sind die beiden seit 1995 mehr denn je verwickelt, so dass sie in den letzten Jahren mehr durch ihr Erscheinen in der Klatschpresse als durch ihre künstlerischen Leistungen von sich reden machten: Janet Jackson spielte im Februar 2004 eine unrühmliche Hauptrolle im inzwischen so genannten »Nipplegate«-Skandal⁹⁷; ihren Bruder Michael sah man zuletzt nur noch im Kontext des wegen Kindesmissbrauchs gegen ihn laufenden Gerichtsverfahrens. All dies ereignet sich zusätzlich zu einem Zeitpunkt, wo die musikalische Karriere der beiden einen deutlichen Einbruch erlitten hat bzw. im Falle Michael Jacksons sogar gänzlich beendet scheint: Janet Jacksons letztes Album »Damita Jo« verkaufte sich trotz oder gerade wegen »Nipplegate« eher schlecht als recht,⁹⁸ Michael Jacksons seit 2001 angestrengt unternommene Versuche, an seine früheren Erfolge anzuknüpfen, sind bislang dramatisch gescheitert.

Tatsächlich aber stammt »Scream«⁹⁹ aus einer Phase, als die Karriere der beiden Jacksons noch intakt war, wenngleich die Laufbahn Michael Jacksons damals bereits erste Einbrüche zeigte: Das 1995 veröffentlichte Doppelalbum »HIStory«, auf dem sich der Song befindet, war eigentlich als ein ehrgeiziges Unternehmen konzipiert. Der Untertitel »Past, Present and Future – Book 1« deutet an, dass das ganze Projekt als eine Art Aussichts- und Wendepunkt gedacht war, von dem aus die Vergangenheit des »King of Pop« rekapituliert, seine Gegenwart gefeiert und sodann der Weg in eine nicht minder glorreiche

che Zukunft eingeschlagen werden sollte. Dementsprechend bot das Album auf der ersten, »HIStory begins« betitelten CD 15 der größten bisherigen Hits, während die zweite, »HIStory continues«, 15 neue Songs präsentierte. Das Cover von Album und DVD (Abb. 21) zeigt Michael Jackson als Monumentalstatue in einer Fantasieuniform, die behandschuhten Fäuste entschlossen und kämpferisch geballt, den Blick – einer traditionellen Inspirationsikonografie gehorchend – visionär in unbestimmte Fernen gerichtet, während hinter ihm ein von dräuenden Wolken bedeckter Himmel in Morgen- oder Abendröte entflammt.¹⁰⁰

Helle Scheinwerfer leuchten die offenbar aus Stein gefertigte, monochrome Skulptur von unten an und verleihen ihr dadurch etwas von einer gigantischen Götterstatue – passend zur konsequent gehandhabten Schreibweise von »HIStory«, die in dem Wort neben der übliche Bedeutung von »Geschichte« nicht nur zugleich die Lesart »Seine Geschichte« aufscheinen lassen soll (damit einen Rückblick auf seine Karriere, aber auch den Umstand andeutend, dass hier seine, also die richtige Version der vergangenen Ereignisse geboten werde: dies wahrscheinlich eine erste Reaktion auf die seit August 1993 gegen ihn erhobenen Anschuldigungen des Kindesmissbrauchs); vor allem aber wird darauf rekuriert, dass diese Art der Großschreibung von Pronomen in der englischen Sprache Gott selbst vorbehalten ist.

Doch das Albumcover mit dem Anblick eines in Dämmerlicht zum Standbild erstarrten Michael Jackson sollte im nachhinein eine geradezu prophetisch anmutende Symbolik erhalten, denn »HIStory« erwies sich mehr als ein Abgesang auf die einstigen, hier versammelten Erfolge, denn als ein erneutes Durchstarten in eine ruhmreiche Zukunft: Von den 15 »brand new songs« wurden insgesamt sechs als Singles ausgekoppelt, doch nur zwei – die erste, »Scream«, und die dritte, »You are not alone« – schafften es in die Charts: Das Zwielflicht auf dem Cover erwies sich als Abenddämmerung, die Skulptur weniger als zu verehrender Fetisch denn als ein der Erinnerung an einstige Größe dienendes Denkmal: Die zuvor in Anspielung auf den Albumtitel formulierte Frage »Will he make history or is he history?«¹⁰¹ hatte damit eine erste Antwort gefunden.

Während auch das Video zu »You are not alone« heute in der Versenkung der Archive verschwunden ist, hat sich alleine Romaneks Clip zu »Scream« in den Programmschienen der Musikvideosender und damit auch im Bewusstsein des Publikums gehalten. Dazu kommt, dass sich hinter dem Namen von Clip und Regisseur stets die Klammer mit der Aussage »teuerstes Video aller Zeiten« öffnet, die Romaneks Arbeit sogar einen Eintrag im Guinness-Buch der Rekorde sicherte.¹⁰² Doch neben dem tatsächlich spektakulären Budget von 7 Millionen Dollar waren es auch die Begleitumstände des Videodrehs, die dem Clip bis heute eine gewisse Fama angedei-



Abb. 21: Michael Jackson: »HIStory«, Cover der DVD

hen lassen (so z.B. Romaneks vertragliche Bindung, Stillschweigen sowohl über die Dreharbeiten, als auch über diesen Vertrag selbst zu bewahren).¹⁰³

Angesichts des Umstandes, dass das Video 1995 mit gleich mehreren Preisen ausgezeichnet wurde¹⁰⁴, überrascht es ein wenig, dass die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Clip bislang vergleichsweise mager ausfiel: Es wird zumeist nur knapp auf dessen Setting und die darin verwendeten Spezialeffekte verwiesen – eine Analyse oder Interpretation des Videos unterblieb bislang jedoch.¹⁰⁵

Tatsächlich läuft das Video zu »Scream« den Erwartungen zuwider, die man bei der Lektüre des Liedtextes oder beim Hören des Songs hegen kann. Denn, wie der Kulturwissenschaftler Kodwo Eshun es im Jahr 2000 formuliert hat: Der Song »Scream« artikuliert eine »Mischung aus Rechtfertigung, Paranoia, aus Ärger und Groll, Frustration, Abwehr: All diese Emotionen äußern sich hier gemeinsam.«¹⁰⁶

In der Tat benennen Michael und Janet Jackson in einem zu stampfenden Rhythmen vorgetragenen Wechselgesang ihre Vorwürfe ganz eindeutig: Sie erklären sich beide als der Ungerechtigkeiten und Intrigen müde, wobei er eher resignative, sie hingegen kämpferische Töne anschlägt: »You tell me I'm wrong/Then you better prove you're right./I've got to get stronger/And I won't give up the fight.« Die von ihm sodann gestellte Frage »With such confusions don't it make you wanna scream?« fasst die Auswirkungen der in der ersten Strophe vorgetragenen Vorwürfe zusammen und leitet zugleich zum Refrain über, der synchron zu einem aggressiv pumpenden Stakkato vorgetragen wird: »Stop pressurin'me!«. Wie dringlich diese Aufforderung dabei zu verstehen ist, wird dadurch deutlich, dass der Passagier die flehentliche Bitte »Somebody please have mercy with me 'cause I just can't take it« vorangestellt wird.

In der Wiederholung des Refrains nach der zweiten Strophe steigert sich dieser Appell, und die dort mit dem Begriff »mercy« bereits anklingende religiöse Note wird nun explizit, wenn es heißt: »Oh father, please, have mercy 'cause I just can't take it«. In der sich anschließenden ruhigeren Passage scheint es so etwas wie eine Erholung und Entspannung zu geben: Die gellenden Instrumente schweigen, die Stimmen werden gesenkt; doch damit baut sich nur die nächste Katastrophe auf, denn parallel zu der von Janet Jackson gelieferten Erzählung – »Oh my God, can't believe what I saw/As I turned on the TV this evening/I was disgusted by all the injustice« – wird im Hintergrund ein konkretes Beispiel für diese im Song eingangs schon beschworene Ungerechtigkeit geliefert; ein Nachrichtensprecher verliest zu den Klängen immer lauter werdender Sirenen einen Bericht, demzufolge:

»A man has been brutally beaten to death by Police after being wrongly identified as a robbery suspect. The man was an 18 year old black male...«

Der Song steuert schließlich mit einer Wiederholung des skandierten Refrains einem Ende entgegen, das sozusagen in seiner eigenen Zerstörung besteht: die Musik setzt, begleitet von Schreien, zu einer letzten Steigerung an und explodiert dann in reinem Geräusch.

(Michael:)

Tired of injustice
Tired of the schemes
Kinda disgusted
So what does it mean
Kicking me down
I got to get up
As jacked as it sounds
The whole system sucks

(Janet:)

Peek in the shadow
Come into the light
You tell me I'm wrong
Then you better prove you're right
You're sellin' out souls but
I care about mine
I've got to get stronger
And I won't give up the fight

(Michael:)

With such confusions don't it make you wanna scream

(Janet:)

Make you wanna scream

(Michael:)

Your bash abusin' victimize within the scheme

(Janet:)

You try to cope with every lie they scrutinize

(Beide:)

Somebody please have mercy 'cause I just can't take it
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream
Stop pressurin'me

Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make you just wanna scream

(Michael:)
Tired of you tellin'the story your way
You're causin'confusion
You think it's okay

(Janet:)
Keep changin'the rules
While you're playin'the game
I can't take it much longer
I think I might go insane

(Michael:)
With such confusion don't it make you wanna scream

(Janet:)
Make you wanna scream

(Michael:)
Your bash abusin'victimize within the scheme

(Janet:)
You find your pleasure scandalizin'every lie

(Beide:)
Oh father, please have mercy 'cause I just can't take it
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop fuckin'with me
Make me wanna scream

(Janet:)
»Oh my God, can't believe what I saw
As I turned on the TV this evening
I was disgusted by all the injustice
All the injustice«

(Michael:)
»All the injustice«

(Nachrichtensprecher:)

»A man has been
brutally beaten to death by
Police after being
wrongly identified as a
robbery suspect.
The man was
an 18 year old black male...«

(Michael:)

With such collusions don't it make you wanna scream
Your bash abusin'victimize within the scheme

(Janet:)

You try to cope with every lie they scrutinize

(Beide:)

Oh brother please have mercy 'cause I just can't take it
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream
Stop pressurin'me
Just stop pressurin'me
Stop pressurin'me
Make me wanna scream

Angeichts der hier angedeuteten Vorwürfe (Intrigen, Kämpfe, Lügen, Betrug) sowie des an einer Stelle sogar ganz konkret illustrierten Exempels – die Nachrichteneinspielung – hätte man erwarten können, dass zur Gestaltung des begleitenden Videos auf ein ähnliches Verfahren zurückgegriffen worden wäre, wie John Landis es 1991 zur Visualisierung einer ähnlichen Passage aus Michael Jacksons Song »Black or white« angewendet hatte. Zu den Worten: »I am tired of this devil/I am tired of this stuff/I am tired of this business/[...] when the/going gets rough/I ain't scared of/your brother/I ain't scared of no sheets/I ain't scared of nobody/girl when the/goin'gets scared« sieht man den Sänger entschlossen durch eine Collage hindurchstürmen,



Abb. 22: Edvard Munch: »Der Schrei« (zuletzt: Oslo, Nasjonalgalleriet)



Abb. 23: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still



Abb. 24: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still

die aus Bildern eines Flammenmeeres besteht, das einmal durch eine Prozession des Ku-Klux-Klan, ein anderes mal durch Panzer verursacht ist, mithin Szenen eben jener rassistischen und kriegerischen Gewalt präsentiert, gegen die Jackson in dem Lied ansingt.

Nicht einmal der (vielleicht zu) nahe liegenden Versuchung, Edvard Munchs Gemälde »Der Schrei« (zuletzt: Oslo, Nasjonalgalleriet; Abb. 22) von 1893 zu zeigen, wird in Romaneks Video nachgegeben, auch wenn sich das im Schrei verzerrte Gesicht dort durch die Jacksons und Zeichentrickfiguren (Abb. 23 und 24) interpretiert findet.

In dem Video findet man zwar vieles, was der gängigen Ikonografie von Schmerz, Groll, Frustration, Zorn und Abwehr, auch und gerade im Videoclip entspricht: zu Krallen geformte, kratzende Hände, geballte und geschwungene Fäuste, angedeutete Schläge, die zusätzlich auch noch aus einem Bekreuzigungsgestus heraus erwachsen, schützend und beschwörend entgegen gereckte Hände, Konfrontationen, Fußtritte, Überdruss-Posen wie gespreizte Mittelfinger und sowie schließlich – der Klassiker insbesondere im Rock-Video – die Zertrümmerung der Gitarre.¹⁰⁷

Doch ungewöhnlicherweise spielt sich all dies hier in einem Raumschiff ab – Regisseur Mark Romanek sagt hierzu, dass ihn viele der Geräusche in »Scream« an Sciencefiction habe denken lassen;¹⁰⁸ dies ist durchaus nicht abwegig, weist der Song »Scream« doch schon in seiner ursprünglichen Fassung jene einleitenden, unheimlich dumpf vibrierenden und explosionsartigen Laute auf. Doch Romaneks Wahrnehmung ist hierbei sicherlich auch durch den Wunsch gelenkt worden, einen Clip oder Film in diesem Genre anzusiedeln, erzählt er doch an anderer Stelle, dass es der Besuch von Stanley Kubricks »2001 – A Space Odyssey« im Alter von neun Jahren gewesen sei, der in ihm überhaupt erst den Wunsch weckte, selbst Filmregisseur zu werden.¹⁰⁹ Die in »Scream« zu beobachtenden Parallelen zu »2001« sind zahlreich: angefangen von den Sarkophagen mit den die Gesichter freilassenden Fenstern über den omnipräsent vorgeführten Triumph über die Schwerkraft, der es ermöglicht, Wände hochzugehen und an der Decke zu tanzen¹¹⁰ bis hin zum Zitat jener Szene, in der Astronaut Bowman sich ins Inneres seines Raumschiffes sprengt, sowie Details wie den drei nebeneinander aufgereihten drei Raumanzügen, deren Anzahl im Falle von »Scream« umso auffälliger ist, als die Besatzung des Raumschiffs offenbar nur aus den beiden Jacksons zu bestehen scheint. Doch diese Hommage an »2001« erklärt höchstens die Details, keinesfalls die Gesamtkonzeption. Zu ihr sagt Romanek:

»I came up with the idea that Michael and Janet have their very own super sleek space ship, so they can just get away, and take a joyride in space, to escape all the pressures the song is describing.«¹¹¹

Das klingt positiver als das Video es zeigt, denn eben dieses »super sleek space ship« weist einige unbehaglich stimmende Eigentümlichkeiten auf: nicht nur, dass es – schaut man sich die Anzahl der Sitze

in einigen Räumen an – für mehr als nur zwei Personen gebaut zu sein scheint, so dass dadurch eher die Isolation und Einsamkeit seiner beiden Passagiere betont erscheint als deren Geborgenheit. Auch seine Architektur, die im wesentlichen auf dem Grundmuster zweier einfassender Klammern beruht (Abb. 25), wie sie auch das von Michael und Janet gespielte Teletennis prägen (Abb. 26), erwecken eher den Anschein von Einengung und bedrohlicher Begrenzung.

Es überrascht von daher auch kaum, dass angesichts dieser Spannung zwischen Leere einer- und klaustrophobischer Enge andererseits Sorge dafür getragen wurde, dass die Psyche der beiden Reisenden medikamentös stabil gehalten werden kann: »Stress Caps« (also Tranquilizer) ist auf dem rechten der drei Automaten zu lesen, die in der Eröffnungssequenz gezeigt werden¹² (»Drincs« und »Sushi« ist auf den beiden anderen zu lesen: Letzteres angeblich eines von Michael Jacksons Lieblingsgerichten). Hinzu kommt, dass das Raumschiff gleich zu Beginn des Clips anscheinend außer Kontrolle gerät: Gleitet es zunächst noch friedlich über dem Mond dahin, so werden die beiden Jacksons durch jene, die sodann losbrechende Katastrophe ankündigenden brachialen Geräusche aufgestört und derartig gepeinigt, dass Michaels Schreie das schützende Glas seines Kokons zerbersten lassen. Doch es ist zweifelhaft, ob die beiden diese Gehäuse sodann verlassen: Zwar sieht man sie anschließend in den sieben Abteilungen des Raumschiffs,¹³ doch angesichts ihrer nun plötzlich schwarzen Kleidung und ihres fast zänkisch-aufsässigen Gebarens scheint es fast, als handele es sich hierbei um isolierte, abgespaltene Facetten ihrer Persönlichkeit – konkret gesprochen: um jene Aspekte, die für ihre Kindheit stehen (daher auch das unverhohlene aggressive, streitsüchtige und z.T. kindische Verhalten wie z.B. in der Szene, wo sie sich gegenseitig beim Teletennis behindern).

Tatsächlich werden die einzelnen Bereiche des Raumschiffs offenbar von verschiedenen Emanationen der beiden Jacksons bevölkert, die sich klar unterscheiden lassen: Da sind zum einen die Repräsentationen ihrer Musikerkarrieren, angespielt schon durch die an einen CD-Player erinnernde Form des Raumschiffs, die Kopfhörer und für den hier in einem glänzenden Anzug gekleideten Michael Jackson visualisiert durch einen Raum voller Elektrogitarren, von denen er eine zertrümmert. Für die mit einem ebenso schimmernden Mantel angetane Janet Jackson wird dies hingegen durch eine Dekoration sinnfällig gemacht, die mit ihrem Rednerpult an die typische Szenerie einer Preis-Verleihung erinnert – doch anstatt eine Dankesrede zu halten, führt die Sängerin hier aggressiv ihre sexuellen Reize vor, ehe sie entkräftet vor dem Mikrofon zusammenbricht.

Der oben angesprochene Bereich der Kindheit erscheint hingegen zweigeteilt und folgt einer recht komplexen Struktur, die hier nur knapp skizziert werden soll: Wie gezeigt, fungieren die beiden schwarz gekleideten Jacksons dabei als Verkörperungen der kindli-



Abb. 25: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still



Abb. 26: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still

chen Persönlichkeitselemente der beiden Geschwister. Von Michael und Janet Jackson ist bekannt, dass sie in ihren Jugendjahren ein ambivalentes Verhältnis zueinander hatten, nicht zuletzt deshalb, weil der ehrgeizige Vater Joseph Jackson beide zum Erfolg und damit in Konkurrenz zueinander trieb¹⁴ (»Oh Father/Oh Brother, please have mercy with me«); eben diese zwiespältige Beziehung artikuliert sich nun auch im Video zu »Scream«, wenn sie einerseits aggressiv oder betont gelangweilt aufeinander reagieren, andererseits jedoch auch immer wieder trotzigen Schutz und Rückhalt beieinander suchen.

Darüber hinaus ist es die in der »Observation«-Abteilung spielende Sequenz, die hier besondere Aufmerksamkeit verdient, denn sie zeigt eine plötzlich weiß gekleidete Janet, die sich in einer Art Isolationszelle befindet und dabei selbst bei den intimsten Verrichtungen durch ihren Bruder von einem Kontrolltisch aus beobachtet wird, der zugleich an ein modernes Mischpult in einem Plattenstudio erinnert (die trennende Sichtscheibe könnte ebenfalls zu einem solchen Aufnahmeort passen: das Tonstudio mithin als Zelle, in der der Star unter Freiheitsentzug und Überwachung leidet). Janet bricht unter dem auf ihr lastenden Druck zusammen und wird in einer Position gezeigt (Abb. 27), die frappant an zwei Illustrationen erinnert, die sich in dem das »HIStory«-Album begleitenden Booklet befinden: Michael Jackson hat dort zu einigen zentralen Songs entsprechende Abbildungen ausgewählt, die Stimmung und Gehalt des Liedes weiter veranschaulichen sollen. So wird der Titel »Scream« mit einem »The Song I« betitelten Gemälde Gottfried Helnweins (in österreichischem Privatbesitz)¹⁵ von 1981 bebildert (Abb. 28), das ein in eine Zimmerecke gedrängtes und hilflos schreiendes Kind zeigt.

Auch die Parallele zu einer anderen, von Michael Jackson angeblich selbst angefertigten Darstellung aus dem Booklet ist offenkundig: Sie zeigt ein verängstigt in eine Ecke gekauertes Kinderporträt des Sängers und begleitet den Song »Childhood«, in dem Jackson die Schrecknisse seiner durch den ehrgeizigen Vater und den frühen Erfolg geprägten Kindheit aufarbeitet (Abb. 29).

In dem Video zu »Scream« wird nun eine in weißem Dress auftretende Janet in eben dieser Position gezeigt, während der schwarz gekleidete Michael sie kontrolliert und ihr – in einer Art von Projektion – mithin eben das antut, was ihm als Kind angetan wurde. Obgleich die Szenenfolge des »Scream«-Clips keiner strikten Chronologie verpflichtet ist, scheint doch so etwas wie eine Narration angedeutet: Die weiße Kleidung Janets könnte nahelegen, dass sie vor den traumatischen Erfahrungen in der »Observation«-Area frei von Ängsten und Groll war, doch anschließend – symbolisiert durch die identische, doch nun schwarze Kleidung – ebenso zornige und finstere Empfindungen hegt wie ihr Bruder Michael.

Dass zwischen den beiden hinsichtlich ihrer Aggression und Erschütterbarkeit tatsächlich ein gewisses Gefälle besteht, klang schon



Abb. 27: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Still

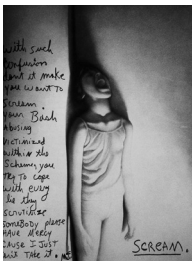


Abb. 28:
Gottfried Helnwein:
»The Song I«

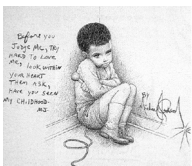


Abb. 29:
Michael Jackson:
»Childhood«

in dem Umstand an, dass er zu Beginn des Videos das Sichtfenster seines Sarkophags durch einen Schrei zum Bersten brachte, während der ihre intakt bleibt. Dies wird durch die beiden Sequenzen in der »Gallery«- und »Meditation«-Sektion des Raumschiffs bestätigt und weiter entwickelt. In der »Gallery« morphen sich die beiden Geschwister Kunstwerke herbei, wobei auffällt, dass Michael sich ausschließlich Gemälde, Janet hingegen Skulpturen her»beamt«. Der Musiktheoretiker Diedrich Diederichsen hat dies – wohl etwas zu harmlos und zu sehr im Fahrwasser von Romaneks eigener Erklärung eines »super sleek space ship« – als Zeichen ihrer Privilegiertheit gedeutet: Es werde hiermit deren »komplette Verfügungsgewalt über die gesamte Kultur«¹²⁰ gezeigt. Das lässt jedoch außer acht, welche Kunstwerke die beiden dabei jeweils auswählen. Wohl nicht zufällig zappt sich Michael Jackson Gemälde (Abb. 30) herbei, die alle – vgl. Andy Warhols »Self-Portrait« von 1986 (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, New York),¹²⁷ Jackson Pollocks »Number 32« von 1950 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen)¹²⁸ sowie René Magrittes »La grande guerre« von 1964 (Saatchi Collection, London)¹²⁹ – mit Angst, Entfremdung und Affekt assoziiert werden und zusätzlich (mit Ausnahme des Pollock-Bildes) Selbstportraits darstellen (Warhols gespenstisches Selbstbildnis zeigt ihn mit seiner so genannten »Fright Wig« angetan; Magrittes Werk zeigt ein ver- und entfremdetes, surrealistisches Selbstportrait; Pollocks »Action painting« wird gängigerweise als Kampf des Malers mit dem Material verstanden, wobei die Farbflecken und -Bahnen als Spuren der dabei in der Leinwand-»Arena« aufgewendeten Gefechtsenergie interpretiert werden).¹²⁰



Abb. 30: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Stills

Janet, bezeichnenderweise auf dem 1985 von dem israelischen Designer Ron Arad konzipierten »Well tempered chair« sitzend, hingegen holt sich ein Minerva-Standbild, einen archaisch und wie von den Kykladen anmutenden Kopf sowie eine Buddha-Statue, folglich Figuren (Abb. 31), die mit Weisheit, Ruhe, Stärke und Gelassenheit verbunden werden.¹²¹



Abb. 31: Michael & Janet Jackson: »Scream«, Stills

Nicht zufällig und in Fortsetzung dieser Opposition von Angst und Aggression¹²² versus Ruhe und Gleichmut versucht Michael Jackson sich dann in der Verkörperung eines meditierenden Buddha, dem sogar der ihn hinterfangende Heiligenschein nicht fehlt.¹²³

Doch die Live-Nachrichten mit ihren Schilderungen des in der Welt herrschenden Unrechts lassen ihn, ebenso wie den Nachrichtensprecher selbst, die Beherrschung verlieren, und wieder zerbricht eine schützende Glasscheibe unter seinem Aufschrei, wenn der Okulus über ihm in Scherben springt.

Die mit dem Herbeimorphen der Kunstwerke gezeigte Technik gibt zugleich einen wichtigen Hinweis auf die Tradition, in die der Clip sich damit stellt: Denn das Morphen, die Verwandlung von einer Form in die nächste, war – ebenso wie der in »Scream« an einer Stelle vorgeführte »Moonwalk«-Tanzschritt – durch gleich mehrere frühere Videos Michael Jacksons sozusagen zu seinem Markenzeichen geworden.¹²⁴ Und es ist eben ein anderer, sehr früher Clip Michael Jacksons, vor dessen Hintergrund »Scream« gesehen und gelesen werden will.

Im Februar 1981 wurde ein von Regisseur Bruce Gowers gedrehtes und von dem damals 23-jährigen Michael Jackson geschriebenes und produziertes Video¹²⁵ veröffentlicht, von dem man aufgrund seiner Kosten, seines tricktechnischen Aufwands und seiner geradezu epischen Länge von 12 Minuten schon lange zuvor gehört hatte. Der Clip begleitete den Song »Can you feel it« der Formation The Jacksons (also Michael zusammen mit seinen Brüdern Jermaine, Jackie, Marlon und Tito), ist jedoch heute – auch nach dem Titel des Albums, von dem das Stück stammt – unter dem Namen »Triumph« bekannt. Dieser »Triumph« umschreibt zugleich auch das in dem Video herrschende Grundgefühl sehr gut und fungiert damit, neben der darin entfalteten Farbenpracht, als Gegenpol zum streng in Schwarzweiß gehaltenen »Scream«. Diese oberflächliche Gegensätzlichkeit darf jedoch den Blick nicht darauf verstellen, dass in beiden Clips ein ganz ähnliches Thema entfaltet und nur im einen Fall positiv, im anderen negativ gewendet wird. Denn in »Can you feel it« werden die Jacksons und insbesondere Michael Jackson als Übermenschen und götterähnliche Licht- und Engelwesen dargestellt, die eine dunkle Erde besuchen, um ihr und den darauf lebenden Menschen Licht, Farben, Freude und Magie zu bringen – all dies im Einklang mit der im Liedtext entwickelten Farbsymbolik (»All the colors of the world should be/Lovin' each other wholeheartedly«) und der dort durch Liebe und Einheit verheißenen Erlösung.¹²⁶

Und erst in der Zusammenschau mit »Can you feel it« wird »Scream« nun voll verständlich, denn das spätere Video ist sozusagen die Zurücknahme oder doch wenigstens Korrektur von »Triumph«. Berührungspunkte wie die in beiden Clips getragene, schimmernde Kleidung Michael Jacksons, das Motiv einer schwerelos durch den Raum auf die Kamera zurotierenden Gestalt oder nun zu

Gegensätzen gewordene Momente (in »Triumph« wird machtvoll auf der Gitarre gespielt und verklärendes Licht aus ihr geschlagen – Abb. 32 –, in »Scream« wird sie in ohnmächtigem Zorn zerstört: Abb. 33) markieren den Abstand umso deutlicher, der sich zwischen den beiden Videos auf tut:

Wurde die Erde in »Can you feel it« im Text zwar als Schauplatz von Hass, Krieg, Hunger und Elend besungen, so wurde er doch in den Bildern als zwar wüster, doch pittoresker Ort gezeigt, der lediglich der Lichtmagie der Jacksons bedarf. In »Scream« kommen Michael und Janet Jackson erst gar nicht mehr auf die ebenfalls für Elend und Ungerechtigkeit stehende Erde (nicht zufällig morpht der Schriftzug »Scream« zu Beginn des Clips dann zur Erdkugel, dem Jammertal), sondern sie haben sich in ein erdfernes Raumschiff zurückgezogen. Trotz dieser Entfernung und der luxuriös ausgestatteten Isolation werden sie dort nicht glücklich, da sie die Qual in Form sowohl innerer Dämonen als auch in Gestalt der von der Erde kommenden Nachrichten heimsucht. Sichtbare Chiffre dieses auch in ihre Welt einbrechenden Chaos ist der gezeigte Irr- und Sturzflug des Raumschiffs zu Beginn und während des ganzen Clips. Doch die beiden Jacksons können der Erde und ihren Qualen auch physisch gar nicht wirklich entkommen: »Re-Entry threshold« (»Schwelle des Wiedereintritts«) ist spiegelverkehrt auf der Innenseite der Glasvisiere zu lesen, die den beiden Jacksons den Ausblick aus ihren Sarkophagen gewähren¹²⁷ – die Rückkehr zu Erde, auch wenn sie sich derart tumultös gestaltet, ist mithin vorgesehener Bestandteil des Flug- und Leidensprogramms.

Dazu passt, dass Michael Jackson sich – wie gesehen – als eine Art Heiliger präsentiert, der zwar Ruhe und Ausgeglichenheit in der Meditation sucht, vom vernommenen Unrecht in der Welt jedoch bis zum Verlust der Beherrschung gequält wird. Damit entwirft er sich als eine Passionsfigur, die durch eben diese leidenschaftliche, leidvolle Anteilnahme signalisiert, dass sie nicht nur am eigenen Leben, sondern am Elend der ganzen Welt leidet.¹²⁸ Durch die auch somit artikulierten Korrelation zwischen privatem und universalem Leiden aber wird zugleich deutlich, dass Michael Jackson das Elend der Welt nicht nur zu seiner eigenen Sache macht, sondern auch auf sich nimmt – und diese soteriologische Andeutung findet in »Scream« ihre Bestätigung darin, dass er immer dann, wenn im Songtext um Gnade gebeten und dabei »Father« oder »Brother« angesprochen werden, mit kreuzartig ausgebreiteten Armen dasteht (vgl. Cover-Illustration oben links).

Doch dabei bleibt es nicht: In dem Song »Tabloid Junkie« auf »HIStory«, einer zornigen Abrechnung mit der Klatschpresse, setzt Michael Jackson sich – wie gesehen: dort nicht zum ersten Mal – indirekt in Parallele zu Christus, wenn er über die Skandal-Presse singt:

»It's slander/You say it's not a sword/But with your pen you torture men/You'd crucify the Lord«. Und im Vorspann zur DVD-Aus-



Abb. 32: The Jacksons:
»Can you feel it«, Still



Abb. 33: Michael & Janet
Jackson: »Scream«, Still

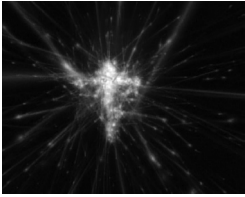


Abb. 34: Vorspann zur DVD
»HIStory«, Still

gabe von »HIStory« wird z.B. vorgeführt, wie er sich von der Pose mit den ausgebreiteten Armen in ein Energiekreuz verwandelt, von dem sodann helle Lichtmuster ausgehen, die in ihrer Verschlungenheit an Gemälde Jackson Pollocks erinnern (Abb. 34).

Wie deutlich die mit solchen Bildern vermittelte Botschaft ist und wie begierig sie aufgenommen wird, zeigt die Reaktion der Jackson-Fans, die ihr Idol immer wieder mit Transparenten begrüßen, auf denen die Aufforderung »Heal the world« geschrieben steht (und eben genau dies wird dann auch in dem im November 1995 von Nicholas Brandt gedrehten und ebenfalls auf »HIStory« enthaltenen Clip zu »Earth song« gezeigt, wenn unter dem Einfluss des Sängers die durch Krieg, Abschachtung, Raubbau und Industrialisierung begangenen Untaten des Menschen rückgängig gemacht werden).

Damit kommt es jedoch zu einer emotiven Konstellation, die im Bereich der Pop-Musik nicht allzu oft anzutreffen ist, und deren Besonderheit gerade vor dem Hintergrund des früheren Videos offenkundig wird: Stilisierte Michael Jackson sich und seine Brüder dort noch ganz naiv und dem eher üblichen Star-Schema entsprechend als triumphale Abkömmlinge einer anderen Welt, die den auf der dunklen Erde schmachenden Menschen Licht und Magie bringen, so gestaltet sich das durch »Scream« definierte Verhältnis zwischen Idol und Fan sehr viel komplexer. Denn vorgeführt wird nun ein Star, der sich zwar in einer technisch überlegenen und mit allen Raffinessen ausgestatteten, entfernten Umgebung aufhält, sich trotzdem jedoch sowohl durch das eigene Leben wie durch das Unrecht in der Welt gequält zeigt, beides zueinander in Parallele und z.T. sogar in eins setzt und sich als potentieller Erlöser präsentiert, so dass seine Fans in ihm nun eine Figur haben, die sich in gleich doppelter Weise zur Projektion anbietet: Zum einen lädt der Star dazu ein, das eigene Leiden auf ihn zu übertragen, da er auch dieses anscheinend zu seiner eigenen Sache macht und stark genug scheint, den Kampf gegen das Übel aufzunehmen: »Michael Jackson – heal the world« (daher die Pose der ausgebreiteten Arme, die einerseits Umarmung, Offenheit, Empfang, doch auch Herausforderung und Stärke signalisiert, ebenso aber mit dem Kreuzesopfer Christi assoziiert werden will); zum anderen aber bewirkt die daraus erwachsende, sich in Zorn und Schmerz artikulierende und so dem Fan vor Augen gestellte Passion, dass das Idol Mitleid bei seinen Anhängern erregt, so dass diese sich um ihn sorgen und sich dazu herausgefordert fühlen, ihn in Schutz zu nehmen: Eine virtuelle Armee von Verehrern scharf sich verteidigend um ihn, angezogen sowohl eben durch die scheinbare Schutzbedürftigkeit des Stars wie durch den Umstand, dass dessen aggressiver Auftritt in Song und Video auch eventuell die eigenen, aufgestauten Gefühle von unterdrückter Empörung und Protest aufzupeitschen und zugleich zu legitimieren vermag; denn indem Jackson vorführt, dass es ihm nicht anders geht, signalisiert er Verständnis und bietet sich auch insofern

als eine Identifikationsfigur an, welche stellvertretend für ihre Fans seine Frustrationen ausleben kann.

»Scream« ist somit ein Video, welches das »Past, Present and Future«-Konzept des Albums »HIStory« sozusagen in nuce vorführt, indem es einige Elemente früherer Clips aufgreift (»Past«), in futuristischem Ambiente präsentiert (»Future«) und zugleich durch die Andeutung aktualisiert (»Present«), dass sich hier ein zwar noch immer sensibler und leidensbereiter, doch zugleich kämpferischer und aggressiver Michael Jackson zurückmeldet, der sich gemäß den Versen aus dem programmatischen Titelsong des Albums »HIStory« zu verhalten versucht: »Don't let no one get you down«.

Das dabei angewendete Kontrastprinzip – es wird einerseits Schwäche, andererseits aber auch Stärke vorgeführt – setzt sich im Wechsel der Perspektiven fort, die den Star einmal fernab der Erde in seinem »super sleek spaceship« zeigen, dem Zuschauer dann aber auch scheinbar einen Einblick in das Innenleben des Schiffs und seiner Passagiere gewährt.

An diesem Zugang aber haben die von Romanek explizit wie implizit zitierten Kunstwerke einen entscheidenden Anteil: Sei es, dass sie – als bekannte Gemälde – direkt vorgeführt werden bzw. – in Form der Skulpturen – eher als Stellvertreter fungieren¹²⁹ und somit Auskunft über die Befindlichkeit der über sie verfügenden Schiffsbewohner geben, oder dass sie (wie z.B. das Bild Helnweins) hinter einzelnen Bildfindungen stehen und somit wiederum einen Rückbezug zum Album herstellen.

4. FRANZ FERDINAND: »TAKE ME OUT« (JONAS ODELL/2004)

Hatte die eingangs angeführte Band Wir sind Helden in ihrem Clip »Auréli« die Ästhetik der Pop-Art aufgegriffen, um diese eben als stilistische Geste vorzuführen, so verfuhr die schottische Formation Franz Ferdinand knapp ein halbes Jahr später ähnlich stilorientiert, als es darum ging, das Video zur zweiten Auskopplung aus ihrem (schlicht »Franz Ferdinand« betitelten und Mitte Februar 2004 erschienenen) Debütalbum, dem Song »Take me out«, zu realisieren: In Übereinstimmung mit dem optischen Erscheinungsbild des Albums, das (ebenso wie die zugleich online gestellte Website)¹³⁰ unter Rückbezug auf die künstlerischen Errungenschaften des russischen Konstruktivismus (insbesondere in der Gestalt El Lissitzkys) sowie des Bauhaus gestaltet war, präsentierten sich die Musiker hier als traditionsbewusst und zugleich kunstgeschichtlich versierte Band – traditionsbewusst insofern, als schon die seinerzeit ebenfalls vierköpfige Gruppe Kraftwerk 1978 auf El Lissitzkys Formensprache zurückgriff, als sie einzelne Momente des Clips zu ihrem Klassiker »We are the robots« gestaltete;¹³¹ kunstgeschichtlich bewandert zeigten sich Franz

Ferdinand insofern, als sie es nicht bei einer bloßen Modernisierung, Erweiterung und Animation der entsprechenden (dort recht kurzen, darüber hinaus noch recht leblosen und technisch simplen) Augenblicke des »Kraftwerk«-Videos beließen, sondern gleich ein ganzes Feuerwerk an Verweisen auf weitere Kunstströmungen der 20er Jahre (wie z.B. DADA in Gestalt des Künstlers Max Ernst) entzündeten. Dies entfaltet das von der Band gewählte Image geschickt weiter, demzufolge es sich bei den Mitgliedern angeblich sämtlich um ehemalige Kunststudenten aus Glasgow handeln soll, die sich 2001 zusammenschlossen, um die tanzbare Popmusik selbst zu spielen, nach der es sie verlangte.¹³² Konsequenterweise gedacht, bedeutet dies, dass es sich bei der Formation mithin um zwar musikalisch ambitionierte, doch technisch eher dilettierende Künstler handeln müsste, und dieses Bild wird auch auf der Website von Franz Ferdinand noch verfeinert, derzufolge der Gründungsmythos es will, dass Leadsänger Alex Kapranos den Gitarristen und Keyboarder Nick McCarthy fragte, ob dieser Schlagzeug spielen könne. Obgleich dieser tatsächlich in München Kontrabass und Klavier studiert hatte, Schlagzeug jedoch gar nicht beherrschte, habe er dies bejaht, und so habe man sich zum Musizieren getroffen; der jetzige Drummer Paul Thomson sei ursprünglich als Gitarrist dazu gestoßen, nachdem er zuvor als Aktmodell gejobbt habe, und der jetzige Bassist Bob Hardy sei eigentlich Maler gewesen. Franz Ferdinand (schon die Namenswahl folgt einem Doppelsinn, denn sie bezieht sich zum einen natürlich auf den habsburgischen Erzherzog und Thronfolger, mit dessen Ermordung in Sarajewo 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach; in umgekehrter Reihenfolge gelesen wird damit jedoch der, Popfans eher unbekannte, deutsche Bass-Bariton Ferdinand Franz benannt) weisen sich damit eher als Mitglieder der Kunstszenen aus, die zunächst sogar auch noch die eigentlich soweit gelernten gegen von ihnen unbeherrschte Musikinstrumente eintauschten, um somit noch unbeschwerter einem gewollten Dilettantismus frönen zu können.

Das Video zu »Take me out« lebt nun in gewisser Weise von eben dieser Ambivalenz zwischen optisch-künstlerischer Raffinesse und der Einfachheit der Musik; denn an dem an sich simplen Song ist vorerst einmal nur der Umstand ungewöhnlich, dass die erste Hälfte des Textes zu einer Art Einleitung vorgetragen wird:

So if you're lonely
 You know I'm here
 Waiting for you
 I'm just a cross-hair
 I'm just a shot away from you
 If you leave here
 You leave me broken
 Shattered I lie

I'm just a cross-hair
 I'm just a shot then we can die
 Aaaaaaaaaa
 I know I won't be leaving here
 With you

Zunächst sind es sogar nur Bass und Gitarre, welche die Worte mit einem pochenden Rhythmus begleiten; erst nach und nach treten dann zunehmend dominantere Bestandteile des Schlagzeugs hinzu, ohne dass damit jedoch eine besondere musikalische Entfaltung erzielt würde: Das ostinate Pochen wird so vielmehr lediglich betont. Es verschleppt sich schließlich, wird langsamer, damit zugleich beherrschender, und weist somit die ersten sechzig Sekunden des Stücks als eine Art Einleitung aus, die nun in den Hauptteil mündet. Es zeigt sich dabei, dass in dieser Einführung instrumentell und auch textlich alles Wesentliche vorgeführt wurde, denn das »I know I won't be leaving here« des Eingangstextes wird in der Folge mehrfach wiederholt, und der nun zunehmend stampfende Rhythmus wird in der Folge weiterhin das zentrale Element bleiben, um das herum sich die Musik weiterhin ordnet, indem eine in der Gitarre eingeführte und sodann von den Singstimmen aufgenommene, eingängige Melodielinie hinzutritt, die in der Folge das Geschehen bestimmt. Dem entspricht auf textlicher Ebene der Refrain des »Take me out«:

I say don't you know
 You say you don't know
 I say... take me out

I say you don't show
 Don't move time is slow
 I say... take me out

I say you don't know
 You say you don't go
 I say... take me out

I know I won't be leaving here
 I know I won't be leaving here
 I know I won't be leaving here
 I know I won't be leaving here
 With you

I say don't you know
 You say you don't know
 I say... take me out

If I move this could die
 Eyes move this could die
 Come on
 Take me out

I know I won't be leaving here
 I know I won't be leaving here
 I know I won't be leaving here
 I know I won't be leaving here
 With you

Knapp zusammengefasst könnte man sagen, dass es sich bei dem Stück um eine Art Parodie auf einen Popsong zu handeln scheint, dessen Bestandteile und Faktur hier baukastenartig vorgeführt werden: zunächst ein pochender Rhythmus, der in ein Stampfen überführt wird, und über den der Einleitungstext zu mehr und mehr Instrumenten vorgetragen wird; dann die erneute Reduzierung auf den Rhythmus, um den herum das Ganze neu angeordnet wird, indem die eigentliche Musik nun erst in Form der eingängigen und sodann in Instrumenten und Stimmen immer und immer wiederholten Refrain-Melodie hinzutritt; die üblichen Bestandteile eines Songs (Text und Refrain) werden so mithin fein säuberlich voneinander getrennt und ihr Verhältnis teilweise sogar umgekehrt, denn nach sechzig Sekunden Text gibt es sodann nur noch mehrmals hintereinander den Refrain, mit dem dann das eigentliche, vierminütige Stück bestritten wird.¹³³

Der Song, eröffnet auch durch einen brachialen Gitarrenakkord, gibt sich also betont simpel und unterstreicht dies auch noch durch seine klare Aufteilung in ungeduldig pochende Einleitung und Melodie wiederholenden Hauptteil.

Dem steht die visuelle Vielfalt der Clipbilder zum einen entgegen, zum anderen jedoch zur Seite: Einen Kontrapunkt bilden die Szenen durch ihre visuelle Opulenz und die Raffinesse der technischen Mittel, welche die beständige Wiederverwendung von Melodie und Text im Hauptteil durch optische Abwechslung ausgleicht. Mit der Musik teilt sich die Bilderfolge hingegen den Umstand, dass auch hier gleich in der Einleitung alle wesentlichen Elemente eingeführt und sodann lediglich weiter entfaltet, miteinander neu kombiniert und gesteigert werden. Die Wahl der dabei herangezogenen Elemente – Bildformen und Typografien des Konstruktivismus sowie der dadaistischen Kunst und des Surrealismus – erweist sich dabei als alles andere als zufällig, denn während die Verweise auf den russischen Konstruktivismus bereits den auf der Ebene der Musik präsenten Funktionalismus und die betonte »Gemachtheit« des Songs ironisch thematisieren, überführen die dem DADA und Surrealismus entlehnten Momente den ganzen Clip endgültig in absurdes Theater. Die dabei auf den ersten Blick wenig vereinbar erscheinenden Strömungen von Konstruktivismus, Surrealis-

mus und DADA werden dabei nicht nur durch die historische Klammer von deren gemeinsamer Blütezeit in den 20er Jahren des vergangenen Jahrtausends zusammengefügt, sondern hatten auch in Gestalt des im Video besonders präsenten, russischen Konstruktivisten El Lissitzky (1890 – 1941) einen sie übergreifenden Anwalt, strebte der Maler und Architekt durch seine engen Kontakte zwischen Dadaisten, der holländischen De-Stijl-Gruppe, den russischen Konstruktivisten und dem Bauhaus doch eine die Gattungen übergreifende Kooperation an.¹³⁴

Schon die für den Clip gewählte Form der animierten Collage weist dabei auf die Künstlichkeit des Ganzen, die jedoch durch weitere Eigenheiten betont wird: Erscheinen die Bandmitglieder im Einleitungsstück z.B. noch in menschlicher Gestalt vor aus Zeitungsfragmenten und Abbildungsstücken gebildeten Hintergründen, so erfasst sie das Prinzip der Collage im Hauptteil des Clips dann selbst, wo sie nun selbst als aus Maschinenteilen und Fotoschnipseln zusammengestückelte, roboterhafte Hybridwesen auftreten (Abb. 35).



Abb. 35: Franz Ferdinand: »Take me out«, Still
(Jonas Odell @ Nexus/Filmtecknarna)

Eingeführt wird diese Mechanisierung in der Übergangssequenz von Einleitung zum Hauptteil, wo das rhythmische Stampfen auf der Ebene der Bilder durch eine Abfolge von Szenen betont wird, die ein den Takt mit dem Fuß tretendes Bandmitglied, einen auf- und niederfahrenden Maschinen-Zylinder, ein im Takt aufstampfendes mechanisches Bein (wie man es aus dem Video zu Herbie Hancocks »Rockit« von 1983 her kennt) und einen synchron geschnittenen Boxkampf zwischen zwei Papierfiguren zeigt. Im weiteren Verlauf setzt sich die Mechanisierung dann in Gestalt von automatischen Tänzerinnen fort, die mal auf motorgetriebene Beine bzw. Hände reduziert sind, mal als kopflose Körper aus Schraubenschlüssel gebildete Flügel spreizen. Die dabei befolgte Choreographie, bei der die Automaten hintereinander gereiht stehen, die Kamera an ihnen vorbei gleitet und die sukzessive vollführten Bewegungen festhält, erinnert stark an jene Abläufe, wie man sie auch in den Busby-Berkeley-Musicals im Hollywood der 30er Jahre antreffen kann¹³⁵, und

nicht umsonst werden die Roboter dann auch in einigen Einstellungen als Bestandteile einer Bühnenshow verwendet, die Franz Ferdinand bei einer Performance des Stücks in einer riesigen Halle zeigt. Der dabei zu sehende Raum wird gegen Ende des Videos von kleinen roten Cartoon-Katzenköpfen mit grimmiger Miene durchflogen, die im Clip zuvor immer wieder in den verschiedensten szenischen Kontexten aufgetaucht sind, dort jedoch jedes Mal von einem weißen, grinsenden Mausgesicht konterkariert wurden: »Art« und »Anti-Art« sind die jeweiligen Darstellungen unterschrieben, die einmal den Katzenkopf, ein anderes Mal – als fotografisches Negativ dazu – den Mäusekopf als Punchingbälle zeigen, die in späteren Einstellungen von dem Boxer (je nachdem als »Franz« oder »Anti-Franz« ausgewiesen: Abb. 36) energisch genutzt werden.

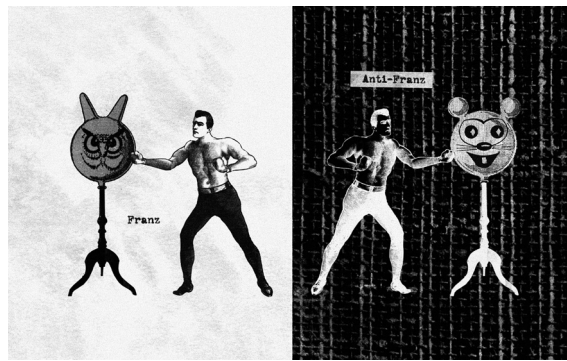


Abb. 36: Franz Ferdinand: »Take me out«, Still
(Jonas Odell @ Nexus/Filmtecknarna)

Diese (auf den Anspruch des DADA, »Anti-Kunst« zu sein) verweisen den Figuren erscheinen jedoch auch, wenn es darum geht, einzelne Momente des Textes scheinbar zu illustrieren: »If I move this could die/ Eyes move this could die« heißt es an einer Stelle, und die jeweiligen Zeilen werden von identischen Darstellungen begleitet, die den Katzen bzw. (wieder als fotografisches Negativ) dem Mäusekopf je in einem Gestell präsentieren, deutlichst hervorgehoben durch zwei hinweisende Arme sowie insbesondere einen »this« beschrifteten Signalpfeil. Dies täuscht natürlich nur Plausibilität vor, ebenso wie entsprechende, weitere Szenen, in denen – im Sinne des in Videoclips gerne verwendeten »Lettering«³⁶ – Teile der Lyrics als ganze Worte mit ins Bild übernommen und dort anscheinend zugleich illustriert werden. Tatsächlich aber führt der Clip zu »Take me out« auch dieses Verfahren der Absurdität zu, wenn etwa – vollkommen sinnentleert – das in der Einleitung gesungene »Aaaaaaa« als Buchstabenfolge im Hintergrund erscheint bzw. die Formulierung »Time is slow« paradoxerweise von der Darstellung einer Gruppe davon sprintender Taschenuhren begleitet wird.

In einem Interview hat Regisseur Jonas Odell (Abb. 37) berichtet, dass die Auswahl der in dem Clip rezipierten Künstler (der Konstruk-



Abb. 37: Jonas Odell
(Jonas Odell @ Nexus/
Filmtecknarna)

tivismus El Lissitzkys – Abb. 38 –, die surrealistische Collagenästhetik Max Ernsts – Abb. 39/40 –, die Verweise auf den absoluten Tonfilm Oskar Fischingers)¹³⁷ in ausführlichen Gesprächen mit der Band getroffen worden sei.

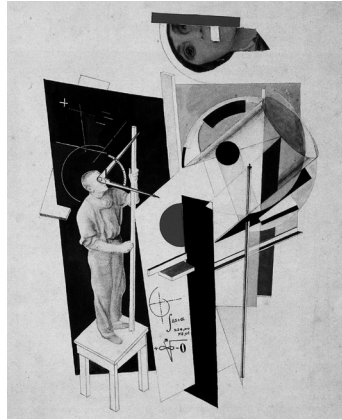


Abb. 38: El Lissitzky: »Tatlin working on the Monument«
(Sammlung Mr. und Mrs. Eric Estoric)

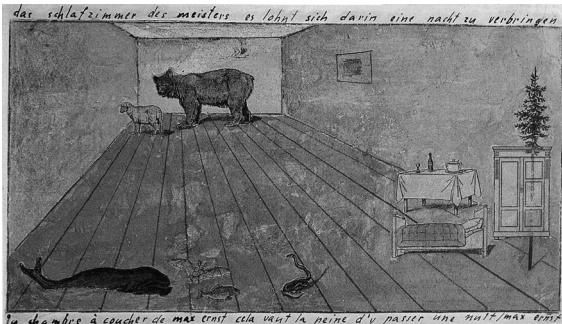


Abb. 39: Max Ernst: »Das Schlafzimmer des Meisters«
(Privatsammlung)

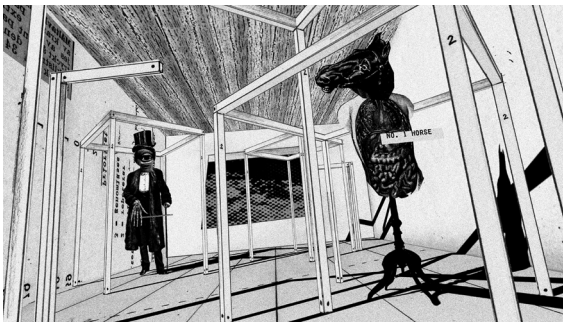


Abb. 40: Franz Ferdinand: »Take me out«, Still
(Jonas Odell @ Nexus/Filmtecknarna)

Da diese – wie oben gesehen – eben auch immer wieder als »ex-students from Glasgow School of Art« vorgestellt werden, scheint damit der hohe Grad an kunsthistorischer Dichte in dem »Take me out«-Clip erklärt. Wirft man jedoch einen Blick auf die anderen Arbeiten Odells, so relativiert sich dieses Ergebnis rasch, denn sowohl vor wie auch nach dem Video für Franz Ferdinand hat der Regisseur in seinen Clips für Formationen wie Goldfrapp (2003: »Strict machine«), Erasure (2003: »Come and see me«), Mad Action (2004: »Smile«) oder El Presidente (2005: »Rocket«) seinem Faible für Collagen nachgegeben und dabei ebenfalls z.T. auf die künstlerischen Errungenschaften der Avantgarde der 20er Jahre zurückgegriffen.¹³⁸ »Take me out« von Franz Ferdinand erweist sich somit eher als ein Fall, bei dem die ästhetischen Vorlieben des Regisseurs, das Interesse der Band und der Gehalt des mit einem Video zu versiehenden Songs in idealer Weise zur Deckung kamen.

5. INCUBUS: »MEGALOMANIAC« (FLORIA SIGISMONDI/2003)

Auf ähnliche Weise konzipiert, doch weniger glücklich in der Umsetzung fiel demgegenüber der Clip aus, den die Fotokünstlerin Floria Sigismondi (Abb. 41) wenige Monate vor Odells Arbeit für Franz Ferdinand vorlegte:



Abb. 41: Floria Sigismondi

Zu dem Song »Megalomaniac« der Formation Incubus¹³⁹ schuf sie im Dezember 2003 einen ambitionierten Clip, der auf die politischen

Foto-Collagen des ebenfalls aus dem DADA-Kreis stammenden Künstlers John Heartfield zurückgriff. Ihr Video eröffnet dabei einen visuellen Diskurs, der sich als Warnung vor jeglicher Art von Fanatismus verstanden wissen will und die entsprechenden Gefahrenbereiche – Religion und Politik – anhand einer Bildfolge vorführt, in der Jesus Christus neben Hitler und einem amerikanischen Präsidenten¹⁴⁰ auftritt, der offenbar einen Krieg anzettelt, um sich an Erdöl zu bereichern.¹⁴¹ Sigismondi setzt ihn auch dadurch zu dem deutschen Diktator in Beziehung, dass sie auf Hitler gemünzte Bildfindungen Heartfields nun sowohl direkt als auch indirekt auf den zeitgenössischen Despoten anwendet: »Hurrah, die Butter ist alle!« überschrieb Heartfield am 19.12.1935 die Darstellung einer Familie, die sich aus Nahrungsmittelknappheit nun begierig u.a. über die Metallteile eines Fahrrads hermacht, während sich das Portrait Hitlers im Hintergrund dem gerade einen Schlüssel verschluckenden Familienvater aufmunternd zuzuwenden scheint (Abb. 42).¹⁴²

Bei Sigismondi wird hingegen eine hungrige Familie gezeigt, die sich an Erdölprodukten wie Schallplatten und Filmen, schließlich jedoch auch an dem durch den Krieg erbeuteten schwarzen Gold selbst schadlos halten muss (Abb. 43).

Auch der Umstand, dass der Diktator im trügerischen Gewand eines Friedensengels daher kommt¹⁴³ und seine Bomben ebenfalls geflügelt sind (Abb. 44),¹⁴⁴ geht unmittelbar auf Heartfields Fotomontagen zurück (Abb. 45), die von der Regisseurin lediglich auf das Virtuöseste animiert werden.

Zugleich greift sie dabei augenzwinkernd auf Filme¹⁴⁵ und andere Musikvideos zurück: Um die enge Verzahnung von religiösem und politischem Fanatismus anzuklagen,¹⁴⁶ lässt Sigismondi Hitler nicht nur u.a. auch mit einer Jesus-Maske angetan heranschweben, sondern zitiert auch ein szenisches Element aus dem Schluss von George Michaels Video »Outside«. Wollte dieser jedoch den dort gezeigten Leuchtreklame-Spruch »Jesus saves« (siehe Kapitel 4, Abb. 17) durch die Worte »all of us. All.« ergänzt wissen, so konterkariert Sigismondi die damit formulierte Heilserwartung, wenn sie einen mit Flugzeugflügeln bewehrten und den Arm zum Gruß erhebenden Hitler vor dem Spruch landen lässt (Abb. 46).

All diese Bildfindungen stehen dabei durchaus in einem Verhältnis zum Songtext, in welchem dem besungenen »Megalomaniac« »You're no Jesus« entgegen gehalten und angedroht wird: »It's unkind but if I met you in a scissor fight/I'd cut off both your wings on principle alone«. Dieses – im Clip dann auch gezeigte – Ende des Diktatoren wird durch eine sich formierende Widerstandsgruppe ins Werk gesetzt, die als positive Engelsfiguren auftreten und somit eine weitere Strophe der Lyrics illustrieren: »I'd hold open your eyes/So you would see/That all of us are heaven sent/And there was never meant to be only one.«

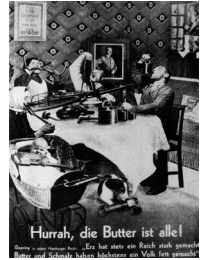


Abb. 42: John Heartfield: »Hurrah, die Butter ist alle!«



Abb. 43: Incubus: »Megalomaniac«, Still



Abb. 44: Incubus: »Megalomaniac«, Still



Abb. 45: John Heartfield: »Und auf Hitlers Friedensangebote folgen ›alsbald‹ seine Friedenstauben«



Abb. 46: Incubus: »Megalomaniac«, Still

So originell, eindrücklich und ungemein detailverliebt⁴⁷ die von Sigismondi vorgeführten visuellen Metaphern nun jedoch sind, so können sie doch über die sich stetig erweiternde Kluft zwischen der ästhetischen Komplexität des Videos und der tatsächlichen Simplizität seiner Aussage nicht hinwegtäuschen. Denn indem hier Diktatoren wie Hitler, Mussolini und Stalin wahl- und unterschiedslos in einen Topf mit George W. Bush geworfen werden⁴⁸ und als alleinige Motivation für dessen Irak-Krieg die Gier nach Öl suggeriert wird, gerät das Incubus-Video zu einer zwar ästhetisch komplexen, doch im Gehalt zu einfachen Illustration des Slogans »Kein Blut für Öl«.

ANMERKUNGEN

1 | Berland (1993), S. 37. Neumann-Braun/Schmidt (1999), S. 15 verwenden demgegenüber eine Metapher, derzufolge das Musikvideo »als ein kultureller ›Steinbruch‹ anzusehen« sei. Die Liste derartiger Vorwürfe ließe sich beliebig fortsetzen – sehr typisch diesbezüglich z.B. auch Tetzlaff (1993), S. 248: »The ›concept videos‹ that dominated MTV routinely plundered the entire history of Western culture for visual material, ripping images away from their historically or socially situated meanings and transforming them into visual tricks to jazz up the presentation of the star«.

2 | So, mit freilich wertungsfreiem Unterton, von Siegfried Zielinski in der Folge »Wunderbare Welten« der 2000 produzierten Sendereihe »Fantastic Voyages« und in Bezug auf Antoine Bardou-Jacquets 1999 entstandenen Clip zu Alex Gophers Stück »The Child« formuliert, der das Konzept von Jeffrey Shaws knapp zehn Jahre zuvor entstandenem Medienkunst-Projekt »Legible cities« aufgreift und in eine dramatische Handlung überführt; Zielinski zufolge zeigt dies »wie kurz die Halbwertszeit mittlerweile der Kunst mit Medien geworden, oder der Medienkunst geworden ist.«

3 | Zu parallelen Phänomenen im Bereich der Werbung (aufgezeigt am Beispiel Deutschland) bzw. der Popkultur (Plattencover, Bühnenauftritte) vgl. z.B. Meffert (2001) sowie Walker (1987), S. 95ff. und 100ff.

4 | Vgl. z.B. nur den Fall Roy Lichtensteins, dem »Motivklau als Methode« bzw. »Verrat« von Seiten der Comic-Zeichner vorgeworfen wurde, bei denen er sich bedient hatte, da sie sich eigentlich als gegen die »hohe« Kunst opponierende Mitglieder der Subkultur verstanden. Vgl. zu diesem Spannungsfeld generell Nakas (2004) sowie insbesondere Nash (1991), S. 3.

5 | Die entsprechende, »Madonna Copy & Paste Guy Bourdin« überschriebene Seite – früher unter <http://www.guybourdin.org/hollywood/> im Internet zu finden – wurde inzwischen leider offline gestellt; dies wohl, weil Madonna sich im Mai 2004 nach ihrer Verurteilung außerhalb des Gerichts mit Bourdin geeinigt hat, 638000 Dollar wegen des begangenen Plagiats zu zahlen. Vgl. dazu z.B. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3154534.stm>. Zu dem Fall vgl. jetzt aber noch die von 2003 stammende Seite <http://ad-rag.com/106009.php>.

6 | Die Familie Bourdins hatte rechtliche Schritte auch gegen Regisseur Mondino und Madonnas Plattenfirma angekündigt.

7 | Der Song stammt von dem 1995 erschienenen Album »Bedtime stories«.

8 | Zu dem Cover vgl. Macardé/Cameron (1997), S. 315 und 353.

9 | Öl auf Leinwand, 45,7 x 59,6 cm. Heiser (2004) glaubt hingegen einen Bezug zu Waterhouses Gemälde »Circe Invidiosa« von 1892 (Art Gallery of South Australia, Adelaide) gestiftet, da

es eben diese Göttin gewesen sei, welche den Unterleib der Nymphe Scyrge durch ein Zaubermittel in bellende Höllenhunde verwandelt habe; zwischen den Szenen Cunninghams und dem »Circe«-Gemälde von Waterhouse besteht jedoch – abgesehen von der vagen und zusätzlich rein inhaltlich motivierten Parallele der Hunde-Metamorphose – keinerlei visuelle Ähnlichkeit; ferner verwandelt Madonna sich in dem Clip ja nicht nur in einen einzelnen Hund, sondern auch in Raben und flatternden Stoff, so dass der Circe-Bezug noch lockerer gerät.

10 | Allerdings hatte Cunningham zu seinem Unbehagen am Set der Dreharbeiten bald geradezu maritime Verhältnisse, denn als das Team zu seinem viertägigen Aufenthalt ankam, setzte der Monsun-Regen ein, so dass die Ausrüstung durchnässt wurde und die Drehzeit durch das Wetter halbiert wurde. Vgl. dazu den Bericht des Regisseurs in dem seine DVD begleitenden, unpaginierten Booklet.

11 | Vgl. das in der vorangegangenen Anmerkung erwähnte Interview in dem DVD-Booklet, wo Cunningham sagt: »Jean-Paul Gaultier had made a beautiful collection of gothic dresses that year and Madonna asked if I was ok with incorporating them into the video. I was more than happy to. We spent an afternoon with Madonna, trying on all these different dresses and I picked 2 or 3. The look I wanted was a kind of gothic John W. Waterhouse hybrid. His paintings are one of my main passions, I never get bored of staring at them. They have a really powerful atmosphere, not to mention the most beautiful women ever painted, which has been an influence on me since I was a child.«

12 | Just diese werden von Cunningham jedoch gerade als eigentlich überflüssiger Fremdkörper innerhalb des Videos erachtet – dem oben zitierten Interview zufolge wollte er diese bereits gedrehten und produzierten Sequenzen nicht in den Clip aufnehmen, aber »the record company and she [Madonna] insisted that I kept those shots in. They had cost too much. I decided not to work with a big artist again because those decisions should be mine«. Cunningham weist ebd. darauf hin, dass er das »Frozen«-Video (mit dem Steve Murgatroyd 1998 ironischerweise ausgerechnet einen MTV Video Music Award für die besten »Special Effects« gewann) aus diesem Grund auch nicht in sein »Showreel« aufnahm; auf der seinem Werk gewidmeten DVD findet sich der Clip jedoch trotzdem. Madonna gegenüber scheint der Regisseur nichtsdestotrotz ambivalente Erinnerungen zu hegen, denn in einem Interview mit dem englischen Musik-Magazin erinnert er sich an ihre Besorgnis, sein Video könne ihre Karriere ruinieren: »I remember thinking, ›it doesn't get any better/worse than this.‹ If I never do anything else in my life, at least I'm responsible for wrecking Madonna's career!« Vgl. <http://www.nme.com/news/1100.htm>.

13 | Florian Giefer und Peter Göltenboth sind zugleich die Gründer der ausführenden Berliner Firma Filmounge GmbH und haben ihre Videos unter den Pseudonymen »Greifer und Krötenbluth« abgeliefert. Unter dem gleichen Namen hatten sie bereits das Video zum ersten Hit der Gruppe, »Guten Tag (Die Reklamation)«, realisiert, mit dem die Band in die Heavy Rotation bei MTV gelangte – hierbei hatte man den Clip im Stil eines immer wieder in Bewegung versetzten Fotoroman-Comics gehalten; diese (auch bei »Auréli« eingesetzte) Art der Animation ist zugleich das Markenzeichen für Stini Sebald – vgl. z.B. den Vorspann zu dem 2003/2004 entstandenen Film »Irrren ist sexy« unter <http://www.ziska.tv/downloads.php>. Zu den Arbeiten der Filmounge GmbH vgl. <http://www.filmounge.de/>

14 | Collage, 26 x 25 cm, Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel. Vgl. dazu z.B. Morphet (1992), S. 149, No. 13.

15 | Entgegen dem Augenschein wird bei der Herstellung der Serie jedoch ausschließlich mit dem Computer gearbeitet (»2-D/3-D cut and paste-Animation«). Zu der preisgekrönten Serie vgl. z.B. <http://www.trickfilmwelt.de/anaconda.htm> sowie <http://www.zeichentrickserien.de/angela.htm>.

16 | Vgl. dazu u.a. auch Walker (1987), S. 37ff.

17 | Im Bereich des Films hatten Künstler wie Malcolm Le Grice und Peter Gidal bereits in den 70er Jahren ähnliche Verfahren erprobt; die amerikanische Künstlerin Dara Birnbaum hatte dann in den späten 70er Jahren im Medium des Videos mit analogen Verfahren experimentiert und gilt daher als Wegbereiterin der »Scratch-Videos«. Die in »Rockit« gezeigten Skulpturen stammen zudem von dem britischen Künstler Jim Whiting, der für solche motorisierten Gestalten bekannt ist – vgl. dazu Shore (1984), S. 283 sowie Walker (1987), S. 72. Das Video greift mithin sowohl auf der Ebene der Ausstattung wie der angewandten Darstellungsmittel auf avancierte bzw. zeitgenössische Kunst zurück.

18 | Vgl. z.B. die von Barber betreute, 25-minütige Sammlung »The greatest hits of scratch video« Vol. 1 (1984), in die neben Barbers eigenen Videos Arbeiten von Künstlern wie The Duvet Brothers, Kim Flitcroft/Sandra Goldbacher, John Scarlet Davis, Geoffrey Ninton und John May Bury aufgenommen worden waren, und auf die mit Vol. 2 1985 eine Fortsetzung folgte. Barber (1990) weist S. 116 darauf hin, dass Pat Sweeney den Begriff des »Scratch«-Video 1984 und natürlich in Anlehnung an die seit 1982 fest etablierte HipHop-Kultur begründet habe; Barber, S. 114 zufolge hat die Gattung des »Scratch«-Videos auch erst 1985 »fully set the down the potential«. Dennoch beerbt in seiner Darstellung noch der von ihm so benannte »Pop Video/Youth sector« dann die absterbende Kultur der »Scratch«-Videos.

19 | Zu dem Werk vgl. Ross/Sellars (1999), S. 102f, No. 51 sowie den Kommentar von Friedhelm Mennekes in Lauter (1999), S. 223 – 234.

20 | <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cinema/viola.htm>.

21 | Ihr Sterben wurde mit dem Einverständnis von deren Familie gefilmt. Auch die links gezeigte Geburt ist auf Violas eigene Biographie bezogen: Die Szene zeigt zwar eine Freiwillige der California natural childbirth clinic, aber das zur Welt gebrachte Kind soll auf Violas eigene Erfahrung der Vaterschaft verweisen.

22 | In dem seine DVD begleitenden, unpaginierten Booklet berichtet Cunningham, dass der Song »Only you« einen sich wiederholenden Kindheitstraum in ihm wachgerufen habe: »[...] walking down the high street of the village I grew up in and not being able to catch my breath. It was like standing on the sea-bed with lead boots on and looking up and seeing the surface of the water forty feet away and feeling really panicked and wanting to get to the top.« Im Unterschied zu diesem Traumbild vermag der Junge in dem Video zu »Only you« sich jedoch – wie der Mann im Mittelfeld von Violas »Nantes-Triptych« – vom Boden zu lösen und zu schweben; der Traum zeigt jedoch, wie sehr Violas Werk Cunninghams bereits zuvor entwickelter Bilderwelt entgegen kam.

23 | Frdl. Hinweis von Frau Annette Meier (Frankfurt am Main). Vgl. hier »Chris«, 1994, C-Print, 127 x 101,6 cm. Die Formulierung der ästhetischen Interessen der beiden Künstler, wie sie sie für die Zeit zwischen 1992 und 2002 definiert haben (vgl. deren Aussage »During the first decade of our collaboration, our work focused on the representation of the body in relation to new technology« – zitiert nach <http://www.azizcucher.net/series.php>) könnte ebenso von Cunningham selbst stammen, was erklärt, weshalb er sich von deren Werken inspirieren ließ. Zu der Fotoserie »Dystopia« (The Ansel Adams Center for Photography, San Francisco) vgl. <http://www.azizcucher.net/1994.php>. Zu dem Aspekt von Körperlichkeit und Technologie bei Cunningham s.o.

24 | Das Video wurde dann im selben Jahr im Rahmen der von Norman Rosenthal and Max Wigram kuratierten Ausstellung »Apocalypse – Beauty and horror in contemporary art« zwischen September und Dezember in der Londoner Royal Academy gezeigt.

25 | Heiser (2004) deutet das Verhältnis von Frau und Jungen (unter direktem Bezug des Liedtextes auf die Protagonisten) als inzestuös und identifiziert den mundlosen Wächter als Vater bzw. Liebhaber. Dieser etwas zu anekdotischen Lesart steht jedoch der Umstand entgegen, dass

nicht ein Mann, sondern gleich drei Männer die Szene beobachten, bei denen es sich eben um die Bandmitglieder handelt – ausgerechnet dem Portishead-Kopf Geoff Barrow fällt dabei die Rolle des Mundlosen zu, Gitarrist Adrian Utley erscheint hier hingegen als Bärtiger mit unheimlich blau leuchtenden Augen. Das inoffizielle dritte Bandmitglied, Toningenieur und Schlagzeuger Dave McDonald, erscheint hingegen nur ganz kurz.

26 | Scheint dem Mann, der in »Only you« die unter ihm in der Gasse agierenden Protagonisten beobachtet, der Mund zu fehlen, so fehlen dem Mann in »flex« offenbar die Pupillen – als das Paar von dem grellen Lichtstrahl getroffen wird, sieht man deutlich die Pupillen der Frau, während die Augen des Mannes leer sind. Mithin wird in beiden Fällen mit betonenden Gegensätzen gearbeitet: In »Only you« presst der Junge seine Lippen fest zusammen, während Beth Gibbons mit weit geöffnetem Mund »singt« – beide stehen damit dem mundlosen Beobachter gegenüber; in »flex« unterstreicht gerade das helle Licht den Umstand, dass der Mann offenbar blind ist.

27 | Vgl. dazu Heiser (2004). Auch 2005 wird Björk auf der 51. Biennale in Venedig vertreten sein: Die isländische Künstlerin Gabriela Fríðriksdóttir wird dort das Material für das von ihr gedrehte Video zu Björks Song »Where is the line« (von dem Album »Medúlla«) im Rahmen ihres »Versations Tetralogia«-Werkkomplexes zeigen. Vgl. dazu http://www.gabriela.is/versations_tetralogia.htm.

28 | Die Ströme laufen dabei rückwärts, was eine sozusagen beruhigende Ökonomisierung der verwendeten Ressourcen nahe legt.

29 | Die beiden Roboter werden (was stets übersehen wird) durch blaue bzw. rote aus ihren Leibern scheinende Lichter voneinander unterschieden, womit Cunningham der herkömmlichen Farbuweisung – blau für Jungen, rosa für Mädchen – zu folgen scheint. Damit wird zugleich auch der häufig beschworenen Charakterisierung der Liebesszene als lesbischem Akt widersprochen. Ohnehin leiht Björk beiden Androiden zwar ihr Gesicht, und deren beider Körper weist mit den dezent angedeuteten Brüsten auch Hinweise auf eine weibliche Physis hin; da jedoch Björk schon zuvor in ihrem Image weniger auf prononciert vorgetragene Weiblichkeit denn eher auf eine eher androgyn kind- und feenhafte Erscheinungsweise hingearbeitet hatte, erscheinen auch die beiden Roboter nicht sexualisiert; sie vermitteln mithin jene im Liedtext (»You'll be given love/You'll be taken care of/You'll be given love/You have to trust it«) beschriebene Mischung aus Wohlgefallen, Behagen, Vertrauen und Zärtlichkeit, nicht jedoch Trieb und Begierde. Zu den sonstigen Deutungen unter Verweis auf das Spiegelstadium Lacans oder die Aufspaltung des Egos in zwei Entitäten vgl. z.B. die Beiträge von Hilke Wagner und Julia Meier in Görner/Wagner (2004) sowie Spielmann (2005), S. 112f., die ebenfalls die oben erwähnte Differenz der beiden Roboter übersieht und sie daher als in sich selbst kreisende Exponenten eines Prozesses sieht, bei dem »Kommunikation« durch »Kommunikation« ersetzt wird.

30 | Auf der Cunninghams Werk gewidmeten DVD berichtet sie davon, dass sie die Assoziation hatte, dass der Clip von Qualitäten wie »weiß«, »sauber« und »hart« geprägt sein sollte, und diese Eigenschaften verdichteten sich im Bild chinesischer erotischer Elfenbeinschnitzereien; zugleich sollte die im Lied besungene Liebe jedoch dafür sorgen, dass die so gegebene Härte zum Schmelzen gebracht werden würde – dies wohl der Auslöser für die im Video reichlich flutende weiße Flüssigkeit, die jedoch nie unkontrolliert verströmt, sondern stets wie gelenkt fließt.

31 | Hinzu kommt noch gleichsam eine Art drittes stählernes Bein, das einen Schellenkranz schüttelt sowie – anstelle des Penis – ein Drumstick, der ein High-hat schlägt.

32 | In dieser Hinsicht standen die Installationen Ed Tomneys Pate, der in den 80er Jahren so genannte »Guitar Trees« baute, bei denen elektronisch gesteuerte Motoren mechanische Arme in Bewegung setzten, die – mal einem Programm, mal dem Zufall folgend – über die Saiten überein-

ander montierter Elektro-Gitarren strich, vgl. dazu Weibel (1987), S. III. Im Unterschied zu diesen ausgestellten »Guitar Trees« handelt es sich bei »Monkey drummer« jedoch um ein Video, und die dort vorgestellte Maschine lebt von der Montage von Tier und Maschine.

33 | Tatsächlich »spielt« der »Monkey drummer« eine gekürzte Version des Stücks »Mt. Saint Michael + St. Michaels Mount« von Aphex Twin von dessen 2001 erschienenem Album »Drukqs«.

34 | Eben diese Spannungen machen – neben den offensichtlichen Horrorelementen – auch das Grauen in Cunninghams 1997 gedrehtem Video zu »Come to daddy« von Aphex Twin aus, wo nicht nur eine Schar gewalttätiger Kinderwesen mit dem immer gleichen Gesicht des Musikers Richard David James auftritt und damit wie geklont erscheint, sondern ein Fernsehbildschirm auch ein Monster gebiert (siehe Cover-Illustration, Mitte), um das sich die Klone sodann scharen; Cunningham zitiert dabei sowohl einen augenzwinkernden Horrofilm wie Tobe Hoopers »Poltergeist« von 1982 (wo die Dämonen ebenfalls im Fernseher sitzen) als auch George Millers Gruselfarce »Witches of Eastwick« von 1987, wo der auf dem Fernsehbildschirm erscheinende, dämonische Daryl Van Horne (Jack Nicholson) das Kind am Schluss ebenfalls mit dem »Come to daddy!«-Ruf zu sich zu locken versucht. Wagner (2004) zufolge hat sich Cunningham auch an David Cronenbergs Film »Videodrome« von 1983 inspiriert.

35 | Der Klangteppich stammt tatsächlich von der Gruppe Boards of Canada.

36 | So in dem schlicht »Engine« betitelten Spot von 1999.

37 | Spot »Statistics«, ebenfalls von 1999.

38 | Vgl. Hollein/Obrist/Weinhart (2004), S. 45.

39 | Im Katalog – Hollein/Obrist/Weinhart (2004), S. 46/48 – weist Akerlund auch auf diesen Umstand hin; interessant ist dabei jedoch, dass er die Nennung von Jahreszahlen sowie die Verwendung des Begriffs »Videoclip« vermeidet; ihm zufolge ist der »film a result of working together with Metallica a few years ago and I was inspired by Bob Seger's song »Turn the page« [...] The film exists in three different forms. One 14-minute short film, a four minute version with a performance by Metallica, and now a three-minute cut made especially for the 3rd exhibition at the Schirn Kunsthalle Frankfurt«. Akerlund erwähnt dabei den Umstand nicht, dass von der »four minute version« (tatsächlich ist sie einmal fast sechs Minuten lang, ein anderes Mal 20 Sekunden kürzer) ebenfalls zwei unterschiedliche Fassungen existieren, die dem Umstand Rechnung tragen, dass es sich um einen Videoclip handelt, der bestimmten Sendeauflagen genügen musste. Da einige der im sechsminütigen Original gezeigten Szenen als zu hart und nicht jugendfrei empfunden wurden (Szenen mit Nacktheit, Elemente aus dem Strip der Frau, die Gewalt, die ihr durch einen Kunden angetan wird) wurden die entsprechenden Momente herausgeschnitten und eine zensierte, etwas kürzere Fassung erstellt. Damit wird jedoch einmal mehr deutlich, dass sich das Verhältnis zwischen Metallica und Regisseur gerade andersherum verhielt, als er es im Katalogtext darstellt: Er wurde nicht durch Bob Segers Song inspiriert und schnitt dann die Szenen mit Metallica in sein Video hinein, sondern die Band bestellte für ihre Neu-Einspielung des Seger-Stücks einen Clip bei Akerlund.

40 | »Turn the page« stammt von dem 1998 erschienen Metallica-Album »Garage Inc.« und wurde als erste Single ausgekoppelt; auf dem Album covert die Band 27 Stücke von 18 verschiedenen Musikern aus drei Jahrzehnten; Bob Seger hatte den Song 1973 auf seinem Album »Back in '72« veröffentlicht.

41 | Nicht umsonst wird berichtet, das Material zu »Garage Inc.« sei als Erholung zwischen anstrengenden Touren bzw. wie Metallica-Gründungsmitglied James Hetfield es formuliert, als »therapy sessions between albums« eingespielt worden. Vgl. dazu <http://www.encycmet.com/newsletter/Detailed/107.shtml>. Vergleichbare Erfahrungen einer Rock-Band, wie sie Akerlunds mit seinem »Turn the page«-Video umgesetzt wurden, hat inzwischen

auch eine Gruppe wie Evanescence zum Thema ihrer von Philipp Stölzl gedrehten Clips gemacht: In »Going under« (2003) wird die von Publikum und Fans bei einem Konzert ausgehende und auf Mitglieder der Band überspringende Bedrohung visualisiert, das Video »Everybody's fool« (2004) schlägt aus der Gegenüberstellung von verlogener, falscher Werbewelt und trister Realität dramaturgisches Kapital.

42 | Das genaue Gegenteil lässt sich an den 1994 von Regisseur Alexander Hemming gedrehten Szenen beobachten, die einmal im Rahmen des rund neunminütigen Schwarzweiß-Stummfilms »To kill a dead man« veröffentlicht, zum anderen jedoch zu dem (teils in Schwarzweiß, teils in Farbe gehaltenen und um einige Performanceaufnahmen der Sängerin Beth Gibbons angereicherten) etwas über dreiminütigen Videoclip zu dem Portishead-Song »Sour times« zusammen geschnitten wurden (der Song stammt von dem 1994 veröffentlichten Album »Dummy«). Der von Instrumentalmusik der Gruppe unterlegte Film erweist sich in seinem Plot als ausgesprochen verrätstelt: Ein Mann wird offenbar bei einem Attentat (tödlich?) verwundet und erscheint seiner unter Schock stehenden Begleiterin in deren Fieberträumen. Doch dann erweist sich das Ganze als bloße Inszenierung im Rahmen eines abgekarteten Spiels, das der Mann mit seiner Begleiterin spielt – diese aber hat die Intrige bereits durchschaut und engagiert nun ihrerseits den zuvor bereits (von dem Mann selbst?) angeheuerten Killer, der wohl am Schluss den Filmtitel in die Tat umsetzen wird: »To kill a dead man«. »What can it all mean?« zitiert das Werbeplakat zu dem Stummfilm ironisch eine angebliche, verblüffte Pressestimme, und tatsächlich bleibt vieles an der mit den Portishead-Musikern besetzten Szenenfolge mysteriös, zumal immer wieder bruchlos zwischen den verschiedenen Ebenen von Realität und Traum, konkreter und eher symbolischer Handlung gewechselt wird (vgl. z.B. die Strategie, Berechnung, Kalkulation und Manipulation andeutenden Bilder von Schach- und Kartenspiel). Im Vergleich zu dem Video ist »To kill a dead man« jedoch noch vergleichsweise verständlich, denn dessen Erzählung folgt noch halbwegs der Chronologie der Ereignisse, während der Clip diese eher assoziativ gegen- und ineinander schneidet, so dass ohne eine Kenntnis des Stummfilms und der dort angedeuteten Zusammenhänge keine Handlung nachvollziehbar ist. Damit treten die abstrakte Faktur des Videos und die ihm unterlegte, melancholische, doch eingängige Musik ebenso zueinander in Spannung wie bei »To kill a dead man«, wo umgekehrt die verrätstelten, aber noch Zusammenhänge nahe legenden Bilder von sehr spröden, ausdrucksstarken, z.T. an die Filmmusik Ennio Morricones erinnernden Klängen begleitet werden. In beiden, Kurzfilm wie Video, ist jedoch die Hommage an Spionage- und Agentenfilme der 60er Jahre deutlich – im Clip äußert sich diese mehr durch Anklänge an deren, u.a. von Lalo Schiffrin und John Barry geschriebene Soundtracks, im Film hingegen auf visueller Ebene durch entsprechende Motive und Typen. Alles in allem erweist sich das Video hier sozusagen als Variable des Kurzfilms, von dessen Kenntnis ein Verständnis des Clips anhängig ist – eine Parallele zu dem in Kapitel 7 besprochenen Fall von David Byrnes Spielfilm »True stories« und seinem Videoclip zu »Wild, wild life«.

43 | Laut <http://www.catsuka.com/interf/bideo/frenchtouch.htm> wurden für die drei One-T-Clips verschiedene Freelance-Zeichner beauftragt, deren Arbeit sodann nach den Wünschen des aus Thomas Pieds und Eddy Gronfier bestehenden One-T-Projekts zum fertigen Clip geschnitten wurde; tatsächlich aber hat Thomas Pieds die Figur des One-T nicht nur entworfen, sondern als versierter Werbefilm-Regisseur (Spots, insbesondere im Auftrag der Agentur Wanda u.a. für Orangina, Kiri, Playstation, Reporters sans frontières) auch selbst Regie geführt (freundliche Auskunft von Dominique Boisshot [Mail vom 10.1.2005] und Thomas Pieds [Mail vom 13.1.2005]): zu seinen Arbeiten vgl. <http://www.allaboutfrenchdirectors.com/thomas%20pieds.htm>. Pieds hat bereits im Februar 2000 den Videoclip zu dem Song »Lovely star« von Superfunk feat. Ron Carroll gedreht und auch einen 52-minütigen Film um und mit dem Komponisten Laurent Cook »Life vest under your seat«

vorgelegt, der 2004 im Rahmen des New York International Independent Film and Video Festival gezeigt wurde: <http://www.mvdbase.com/tech.php?last=Pieds&first=Thomas> und <http://www.nyfilmvideo.com/cgi/schedule.cgi>. Die Ausführung der Clips erfolgte auf je unterschiedliche Weise: Im Fall von »The magic key« lagen Layout und Ausführung tatsächlich bei dem von Sebastian Gomez geleiteten und in Madrid ansässigen Studio Tridente Animation; Animation und Endfertigung wurden der assoziierten Firma Monigotes Animation übertragen (freundliche Auskunft von Thomas Pieds [s.o.] sowie der Production Managerin Silvia Orellana: Mail vom 10.1.2005; vgl. auch www.tridentemonigotes.com); der Clip wurde (ebenso wie »Bein' a star«) mit Boisshot als ausführendem Produzenten für die von ihm mitbegründete, geleitete und in Paris ansässige Produktionsgesellschaft Les Films de la Perrine realisiert (freundliche Auskunft von Thomas Pieds und Dominique Boisshot – s.o.); vgl. auch <http://www.laperrine.com>, unter »Animations«/»Programs«/»Pop promo«). »Bein' a star« wurde von der in Seoul sitzenden, süd-koreanischen Firma Emation animiert; lediglich »Music is the One-T ODC« wurde tatsächlich von einem Team von fünf Freelance-Zeichnern (darunter z.B. Jacques Denis) animiert, das Pieds nach einem Casting zusammengestellt hatte; er fungierte hier (im Auftrag der Firma Minor T, London, UK, welche die Rechte für alle drei Clips besitzt) auch noch selbst als Produzent.

44 | Hier wurde der Song im Juli 2003 veröffentlicht. Im Heimatland Frankreich waren die Singles in einer anderen Abfolge erschienen: erst »Music is the One-T ODC« im Herbst 2001 (im Album auch als »episode 1« ausgewiesen), dann »Bein' a star« im Frühjahr 2002 (»episode 2«), zuletzt »The magic key« (»episode 3«). Insofern spiegeln sich in der Fertigung und Produktion der entsprechenden Clips auch eine zunehmende Professionalisierung und Perfektion: Ist »Music is the One-T ODC« noch von Pieds selbst produziert und von Freelance-Zeichnern ausgeführt, so wurden Produktion und Herstellung von »Bein' a star« bereits einem eigenen Produzenten und dem (freilich noch günstigeren) Studio in Süd-Korea übertragen; »The magic key« durfte sich dann mit der in Madrid sitzenden Firma besonderer Zuwendung erfreuen.

45 | In Frankreich war das Album bereits 2002 erschienen. Die Buchstabenfolge »ODC« soll zugleich an die Abkürzung für die »Official Dance Charts«, die »ODC 40«, erinnern.

46 | In Deutschland im Dezember 2003 erschienen.

47 | Schon zuvor wurden lockere Verbindungen zwischen den Videos hergestellt: In »Music is the One-T ODC« ist z.B. in einem Metro-Waggon das Graffiti »One-T sucks« zu lesen, dessen Aussage sich dann in »Bein' a star« zum konkreten Protesttransparent mit der Inschrift »No One. T« steigert.

48 | Das Video gibt davon nur insofern einen Reflex, als Cool-T hier nach Art eines exklusiven Clubs von einem Türsteher in den Himmel eingelassen wird, der erst prüfen lässt, ob der Ankomme auch auf der »Gästeliste« steht.

49 | Für sie zeichnen eben auch unterschiedliche Animationsstudios verantwortlich (s.o., Anm. 43): Die bunteren, ästhetisch anspruchsloseren und generell weniger aufwändigen Video zu »Music is the One-T ODC« und »Bein' a star« wurden (kostengünstiger) noch von Freelance-Zeichnern bzw. in Süd-Korea produziert; der ästhetisch anspruchsvollere Clip zu »The magic key« dann in Spanien. Auf ihn folgte im Dezember 2004 der ebenfalls von Thomas Pieds gedrehte und von der in Paris und Tokyo ansässigen Firma Aoki realisierte Clip zu »Kamasutra«, der technisch noch anspruchsvoller und daher in der Herstellung teurer war als die vorangegangenen One-T-Videos: Deren Erfolg hatte offenbar zu einer Budgeterhöhung seitens der Plattenfirma Universal Music geführt. »Kamasutra« (von dem Album »Cool-T – The ABC of«) wird der Figur des Cool-T zugeschrieben und als von One-T produziert ausgewiesen.

50 | Das Getränk wurde erst in Japan auf den Markt gebracht, 2001 dann auch in Singapur,

Hongkong, Taiwan und Korea. Allein in Singapur wurde das Getränk nur neun Wochen nach seiner Einführung zum Spitzenreiter unter den kohlenensäurelosen Getränken. Vgl. dazu http://www2.coca-cola.com/brands/brands_qoo_include.html.

51 | Die Adressen der Websites lauteten – je nach Land – z.B. »www.one-t.com« bzw. www.one-t.de; die meisten dieser Seiten wurden jedoch inzwischen deaktiviert bzw. es ist nicht mehr möglich, von dort Downloads vorzunehmen. Einen ähnlichen Kosmos an Online-Geschichten und -Spielen bietet die Website der (ebenfalls nur in Cartoonform existierenden) Band Gorillaz um Damon Albarn an, die 2000 von dem Blur-Musiker und dem Cartoon-Künstler Jamie Hewlett (dem Erfinder von »Tank Girl«) konzipiert wurde und ebenfalls als Vorbild für das One-T-Projekt fungierte – zu ihr vgl. ausführlicher Kapitel 10.

52 | Vgl. www.one-te.de; im französischen Original (scheinbar etwas eleganter): »Il n'a que treize ans et rêve de devenir DJ >pour niquer la French Touch«; zit. nach http://www.cocluses.edres74.ac-grenoble.fr/evaf/article.php?id_article=342.

53 | Zu ihnen vgl. Kapitel 10.

54 | Vgl. z.B. <http://eurokdj.free.fr> > search > Daddy DJ.

55 | Einem auf VIVA (Sendung »Interaktiv« am 4.9.2001) gesendeten Interview zufolge (Transkript unter http://www.beepworld.de/members7/kersi_/daddy_dj.htm) waren die drei Musiker gerade nicht verfügbar bzw. zu schüchtern, um selbst in dem Clip aufzutreten; an anderer Stelle (<http://membres.lycos.fr/daddydjfan/interviews.php>) ist zu lesen, dass David nicht beim Dreh dabei sein konnte, weshalb man sich dafür entschied, keinen der Drei auftreten zu lassen.

56 | Vgl. dazu <http://gil.formosa.free.fr/> (unter »Cartoons«/ »Animation«) sowie <http://www.noosphere.com/heberg/mota/interview-lofficier-formosa.htm>.

57 | So z.B. <http://www.swr3.de/musik/poplexikon/4404.bio.html>. Noch vollmundiger klang die entsprechende Prosa bei: <http://www.hitparade.ch/showitem.asp?interpret=One-T+feat.+Cool-T&titel=The+Magic+Key&cat=s> (so jetzt dort nur noch im Cache zu lesen): »Mit dieser Scheibe haltet ihr etwas ganz Besonderes in Händen, denn bei dem Franzosen One-T handelt es sich um einen 13-jährigen DJ (ja, dreizehn!) aus der Provence, der es trotz seines sehr jungen Alters unglaublich gut versteht, House Music auf höchstem Niveau zu zelebrieren, ganz gleich ob als Produzent oder als DJ. Das Feeling für den coolen 4-to-the-floor Beat wurde ihm in die Wiege gelegt, und One-T baute sein Talent innerhalb weniger Jahre aus und vertiefte seine Fähigkeiten enorm. So zählt One-T schon jetzt zu den ganz Großen der französischen Dance-Szene. Um nicht in Konflikt mit dem Jugendschutzgesetz zu kommen legt er großen Wert auf Anonymität und organisiert alle Parties, auf denen er seine atemberaubenden Skills zum Besten gibt, mit Hilfe von Freunden selber. Niemand darf seinen bürgerlichen Namen erfahren, keiner darf wissen wie er aussieht und so pflegt er bei seinen DJ-Performances stets eine Maske zu tragen, die von Gig zu Gig variiert. Mit »Music Is The One-T-ODC« präsentiert uns der junge Franzose ein brillantes Stück breitenwirksamer House Music, dass für viel Aufsehen sorgen wird.«

58 | <http://www.catsuka.com/interf/bideo/frenchtouch.htm> sowie <http://www.radio-nzic.com/modules/news/article.php?storyid=23> (6.7.2003). Die Namen finden sich auch im Booklet des Albums angegeben, wo es lediglich vom Scratching heißt: »by One-T and DJ Coldkut«. Thomas Pieds kann (vgl. Anm. 43) bereits auf eine Karriere als Regisseur zurückblicken, Eddy Gronfier ist erfahrener Radioproduzent.

59 | Die Formation Sugarhill Gang wiederum hatte die Basslinie zu »Rapper's Delight« von dem Chic-Klassiker »Good times«; auch dem Titel »What's the deal« von One-T liegt ein Vorgängergesstück zugrunde, »Sweet dreams are made of this« von den Eurythmics. Zu weiteren Entlehnungen durch One-T siehe oben im Text.

60 | Vgl. z.B. dessen Animationsfilm »Felix in exile« von 1994, wo zusätzlich auch der häufig

bei Kentridge geübte Einsatz der roten Farbe im Rahmen von ansonsten streng in Schwarzweiß gehaltenen Szenen zu beobachten ist, wie er auch in »The magic key« Verwendung findet. Zu Kentridges Film vgl. Abate (2004), S. 94ff.

61 | Die Idee wurde inzwischen auch schon von einigen Werbekampagnen aufgegriffen (wie oben – Anm. 43 erwähnt – ist Pieds ja selbst in der Werbebranche beheimatet): Das Produkt »Verveine Bonne nuit« der Firma Nestlé z.B. wurde 2004 in Frankreich (und dort besonders in den Waggons der Pariser RER) mit einem solchen Fahrplan-Schema beworben, das suggerierte, dass die Stationen »Stressé«, »Agacé«, »Énervé« und »Exasperé« zum Genuss des »Bonne nuit«-Tranks führten, womit sodann die die Route zu einem gesunden Schlaf eingeschlagen sei.

62 | <http://templedu-sample.free.fr/> (unter 29/05/2004). Im Album-Booklet ohne Angabe des Gruppennamens als »Mah Rah« angegeben. Gleiches trifft auch noch auf den Track 10 »The Travoltino Club« auf dem Album zu. Zu der Formation Modry Efekt (engl.: Blue Effect) und ihrem Album »Nova Synteza« (einer Zusammenarbeit mit dem Jazzorchester des tschechoslowakischen Rundfunks), auf dem »Ma Hra« als fast neunminütiges Eröffnungsstück fungiert, vgl. <http://www.ostbeat.de/Blue.htm>. Einen Reflex davon kann man in dem Clip zu »Bein' star« sehen, wo eben zu den Bläusersätzen und dem Gitarrensolo je Figuren einer Bigband bzw. eines Gitarristen zu sehen sind, die mit ihren Haar- und Barttrachten unwillkürlich an die 70er Jahre erinnern.

63 | Als zweite Auskoppelung aus dem Anfang Oktober 2001 erschienenen Album »Recorder«; »Stehengeblieben« wurde als Single Anfang Januar 2002 veröffentlicht, das Video wurde ab Anfang Dezember 2001 gezeigt.

64 | <http://www.markromanek.com/video/16.html#>.

65 | http://www.mvwire.com/dynamic/article_view.asp?AID=10338 sowie http://www.mtv.com/news/articles/1470205/20030227/red_hot_chili_peppers.jhtml.

66 | Vgl. dazu u.a. Köb (1999). Bei Weibel (2002) wird S. 141 auf mögliche Vorläufer Wurms wie z.B. die »living sculptures« von Gilbert and George verwiesen.

67 | Vgl. auch die Aufzählung in Romaneks Treatment: »[...] a cardboard box, water bottles, coffee cups, an aluminum step ladder, etc.«

68 | Als Illustration genutzt wird dabei eine Aufnahme der 1999 in Cahors realisierten »Outdoor Sculptures« von Wurm – vgl. dazu Golonu (2004), S. 235. Mit der Gruppe Echt ist wohl auch die (folglich nicht ganz korrekt charakterisierte) »German punk rock band« gemeint, von der de Guzman (2004), S. 10 spricht.

69 | Schube (2004), S. 11.

70 | Newmann (2002), S. 213 sieht hinter der so erreichten Absurdität hingegen auch die mögliche Strategie »to attract attention in a saturated market.«

71 | Vgl. z.B. Köb (1999), S. 110 (unten links).

72 | Vgl. z.B. Köb (1999), S. 111 (unten re.) sowie S. 171 (»A shirther« von 1998). Darüber hinaus finden sich noch zwei weitere Skulpturen Wurms in dem Video wörtlich zitiert: John Frusciante sitzt in einer Mülltonne – vgl. dazu Weibel (2002), S. 134 u. 172 (aus den »Indoor and Outdoor Sculptures 1999 sowie Installation: »One Minute Sculpture« von 1999) und eines der Bandmitglieder steckt unter einem Karton – vgl. Weibel (1990), S. 197 (»Sculpture with a box« von 1999). Auch der seine Kopf in einen Schlauch steckende Kiedis adaptiert damit eine entsprechende Arbeit Wurms, die bei Köb (1999), S. 103 verzeichnet und hier unter Abb. 18 gezeigt wird.

73 | Vgl. z.B. Köb (1999), S. 159 u. 223f.; de Guzman (2004), S. 11 spricht davon, dass die Arbeiten Wurms »ritualized penance or slapstick« ähnelten.

74 | U.a. wird Leadsänger Kim Frank auf einer Toilette festgesetzt, die mitten auf einer Straße der Antwerpener Innenstadt steht.

75 | Tatsächlich ist das Video zu »Stehengeblieben« dort noch am gelungensten, wo es gerade nicht auf Wurm rekurriert, sondern alternative Bildlösungen für eine Visualisierung des »Stehengebliebens« entwickelt.

76 | Newmann (2002), S. 218.

77 | Vgl. z.B. Weibel (2002), S. 215 mit Stills aus dem so genannten »Adelphi«-Video von 1999, das die Realisierung von »One Minute Sculptures« im »Adelphi«-Hotel zu Liverpool wiedergibt.

78 | Newmann (2002), S. 215. Vgl. in diesem Sinne auch de Guzman (2004), S. 11: »[...] the viewer is unsure whether the motivation for making the work is to create a document for later public consumption, or if this is of secondary importance to an unexplainable compulsion on the part of Wurm to perform acts resembling ritualized penance or slapstick.«

79 | So Nicol (1999), S. 182.

80 | Die Fotoserie erschien im Oktober 1998 (Heft No. 8) in der seit 1995 von Ezra Petronio herausgegebenen und zweimal im Jahr in Paris verlegten Zeitschrift »Self Service«. So übernahm Forester z.B. den auch im »Can't stop«-Video verwendeten »shirthanger« (s.o., Anm. 72). Zu den von Forester nur konzipierten, dann jedoch an einen anderen Fotografen delegierten Aufnahmen vgl. Nicol (1999), die an der Fotoserie auch als Modell mitgewirkt hatte. Sie weist S. 182 darauf hin, dass die geistige Urhebererschaft Wurms im Rahmen eines Gesprächs mit Forester, unmittelbar nach den Fotos im selben Heft abgedruckt, geklärt wurde: »die Strategie wird als eine Art von Hommage deklariert und die Arbeit als eine »Relecture«. Schon der Künstlurname des Fotografen ist dabei natürlich reine Ironie, wurde dieser doch der beliebten Figur des Fernsehbeaus »Ridge Forester« aus der seit 1987 laufenden amerikanischen Seifenoper »The Bold and The Beautiful« entliehen, wo die Figur des Modeschöpfers von Schauspieler Ron Moss dargestellt wurde.

81 | Newmann (2002), S. 214. Vgl. auch S. 213, wo die Ambivalenz der Wurm'schen »One Minute Sculptures« diskutiert wird: Einerseits könnten sie als Versuche gelesen werden, sich marktstrategischen Blickfängern der Kunstwelt zu verweigern, sich so eine gewisse »moral purity« zu bewahren und zu beweisen »that the art world does not share its condition with fashion«; auf der anderen Seite jedoch sei es gerade Wurms Hang dazu, seine »One Minute Sculptures« immer wieder aufs Neue und in den unterschiedlichsten Formen und Kontexten zu realisieren, die diese eben doch fetischisiere und so konsumierbar mache – zumal er sich alleine schon durch deren Verwirklichung von der in der Konzeptkunst sonst üblichen, puristischen Haltung absetze, auf eine Ausführung der entsprechenden Ideen zu verzichten bzw. diese selbst für das Kunstwerk zu nehmen.

82 | Vgl. z.B. die Aufforderung in Weibel (2002), S. 164.

83 | Newmann (2002), S. 214.

84 | Vgl. dazu Weibel (2002), S. 208f.

85 | Zu den entsprechenden Vorbildern bei Wurm vgl. die »Red Chairs« bei Weibel (2002), S. 208f. sowie Weibel (2002), S. 134 (»Indoor and Outdoor Sculptures« von 1999) und 172 (Installation »One Minute Sculptures« von 1999).

86 | Vgl. dazu Köb (1999), S. 103.

87 | Dies die im Treatment erwähnten »special set-ups for the song's distinct parts; the guitar solo, the lovely bg vocals, anthony's a cappella ending, etc.« Romanek scheint sich frühere Videos der Red Hot Chili Peppers wie insbesondere Stéphane Sednaoui's preisgekrönten Clip zu »Give it away« von 1991 genau angeschaut zu haben, wo es nicht nur einen ähnlichen Wechsel zwischen Performance- und Choreographie-Sequenzen gibt, sondern auch analoge Äquivalenzen zwischen Musik und Bildern geschaffen werden – etwa, wenn die Aufnahmen des eine metallische Banderole schwenkenden Bandmitglieds passend zur Musik rückwärts laufen, in der das Gitarrensolo dadurch verfremdet wird, dass es ebenfalls rückwärts eingespielt wird.

88 | Die Zeile bezieht sich auf ihren friedlichen Protest gegen die Abholzung alter, seltener Bäume in Nord Kalifornien; zu diesem Zweck besetzte sie für zwei Jahre einen Baum und verhin- derte so dessen Fällung, bis der Wald zum Naturschutzgebiet erklärt worden war. Hill ist mit den Bandmitgliedern befreundet und hat mit ihnen zusammen Projekte wie z.B. die (inzwischen wieder inaktive) Internet-Plattform RedHot.Z.com. geschaffen und sie als Gäste zu dem von ihr organisier- ten jährlichen »We The Planet«-Festival« eingeladen. Eine von den Red Hot Chili Peppers im Hotel Triton von San Francisco 2004 unter dem Namen »The Red Hot Love Nest« eröffnete und ökologi- schen Prinzipien gehorchende Suite stiftet alle daraus resultierenden Einnahmen an die von But- terfly Hill betriebene Non-profit-Organisation »Circle of Life«. Vgl. dazu <http://www.prnewswire.com/cgi-bin/stories.pl?ACCT=104&STORY=/www/story/04-12-2005/0003386395&EDATE=>; <http://www.hoteltriton.com/html/Suites.html>; http://rhcprock.free.fr/ak_interview.htm (RedHot.Z.com) sowie <http://www.circleoflifefoundation.org/>.

89 | Den Lyrics der Red Hot Chili Peppers liegen zumeist die Gedichte von Kiedis zugrunde.

90 | Auch Fitzpatrick (2004), S. 124 interpretiert z.B. die Zeile »Can I get 2 maybe even 3 of these« aus »Can't stop« als auf Drogen bezogen. Kiedis hat seine Drogenerfahrungen von 1986 bereits u.a. in dem Song »Under the bridge« verarbeitet – er findet sich (zusammen mit »Give it away«) auf dem 1991 erschienenen Album »Blood Sugar Sex Magik«.

91 | Die Red Hot Chili Peppers hatten sich 1988 mit ihrer »The Abbey Road-EP« direkt in Parallele zu den Beatles gesetzt und waren eigens nach London geflogen, um für das Coverfoto den berühmten Zebrastreifen der Abbey Road – bis auf ihre Geschlechtsteile bedeckende Socken – nackt zu überqueren: Eine Aktion, die in Wurms späteren Zyklus »Instructions how to be politically incor- rect« (2003) passen könnte. Zu diesem vgl. Golonu (2004), S. 343 – 361.

92 | Vgl. Romaneks Formulierung im Treatment: »the whole thing will have a beatle-esque help-era sort of fun energy crossed with a 21st century art-world sensibility«. Auch darin geht man mit Erwin Wurm überein, von dem de Guzman (2004), S. 14 auch schreibt: »Working in this man- ner, the line between Wurm's work and meaningless activity is dangerously thin. Wurm evades dis- aster, however, by knowing precisely his place in history.«

93 | Vgl. den oben (Anm. 65) bereits zitierten Bericht von Kameramann Jeff Cutter; auf die Frage »Did you work off of a storyboard?« antwortet er u.a.: »We were not that precise with boards and we tended to stay a lot wider too to allow the band to do the things they might do rather than binding them to a tight frame.«

94 | <http://www.markromanek.com/video/16.html#:~:note=Mark+from+John>.

95 | Zu sehen unter http://www.mtv.com/bands/az/red_hot_chili_peppers/artist.jhtml.

96 | Vgl. Köb (1999), S. 71f. (Skulpturen von 1997 und 1998). Auch der Kopfstand der beiden anderen Bandmitglieder geht auf eine Werk-Anweisung Wurms zurück: Köb (1999), S. 83.

97 | Der Popstar Justin Timberlake hatte ihr bei einem vom Musiksender MTV organisierten Live-Auftritt in der Pause des amerikaweit übertragenen Superbowls (dem Finale der US-Foot- ball-Meisterschaft) am 2. Februar 2004 versehentlich – oder kalkuliert – das linke Oberteil ihres BHs herunter gerissen, dadurch ihre gepiercte Brustwarze entblößt und so für einem handfesten Skandal gesorgt, der bewirkte, dass viele Live-Sendungen in Amerika seither um einige Sekunden zeitversetzt gesendet werden, um den Verantwortlichen künftig eine Zensur derartiger Vorfälle möglich zu machen. MTV soll nun ferner keine Pausen beim Superbowl mehr ausrichten dürfen, gegen Janet Jackson wurde eine Klage eröffnet und der verantwortliche Fernsehsender CBS wurde am 23. September 2004 von der Aufsichtsbehörde FCC dazu verurteilt, wegen »Verstoßes gegen die Regeln zur Wahrung der Sittlichkeit im US-Fernsehen« eine Geldstrafe in Höhe von 550 000 Dollar zu zahlen (es handelt sich dabei um die höchste Strafe, die die FCC jemals verhängt hat). Da-

mit hatte Janet auf unglückliche Weise das Erbe ihres Bruders angetreten, der 10 Jahre zuvor, am 31. Januar 1993, die Super Bowl XXVII Halftime Show im Rose Bowl Stadium, Pasadena, Kalifornien, bestritten hatte.

98 | Vgl. z.B. <http://www.foxnews.com/story/0,2933,116917,00.html>: »One thing really hurting Janet's sales: a surprising lack of airplay on radio stations. With the exception of some play at Urban Contemporary radio, Radio & Records – which monitors airplay – shows in its charts that Jackson is absent from the airwaves at all major stations.« Vgl. Z.B. auch http://www.usatoday.com/life/music/news/2004-04-07-jackson-cd-suffers_x.htm. Immerhin erhielt sie im Oktober 2004 den Legend Award im Rahmen der Radio Music Awards – allerdings für ihr Lebenswerk, das damit indirekt als abgeschlossen betrachtet zu sein scheint.

99 | Geschrieben von James Harris III, Terry Lewis, Michael Jackson und Janet Jackson.

100 | Entwurf von Lester Cohen, einem Maler, Fotografen und beim Film tätigen Production Designer, der sich zugleich als so etwas wie Jacksons Hoffotograf etabliert hat. Zum Erscheinen des »HIStory«-Albums am 15.6.1995 wurden Miniaturausgaben solcher Statuen von der Plattenfirma in mehreren europäischen Städten feierlich enthüllt. Vgl. dazu

<http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/biography-main-frame.htm>.

Nach Jacksons Tod am 25. Juni 2009 wurde eine dieser Statuen im Juli 2009 in der Gemeinde Regensdorf bei Zürich als Attraktion einer Michael-Jackson-Gedenkfeier für drei Tage aufgestellt; Fans konnten dort Blumen niederlegen, Kerzen aufstellen und sich in ein Kondolenzbuch eintragen. Die Uniform weist deutliche Parallelen zu derjenigen seines Charakters aus »Captain EO« auf, einem 17-Minuten-3-D-Kurzfilm, der am 12. September 1986 am Epcot Center in Disney World, Florida Premiere hatte. Der Film entstand unter der Regie von Francis Ford Coppola und wurde von George Lucas produziert. Wie so oft bei Jacksons Projekten (siehe auch weiter unten zu »Scream«) gab es einen finanziellen Produktionsrekord: »Captain EO« gilt bis heute als Film mit den höchsten Kosten pro Minuten (die 17 Minuten Film sollen 30 Millionen Dollar gekostet haben). Die Uniform des Captain Eo stellt mit seinen futuristischen Elementen und dem Regenbogen auf dem darunter getragenen T-Shirt das Bindeglied zwischen Michael Jacksons Videos zu »Triumph« und »Scream« her – zu dem »Triumph«-Video siehe weiter unten. Da sich der Name von »Eos«, der griechischen Göttin der Morgenröte ableitet, sollte die Dämmerung auf dem »HIStory«-Cover mithin wohl als Morgenrot verstanden werden.

101 | Vgl. Jacksons Website: <http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/o6-history-era/o6-history-main.htm>. Die dort unter <http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/biography-main.htm> zu lesende Darstellung des Lebensweges von Jackson greift generell auffällig oft zu der Formulierung »he made history«.

102 | Vgl. z.B. die Aufstellung unter <http://www.soyouwanna.com/site/toptens/musicvideos/musicvideos4.html>.

103 | Zu dieser »confidentiality clause« vgl. <http://www.markromanek.com/faq.html>. Bekannt ist immerhin, dass es in den Universal Studios in Kalifornien gedreht wurde und die (für einen Videoclip ungewöhnlich lange) Drehzeit von neun Tagen erforderte. Vgl. dazu sowie zu weiteren Angaben (u.a. bezüglich beteiligter Choreographen etc.):

<http://www.jacksonaction.com/?page=videography.htm> und <http://www.markromanek.com/video/10.html#>.

104 | Drei MTV-Awards in den Kategorien Best Dance Video, Best Choreography (Lavelle Smith, Travis Payne [beide: Michael Jacksons Choreographie], Tina Landon, & Sean Cheeseman [Janet Jacksons Choreographie]) und Best Art Direction (Tom Foden); es war ferner noch in 8 weiteren Kate-

gorien nominiert: Viewer's choice, Best Cinematography, Best Editing, Best Special Effects, Best Direction, Best R&B Video, Video Of The Year, Breakthrough Video. Es erhielt darüber hinaus einen Grammy und einen Billboard Music Video Award als jeweils Best Music Video sowie einen Brazilian TVZ Video Award als »Best International Video Of The Year«.

105 | Auch Vernallis (2004), S. 188 nähert sich dem Clip nur auf rein formaler Ebene und gelangt deshalb zu wenig hilfreichen Schlüssen. Vgl. dazu weiter unten (Anm. 121).

106 | In einem Interview im Rahmen der Sendereihe »Fantastic Voyages«: Folge »Space is the Place«.

107 | Zu deren letztendlich ebenfalls wieder künstlerischen Wurzeln vgl. Kraushaar (2001).

108 | Vgl. z.B. <http://www.clipland.com/Summary/926864297/>.

109 | »in 1968, my parents took me to see stanley kubrick's 2001: a space odyssey. i was nine years old, and the experience made an indelible impression. later, i saw the film again during its re-release in 1973. it was then that i decided i wanted to be a film director.« Vgl. dazu <http://www.markromanek.com/faq.html> wo Romanek unter der Frage nach den ihn inspirierenden Künstlern auch noch einmal Stanley Kubrick erwähnt.

110 | Darin wie auch in einigen anderen Details hat Romaneks Clip Schule gemacht: Hype Williams' Video zu »No scrubs« von TLC (1999) z.B. greift in vielerlei Hinsicht auf »Scream« zurück – angefangen von den das Video eröffnenden Titeln über das futuristische Setting bis hin zu dem riesigen Bildschirm, den schimmernden Outfits und der zwischen den Interpretinnen ausbrechenden Aggression am Schluss.

111 | <http://www.clipland.com/Summary/926864297/>. Im Einführungssatz des Buches über Romanek zitiert Durant (1999) ein frühes Treatment zu »Scream«, von dem dann offenbar auch abgewichen wurde: »in romanek's original proposal for »scream« he called for an »epic minimalism« explaining that »if fellini made a japanese sci-fi film in 1971, it might look a little something like this.« Die Passage findet sich auch zitiert bei <http://www.markromanek.com/book.html#>. Romaneks Faible für Sciencfiction kann auch daran ersehen werden, dass er in seinem ersten Spielfilm »One hour photo« (2002) Robert Wise und dessen Klassiker »The day the earth stood still« (1951) eine Hommage erweist: Die dort von dem Außerirdischen Klaatu ausgesprochene Warnung an die Menschheit, sich entweder zu besinnen oder aber der eigenen Vernichtung entgegen zu sehen, wird von Fototechniker Sy in einer Szene verfolgt, offenbar verinnerlicht und dann auf den ehebrüchigen Gatten projiziert, den er vor die gleiche Wahl stellt.

112 | Im November 1993 hatte Michael Jacksons den Fans gegenüber seine Abhängigkeit von Schmerzmitteln eingestanden: vgl. dazu <http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/biography-main-frame.htm>.

113 | Die Benennungen dieser sieben Räume enthalten z.T. dabei deren eigentlichen Charakter entlarvende Binnennamen, die durch Großbuchstaben hervorgehoben sind: o GRAvity (= die drei hier groß geschriebenen Buchstaben stehen oft auch für »Graphic Design« sowie für die technische Mittel, mit denen z.B. Darstellungen von Schwerelosigkeit künstlich erzeugt werden können: »Graphic Arts Imaging«/»Computer Graphics« etc.), HABITation (= habit = im Englischen: Gewöhnung, Langeweile, also gerade nicht Behausung und Heimeligkeit), GALLery (= gall = im Englischen: »wundgeriebene Stelle«, »Pein«), MEDia (= die drei groß geschriebenen Buchstaben werden auch als Abkürzung für »Medikamente« verwendet, damit hier den Suchtcharakter der Medien andeutend), mEDITation (= edit = im Englischen: »zurechtstutzen«, »zurechtschneiden« – also eigentlich gerade das Gegenteil von »Meditation«; zusätzlich wird mit den in dem entsprechenden Saal spielenden Szenen jedoch dem genau Entgegengesetzten vorgeführt: Es wird nichts weg- oder herausgeschnitten, sondern die Qual Michael Jacksons wird gezeigt), OBSERVation (= Beobach-

tung), reCREATION (»creative« andeutend – tatsächlich wird zur Erholung aber wieder das exakte Gegenteil, nämlich Zerstörung, ausgeübt). All dies deutet darauf hin, dass diese sieben Abteilungen nicht als ein Heilungsweg zu lesen sind, zumal am Ende des Clips ja der vibrierende, wie gebeutelte Jackson steht; die Räume und ihre Namen schlagen vielmehr noch einmal die Grundthemen des Clips (Medien, Suche nach Ruhe und Heil und deren Gegensätze) an.

114 | So auch Nicoli (2001), S. 173.

115 | Vgl. Helnwein (1998), S. 79. 1996 wurden Helnweins Bilder auch von Floria Sigismundi als Inspirationsquelle für ihren Clip zu Marilyn Mansons »The beautiful people« herangezogen – zu ihr siehe unten.

116 | »Fantastic Voyages«, Folge »Space is the place«.

117 | Vgl. zu den Werken dieser Serie zuletzt Elger (2004).

118 | Das Gemälde wird interessanterweise spiegelverkehrt gezeigt. Zu ihm vgl. Prange (1996).

119 | Vgl. Sylvester (1993), S. 401f., No. 1000. Romanek führt Warhol und Magritte unter den Künstlern auf, von denen er seine Inspiration bezieht. Vgl. dazu <http://www.markromanek.com/faq.html>.

120 | Vgl. z.B. die Assoziationen zu Kraft und Musik, wie sie im Urteil Bryan Robertons anklingen: »[...] ein perpetuum mobile peitschenhiebartiger Linien, die mir ihren kühlen muskulären Artikulationen etwas vom improvisierenden Jazz haben« – er sieht »wie bei einem Tanz die erregte Tonhöhe durchgehalten und in der frei strömenden Beredsamkeit der Linie vollkommen realisiert«. Robertson (1960), S. 148. Vgl. auch die Karikatur aus dem New York Times Magazine von 1962, abgebildet bei Prange (1996), S. 36 sowie die Filmstills aus dem Film von Hans Namuth, »Jackson Pollock an der Arbeit«. Romanek hat Kunstgeschichte studiert, insofern werden ihm solche Darstellungen vertraut sein.

121 | Vernallis (2004), S. 188 interpretiert die zitierten Kunstwerke hingegen rein formal und unter vollkommener Abstraktion von deren Gehalt, weshalb sie diese auch lediglich als die Szenenfolgen verbindende Elemente zu deuten vermag, die so mit Brüsten und Frisuren der Jacksons auf einer Ebene zu stehen kommen: »Building subtle connections across a string of images is one of videomakers Mark Romanek's strength. In the director's and Michael Jackson's »Scream« triangular plastic objects gradually morph into the roundness of Janet Jackson's breasts; the bungee balls that bounce down a corridor change into Michael Jackson's ponytail and then into the rounded branches of a bonsai that sits in the back of the meditation room. The Jackson Pollock action painting at the end of another aisle is an amalgam of earlier material – breaking glass, Michael Jackson's face contorted into a scream, and the wild blonde hair of the Andy Warhol litho.«

122 | Vgl. eben die in Anm. 113 aufgezeigte Assoziation der »GALLery« zu Leiden und Pein.

123 | Auch die »Recreation«-Szene könnte in diese Richtung gedeutet werden: In ihr trägt Michael Jackson einen Sportoverall mit der Ziffer 7 – angeblich misst er dieser Zahl eine besondere, mystische Bedeutung bei, was angesichts der diesbezüglichen Tradition nicht unbedingt überrascht: Im Buddhismus z.B. vollziehen sich Aufstieg und Reise zum spirituellen Zentrum in sieben Etappen. Doch der mit der 7 ausgestattete Michael Jackson verhält sich hier den buddhistischen Prinzipien gerade entgegengesetzt, wenn er voller Aggressivität fernöstlich aussehende Urnen im Rahmen eines futuristischen Squash-Spiels gezielt zertrümmert.

124 | Vgl. hierzu z.B. das in Kapitel 7 unter Punkt 3 Gesagte; weitere Morphing-Sequenzen wurden z.B. in Jacksons Videos zu »Remember the time« (John Singleton, 1992) vorgeführt.

125 | Vgl. Shore (1984), S. 284f. sowie http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/video-clips/videos/03_tj/feel-it/feel-it-site_01.htm. Michael Jackson hatte bereits 1972 eine Solo-

Karriere gestartet. Die irrealen Landschaften in »Triumph« verdanken sich den Computermanipulationen der 1971 gegründeten Firma Robert Abel & Associates, weshalb zuweilen irrtümlicherweise zu lesen ist (so z.B. bei Shore), dass Abel bei dem Clip auch als Regisseur fungiert habe; Abel – 2001 verstorben – hatte selbst zuvor preisgekrönte Musikdokumentationen über Joe Cocker (1970) und Elvis Presley (1972) gedreht; vgl. zu ihm u.a.

http://millimeter.com/mag/video_remembering_robert_abel/.

126 | Das Video würde es verdienen, ausführlich im Sinne des von Kodwo Eshun umrissenen Kontextes des »Afro-Futurismus« interpretiert zu werden. Eshun hat eine solche Perspektive 2000 im Rahmen der Sendung »Fantastic Voyages«, Folge »Space is the place« formuliert.

127 | Dies möglicherweise zugleich die Inspiration für das im Dezember 1997 fertig gestellte Video von Grant Gee zu »No surprises« der Gruppe Radiohead, das den Sänger in einem Helm zeigt, auf dessen Glasvisier die Lyrics des Songs spiegelverkehrt projiziert werden.

128 | Nach außen deutlich gemachte Konsequenz dieser mitfühlenden Haltung sind karitative Projekte wie z.B. Jacksons im Frühjahr 1992 gegründete »Heal the world«-Foundation, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, als Sprachrohr und Hilfsorganisation für bedürftige Kinder zu fungieren: vgl. dazu <http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/biography-main-frame.htm>. »Heal the world« ist zugleich der Titel eines 1992 veröffentlichten Liedes von ihm.

129 | Bei der von Janet Jackson aufgerufenen Minerva-Statue und dem Kykladen-Kopf scheint es sich nicht um berühmte oder authentische Statuen, sondern eher um Nachbildungen zu handeln.

130 | Zu ihr und ihrer markttechnischen Funktion vgl. den Artikel von Gibson (2005).

131 | Der englischen Fassung von »Wir sind die Roboter«; der Clip wurde von den beiden Kraftwerk-Mitgliedern Ralph Hütter und Florian Schneider konzipiert und gedreht. Auch das Cover des Albums »Die Mensch-Maschine«, auf dem sich der Song befindet, rekurriert auf die typischen Formelemente El Lissitzkys. Zu dessen Rezeption durch Daft Punk vgl. Kapitel 10, Anm. 57.

132 | So <http://www.eternalgaze.net/eternalarchives/000076.html> und <http://www.franzferdinand.tv/> unter »Bio«. Die Band klinkt sich damit in einen Kontext ein, der allerspätestens seit Walker (1987), S. 15ff. mit dem Schlagwort »The art school connection« belegt ist; Walker hatte die Wechselbeziehungen zwischen britischen Kunsthochschulen und Colleges auf der einen und der Pop Musik auf der anderen anhand von Stars aufgezeigt, die Kunst studiert hatten.

133 | Damit greifen Franz Ferdinand ironisch eine Tendenz auf, die in Stücken wie Eric Prydz 2004 veröffentlichtem Stück »Call on me« ihren bizarren Höhepunkt gefunden haben: »Call on me« besteht im Wesentlichen aus einem Sample des Refrains von Steve Winwoods Song »Valerie« von 1982, der lediglich immer und immer wieder wiederholt wird. Theodor W. Adorno hat bereits 1965 in seinem Rundfunkvortrag »Schöne Stellen« eine »atomistische« Wahrnehmung kritisiert, die bei (klassischer) Musik weite Passagen sozusagen als lästige Füllstellen versteht, mit deren Hilfe lediglich Anlauf hin auf besonders prägnante und »schöne« Motive oder Melodien genommen wird; diese würden daher sodann aus ihrem (ihren Sinn tatsächlich eigentlich erst bedingenden) Gesamtkontext gelöst und unabhängig von den sie vorbereitenden Momenten aneinander gehängt, um so in den reinen (doch verfälschten) Genuss der »schönen Stellen« zu kommen: vgl. dazu Adorno (2003), S. 695: »Derart verhalten sich Dilettanten, die aus großen Sätzen von komplexer Architektur wirklich oder vermeintlich schöne Melodien [...] herausklauben und, anstatt deren Impuls zu folgen und weiterzugehen, infantil nach ihrer starren Wiederholung verlangen [...]. Das ist bereits die den Schlagern angemessene Reaktionsform [...]«.

134 | Vgl. dazu z.B. Hemken (1990).

135 | Vgl. dazu auch kurz Kapitel 3, Anm. 54.

136 | Vgl. dazu auch Kapitel 10.

137 | Vgl. <http://www.eternalgaze.net/eternalarchives/000076.html>. Odell nennt dabei generell nur »artists and groups of the DADA movement« sowie konkret »the cinema experiments of Viking Eggeling/Hans Richter«. Tatsächlich scheint er in dem Clip zu »Take me out« jedoch eher die Versuche Oskar Fischingers zum absoluten Tonfilm aufzugreifen (vgl. z.B. sein zum Ende des Clips fast zitiertes »Allegretto« von 1936 oder den – in seiner Fassung ebenfalls als Werbefilm konzipierten – Film »Kreise« [»Alle Kreise erfaßt Tolirag«] von 1935) als die Arbeiten von Eggeling und Richter.

138 | Das Video für Goldfrapp trägt Grundzüge des »Rotkäppchen«-Märchens anhand von zumeist klappsymmetrisch angeordneten Collagenstrukturen vor; der Erasure-Clip inspiriert sich deutlich an den Collagen der Pop-Art wie z.B. Richard Hamiltons Collage »Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?« (Abb. 6); das Mad Action-Video hingegen ist eine deutlich Hommage an Stephen R. Johnsons Videoklassiker zu Peter Gabriels »Sledgehammer« von 1986, der ja selbst schon auf berühmte Werke der Kunstgeschichte (Giuseppe Arcimboldo, René Magritte, Kubismus) rekurriert. Einige davon (z.B. Magritte) werden in Odells Clip ebenfalls aufgegriffen; »Rocket« spielt mit Flaggenmotiven und Illustrationen aus politisch-wissenschaftlicher Fachliteratur; mit den Clips zu »Changes« von Tahiti 80 und »Feeling a moment« von Feeder (beide im Februar 2005 veröffentlicht) hat Odell sich von den graphischen Elementen seiner Collagen emanzipiert – nun wird das scheinbar realistische Bild selbst durch abrupte Veränderungen oder (wie im Fall des Feeder-Clips) drastische Eingriffe in die Darstellung als bloßes Filmbild entlarvt: In dem Video zu »Feeling a moment« bilden sich Risse in den Szenen, die den Bildraum durchziehen und ganze Partien unkenntlich machen oder verschlingen; betont künstliche, dekorative Flächen ersetzen diese Bereiche sodann. Die Arbeiten Odells sind zugänglich unter <http://www.nexuslondon.com/main.html> (»directors« > »jonas odell«)

139 | Von deren im Februar 2004 erschienenem Album »A crow left of the murder«.

140 | Er verwandelt sich später in das amerikanische Wappentier, den Adler, und verschlingt sein in Fische verwandeltes Volk. Für die Darstellung der plötzlich Fischköpfe tragenden und später den Adler verschlingenden Bevölkerung hat Sigismondi sich wiederum an einer auf Hitler gemünzten Fotomontage Heartfields inspiriert: »Der friedfertige Raubfisch« ist eine am 12.5.1937 in der Volks-Illustrierten (VI, Prag), S. 307 veröffentlichte Arbeit Heartfield betitelt, die einem hochdekorierten Militär einen Raubfischkopf aufsetzt und darunter ein Hitler-Zitat setzt – vgl. dazu Heartfield (1991), Tafel 81 sowie S. 430, No. 299 und Herzfelde (1986), S. 382, No. 184.

141 | Sein Abzeichen sind zwei an das SS-Abzeichen erinnernde Blitze und er hält seine Hetzreden von einer Zapfsäule herab. Unmittelbar in seine Ansprache ist ein kurzer Ausschnitt aus einer Rede George W. Bushs geschnitten, so dass unmissverständlich ist, wer hier gemeint sein soll.

142 | Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ, Prag), 19.12.1935, S. 816; zu der Fotomontage vgl. z.B. Heartfield (1991), Tafel 77 und S. 430, No. 292 sowie Herzfelde (1986), S. 380, No. 164. Walker (1987), S. 79 hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Formation Siouxie and The Banshees 1978 einen Ausschnitt aus Heartfields Darstellung wählte, um daraus das Cover ihrer Single »Mittageisen« zu gestalten; Walker weist daraufhin, dass ein Jahr zuvor in London eine Heartfield-Ausstellung stattgefunden hatte.

143 | Vgl. dazu die Fotomontage vom 1.6.1933 in der Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ, Prag); vgl. dazu Herzfeld (1986), S. 376, No. 128.

144 | So die die Fotomontage auf der Titelseite der Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ, Prag) vom 5.4.1936; vgl. dazu z.B. Heartfield (1991), S. 332.

145 | Für die Sequenzen mit dem sich formierenden Widerstand der Engel wurde z.B. auf Wim Wenders' »Himmel über Berlin« von 1988 zurückgegriffen.

146 | Zu ihrer kritischen Einstellung der Religion gegenüber vgl. das 2002 veröffentlichte Interview in *Fucine Mute* No. 44:

<http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=redir.php?articleid=704>, wo Sigismondi von ihrem »rapporto conflittuale« und dessen Hintergründen berichtet.

147 | Gegen Ende des Videos hebt z.B. ein fanatisierter Prediger ein Buch in die Höhe, auf dem »ye holy buy bull« zu lesen ist – in Ergänzung der (im Wortlaut für »The Holy Bible« stehenden) Wortfolge ist unter dem mit dem Blitzzeichen des Diktators dekorierten Kreuz ein Kothaufen zu sehen: Der Betrachter hat das »bull« folglich zu einem »bullshit« zu ergänzen; in Korrespondenz zu dem »buy« ist außerdem rechts des Kreuzes das sonst den amerikanischen Ein-Dollarnoten aufgedruckte »Annuit coeptis«-Siegel zu sehen, das schon zuvor von Videokünstlern wie z.B. Peter Callas (in seiner Arbeit »Neo Geo« von 1989) verwendet wurde, um Kritik an der amerikanischen Politik zu üben. An einer anderen Stelle des Videos adaptiert Sigismondi die oben anhand des Franz-Ferdinand-Clips beschriebene Busby-Berkeley-Choreographie, um einen Trupp mit Schilden bewehrter Schutzpolizei zu karikieren.

148 | Diesbezüglich bleibt auch das in Kapitel 5, Anm. 3 erwähnte Video zu Spax' »Kriegstagebuch« weit hinter der Komplexität der Lyrics zurück.