

6. »Familiar Feelings«:

Bezüge zu Film und Fernsehen

SPLIT, MORPHE, REWIND

Da das Medium des Films dem Videoclip schon rein historisch vorausging und Letzterer sich – wie in Kapitel 2 gesehen – auch aus dem geschichtlichen und technischen Ahnen des Films heraus entwickelte, ist es nahe liegend, dass zwischen den beiden Formen Bezüge auf gleich mehreren Ebenen bestehen. Diese Verbindungen beruhen dabei sowohl auf dem Umstand, dass der Clip Motive, Szenographien und Erzähltechniken aufgreift, die zuvor in Film und Fernsehen erprobt und etabliert wurden, als auch umgekehrt darauf, dass im Video – als dem gegenüber dem Film preiswerteren, kürzeren und mithin »schnelleren« Medium – mit technischen Errungenschaften und Dramaturgien experimentiert werden kann, die dann erst Eingang in den vergleichsweise schwerfälligeren, da aufwändigeren und auf eine längere Erzählzeit hin angelegten Film finden.¹ Zuweilen kann es dabei dann auch zu jener Art Spiraleffekt kommen, bei dem das Element eines Filmes im Rahmen eines Videos aufgegriffen, dort modernisiert und dynamisiert wird, um schließlich in eben dieser mobilisierten Form wieder Eingang in den Film zu finden.²

Einen typischen Vertreter einer solchen, durch den Videoclip aufgegriffenen Technik stellt z.B. das im Kino und Fernsehen der 70er Jahre häufig eingesetzte Split Screen-Verfahren dar, das z.B. zum Tragen kam, wenn es darum ging, eine Erzähldramaturgie durch zwei oder mehrere, parallel gezeigte Handlungsstränge zu beleben (vgl. in diesem Kapitel auch z.B. das bezüglich John Frankenheimers »Grand prix« und Vaughan Arnells Video zu Robbie Williams' »Supreme« Gesagte). Als konkretes Beispiel einer Rezeption dieser Technik im Bereich des Videos kann der von Francis Lawrence 2002 zu Destiny's Child »Emotion« gedrehte Clip dienen,³ in dem die drei Sängerinnen – in Übereinstimmung mit dem interpretierten Lied (einem Cover des Songs von Samantha Sang und den Bee Gees aus dem Jahre 1977) – das Thema des schmerzhaften Abschieds anhand verschiedener Schicksale parallel darstellen: Während Kelly sich von ihrem auf Reise

gehenden Freund verabschiedet, muss Beyoncé sich von dem heilen Bild ihrer Beziehung zu einem Mann lösen, als sie zufällig entdeckt, dass er sie betrügt. Die das Bild unterteilenden Abgrenzungslinien weisen dabei je dem gerade eine dominierende Haupthandlung zeigenden Bildfeld das größte Format zu, und da die wesentlichen Ereignisse langsam von links nach rechts überwechseln, wandert das die jeweils zentralen Vorgänge beherbergende Quadrat langsam in der gleichen Richtung.

Bindet der Clip die nebeneinander her laufenden (und im Übrigen ohne ersichtliche Schnitte gedrehten) Szenen mittels parallel gestalteter Abläufe vorübergehend immer wieder kurz zusammen (vgl. zum Auftakt, wenn in allen drei Bildfeldern Türen zu sehen sind, oder wenn die beiden in den äußeren Bildvierteln gezeigten Frauen miteinander telefonieren), so führt er die drei Sängerinnen schließlich nach und nach zusammen. Erst tauschen Kelly und Beyoncé ihre Bildfelder und finden zusammen, dann treffen sie auf die zunächst stets im rechten Abschnitt gezeigte Michelle, die die beiden gerufen hat, da eine ihnen allen offenbar am Herzen liegende ältere Frau soeben verstorben ist. Mit der abschließenden Gesangslinie auf »Good night« werden die Frauen räumlich und in ihrer Trauer vereint und die Abgrenzungen des filmischen Triptychons erweitern die Mittelzene zum alleinigen Schlussbild.

Dass dieser Clip dabei stets ein Format zeigt, das an Breitwandfilme denken lässt, ist sicherlich nicht nur darauf zurückzuführen, dass das Konzept der von links nach rechts durch diese Dreiflügelzene weisenden Bewegung durch die oben und unten einfassenden schwarzen Leisten stärker akzentuiert wird. Vielmehr deutet dies zugleich in die Richtung des filmischen Mediums, an dem man sich hier inspiriert hat, denn Pate für Lawrences Clip hat hier Mark Figgis' im Jahr 2000 gedrehter Film »Timecode« gestanden, der mittels einer in vier Felder geteilten Bildebene die einander zuweilen kreuzenden Schicksale von 20 in Los Angeles lebenden Menschen erzählt, wobei es hier – weniger elegant als in dem Destiny's Child-Video – die Tonspur ist, die deutlich macht, welcher der vier angebotenen Handlungen gerade die größte Aufmerksamkeit zu schenken ist.

Umgekehrt waren es hingegen Videoclips, die der avancierten Technik digitalisierter Bilder, wie sie dem »Morphing« (der Übergangslosen Verwandlung eines Gesichts in ein anderes) oder Verfahren wie der so genannten »Bullet Time« bzw. »Frozen Moment« zugrunde liegen (letzteres beides Methoden, bei der ein in rasanter Bewegung begriffenes Objekt stark verlangsamt bzw. eingefroren und dabei von der Kamera umkreist wird), eine Experimentierbühne boten,⁴ ehe sodann aufwändige Filme wie z.B. »Total Recall« (1990), »The Mask« (1994) und »The Matrix« (1999) auf Erfahrungen zurückgriffen, die bei der Produktion von Clips wie Peter Gabriels »Sledgehammer« (Stephen Johnson, 1987), Michael Jacksons

»Black or white« (John Landis, 1991) oder Michel Gondrys »Like a rolling stone« für die Rolling Stones (1995)⁵ gemacht worden waren. In jüngerer Zeit lassen sich schließlich Wechselwirkungen auch in dramaturgischer Hinsicht beobachten – ein Film wie z.B. das 2003 von Gaspar Noé gedrehte Rachedrama »Irréversible« mit seiner, die Geschichte rückwärts erzählenden Struktur verdankt seine Inspiration sicherlich auch einem Video wie z.B. dem von Jamie Thraves ein Jahr zuvor produzierten Clip zu »The scientist« von Coldplay.⁶

Doch auch hinsichtlich übernommener Motive, Szenographien und Erzähltechniken gibt es immer wieder Berührungspunkte von unterschiedlichen Ausmaßen: Ein Film wie Kazuhisa Takenouchis 2003 auf die Leinwand gebrachtes, ganz ohne Dialoge auskommen- des Zeichentrick-Musical »Interstella 5555 – The story of the 5 secret star system« z.B. geht auf die 2001 veröffentlichten, unter der Leitung von Leliji Matsumoto produzierten Videos der Gruppe Daft Punk zurück.⁷ Umgekehrt wirken dort natürlich einzelne Elemente klassischer Sciencfiction-Filme nach, so z.B. in der Szene aus »Digital Love«, wo die zu Beginn gezeigte Rückkehr ins Raumschiff nach der analogen Sequenz aus Stanley Kubricks »2001 – A Space Odyssey« von 1968 gestaltet wird.

Doch auch lediglich kurze und sehr indirekte Verweise auf filmische Vorbilder lassen sich in Videoclips immer wieder beobachten (vgl. z.B. das Video von Benny Boom zu Nellys »Dilemma« von 2002, wo mit der Einblendung »Welcome to Nellyville« in Titel und Typographie auf Gary Ross' 1998 gedrehten Film »Pleasantville« angespielt wird,⁸ um die im Clip gezeigte schwarze Gegenwelt zu akzentuieren);⁹ zuweilen funktionieren solche Bezugnahmen auch über Kostümmizitate aus berühmten Filmen (vgl. z.B. Moloko: »Familiar feelings« [Hammer & Tongs/2000], ein Clip, der sich, wie viele andere,¹⁰ in der gezeigten Ausstaffierung seiner Protagonisten an Kubricks »Clockwork Orange« von 1971 orientiert). Dann wieder werden ganze Genres aufgegriffen, dem Vergessen entrissen und dadurch wieder dem Kino zugeführt (vgl. The Chemical Brothers »Get yourself high«, 2003 von Joseph Kahn gedreht, mit seinem Rückbezug auf nun auch wieder im Film – vgl. Quentin Tarantinos »Kill Bill« von ebenfalls 2003 – modische Kung-Fu-Filme¹¹), oder dem Clip liegen ganze Handlungselemente von Kinofilmen zugrunde: In dem von dem Team Max and Dania (= MAD) 2002¹² gedrehten Video zu Sophie Ellis Baxtors Song »Get over you« verkörpert die Popsängerin eine Schaufensterpuppe, die – wie in Michael Gottliebs 1987 gedrehtem Film »Mannequin« die Schauspielerin Kim Cattrall – nachts zum Leben erwacht:¹³ Nun allerdings nicht mehr, weil sie (wie im Film) von der Liebe des Dekorateurs belebt wird, sondern, im Gegenteil, um damit ihre im Text geschilderte Emanzipation von einem abgelegten Partner zu illustrieren (das Ganze zugleich wohl auch ein augenzwinkernder Verweis auf die damit der Vergan-

genheit anheim gegebene Model-Karriere von Ellis Baxtor eben als »Mannequin«).

Auf den ersten Blick schwer entzifferbar ist schließlich die Beziehung zwischen dem 2004 veröffentlichten Song »They« von Jem (Jemma Griffiths)¹⁴ und den Beweggründen des Regisseurs Laurent Briet, den dazu gedrehten Clip nach dem Vorspann von Roger Vadims Sciencefiction-Märchen »Barbarella« aus dem Jahr 1968 zu gestalten: Vollführte Jane Fonda dort als sexy Astronautin einen (sodann auch den Kultstatus des Films sichernden) Striptease in Schwerelosigkeit, so kopiert Sängerin Jem dies nun (auf freilich etwas zahmere Weise und teilweise verdeckt durch die von Briet offenbar sehr geliebten Leuchtstreifen, die hier Planetenbahnen bilden).¹⁵ Dass der (übertriebene Hörigkeit im Alltag kritisierende) Liedtext und das gezeigte Szenario nicht unbedingt zwingend miteinander in Bezug zu stehen scheinen, wird schon angesichts des Umstands ahnbar, dass Briets Regisseurkollege Honey kurz zuvor einen (wohl den amerikanischen Markt anvisierenden) Clip zu »They« vorgelegt hatte, der vollständig anders konzipiert war: Statt eines Striptease im Weltall, sah man Jem dort auf einem Spielplatz des MacArthur Parks in Los Angeles zunächst in Schwarzweiß-Aufnahmen, um sie dann an einer Stelle des Liedes (»Do you see what I see?«) die Farbe »einschalten« zu lassen – dies, ebenso wie die zuvor allgegenwärtigen Verkehrs- und Verbotsschilder ein Reflex auf den Liedtext und seine Fragen nach den Gründen unserer übertriebenen Folgsamkeit und mangelnden Skepsis gegenüber Autoritäten. Während Honey sich also durch die Lyrics und die der Musik immer wieder unterlegten Kinderstimmen zum Szenario seines Videos anregen ließ, scheint Briet bei der Gestaltung des (nun wohl für den europäischen Markt gedachten) Clips eher auf das dem Song zugrunde gelegte Sample und dessen Adaptionen geachtet zu haben. Denn Jems »They« liegen kurze, neu gruppierte Elemente aus Johann Sebastian Bachs Choralpräludium in F Moll »Ich ruf zu' dir Herr Jesu Christ« (BWV 639) zugrunde – allerdings in einem der jazzigen Arrangements durch die Swingle Singers, wie diese sie seit den 60er Jahren vorgelegt hatten.¹⁶ Eine andere Bearbeitung, dieses Mal für Synthesizer und im Kontext einer Filmmusik, scheint es nun gewesen zu sein, die Briet darauf brachte, die Interpretin als Astronautin einer (Spielzeug-)Raumstation (und mithin als Protagonistin der Träume ihres pubertierenden Besitzers) zu inszenieren. Denn in seinem Soundtrack zu Andrzej Tarkovskys Verfilmung von Stanislaw Lems Sciencefiction-Roman »Solaris« von 1972¹⁷ wies der Komponist Edward Artemyev dem besagten Choralpräludium Bachs eine tragende Rolle zu und zitierte immer wieder Passagen daraus, um die Erinnerungen der Besatzung an die Erde zu charakterisieren, fern von der sie an Bord der Raumstation um den geheimnisvollen Planeten Solaris kreisen. Eben diese musikalische Parallele scheint Briet darauf gebracht zu haben, Jem nun ebenfalls als Astronautin zu

präsentieren, dies allerdings durch den Rückbezug auf den Barbarella-Striptease zum einen ironisch zu brechen, zum anderen jedoch gerade dadurch ihre Renitenz gegenüber den von ihr beklagten, unhinterfragten Verhaltensvorschriften und Autoritäten zu illustrieren, die durch die Verlegung des Schauplatzes ins Weltall nun einen geradezu etwas numinosen Zug bekommen, wenn es von ihnen heißt: »Who are they/and where are they/And how can they possibly/know all this«. Wies Honeys Clip die titelgebenden »They« als diejenigen aus, die ganz simpel hinter Verkehrsschildern, Verboten und Gesetzeshütern stehen, so rücken diese in Briets Video in die Nähe übermächtiger Wesen – doch da es sich bei der gezeigten Raumstation lediglich um ein Spielzeugmodell handelt, das sich zudem im Besitz eines harmlosen Jugendlichen befindet und von ihm auch zusammengebaut wird, soll so vielleicht angedeutet werden, dass hinter diesen Autoritäten im Grunde genommen jeder von uns qua seiner Zustimmung steht.

STAR: 2 = ?

Als beliebtes dramaturgisches Element hat sich in den vergangenen Jahren auch das von Krzysztof Kieslowskis Film »Die zwei Leben der Veronika« (1991) populär gemachte Doppelgänger-Motiv erwiesen, das im Videoclip gerne eingesetzt wird, um zwei Persönlichkeitschichten des vorgeführten Stars voneinander abzusetzen, wobei die Zuordnung dabei jeweils dem zu erwartenden Schema »Glamour = oberflächlich/unbefriedigend«, »Bescheidenheit = aufrichtig/mit sich selbst im Einklang« folgt. So stellt in dem 2000 von Dave Meyers zu Britney Spears' »Lucky« gedrehten Video eine zeitgenössisch und eher bescheiden gekleidete, ernst und zuweilen sogar besorgt und traurig dreinblickende Britney Spears in Bild und Wort das Leben eines ihr aufs Haar ähnelnden, fiktiven Filmstars mit dem bezeichnenden Namen »Lucky« vor, der in einer an das Hollywood der 30er Jahre angelehnten Filmwelt Triumphe feiert, im tiefsten Innern aber (und damit im Widerspruch zu ihrem Namen) unglücklich und einsam ist. Außer ihrem ersten Alter Ego sieht jedoch niemand ihre Tränen, und es ist zugleich bezeichnend, dass dem Starlet das Lächeln in der Öffentlichkeit auch erst vergeht, als es plötzlich mit der Doppelgängerin konfrontiert wird. Wie in dem als Vorbild dienenden Film Kieslowskis ereignet sich dieses Aufeinandertreffen jedoch dergestalt, dass beide über einen tiefen Blickkontakt hinaus keine weitere Kommunikationsmöglichkeit haben: Sitzt die eine der beiden Veronikas in einem gerade abfahrenden Touristenbus, während die andere draußen steht, so sitzt Lucky in ihrer von Fans und Journalisten umlagerten Limousine, während ihr sie prüfend und mahnend musterndes Ebenbild draußen steht. Diese Gegenüberstellung von Innen und Außen dient hierbei dazu, die Abgeschlossenheit des Stars,

seine Isoliertheit von der Welt und die Künstlichkeit der luxuriösen Umgebung zu kennzeichnen, unter der er leidet – ein Motiv, das so auch in dem 2004 gedrehten Video von Nigel Dick¹⁸ zu Brian McFaddens »Real to me« ausgestaltet wird: Auch hier trifft ein erfolgreicher, modisch ausstaffierter, jedoch offenbar zutiefst launischer Star auf sein authentischeres und bescheidenes Ebenbild, und auch hier ereignet sich der entscheidende Moment der Erkenntnis, wenn der Prominente aus seiner Limousine heraus draußen sein Gegenüber erblickt und davon zutiefst beunruhigt wird. Wie schon in »Lucky« ist es dabei jedoch weniger der Umstand, dass ein Doppelgänger entdeckt wird, als vielmehr der durch ihn vermittelte Kontrast zum eigenen, verwöhnten, doch zugleich entfremdeten Leben, der dabei die Verstörung sowie die daraus resultierende (Selbst-)Erkenntnis auslöst (symbolisiert in »Lucky« zusätzlich durch das Motiv des Handspiegels). Zweck sol-cher Clip-Erzählungen ist es dabei offenbar jeweils, den Star als reflektiert, nachdenklich, kritisch und bescheiden zu inszenieren: Der Gefahr, den das Showbusiness für seine Persönlichkeit darstellt, zeigt er sich bewusst, indem er sich eben in jene zwei Charaktere aufspaltet, dabei aber keinen Zweifel daran lässt, welchem der beiden Gestalten seine Sympathie gehört. Im Fall von »Lucky« wird dabei mit einer in sich gegenläufigen Strategie gearbeitet, die Britney Spears dem Zuschauer schon dadurch näher rückt, dass sie offenbar unserer Zeit angehört, während das unglückliche Starlet einer zeitlich entfernten Epoche entstammt; zugleich handelt es sich bei ihr eben nicht um eine Sängerin, sondern um eine Schauspielerin, so dass der Bezug zu Britney Spears nur vermittelt hergestellt wird. Im Clip zu Brian McFaddens »Real to me« wird demgegenüber auf einen solchen zeitlichen wie beruflichen Transfer verzichtet, denn bei dem launischen Prominenten scheint es sich ebenfalls um einen Popstar zu handeln,¹⁹ der durch den Anblick seines alltäglich auftretenden Alter Egos zu der Erkenntnis geführt wird: »[...] No one knows me but they know my name/That's not real to me/[...] Watch the world behind a windowpane/That's not real to me [...]«. Gleichfalls zu einer Einsicht in die ihr Leben bestimmenden, brutalen Mechanismen und Strukturen gebracht wird die Protagonistin in dem von dem amerikanischen Filmregisseur Abel Ferrara²⁰ bereits 1996 gedrehten Clip zu Mylène Farmers Stück »California«,²¹ mit dem das Doppelgänger-Motiv nicht nur – lange vor Spears und McFadden – seinen vielleicht prominentesten, sondern auch schonungslosesten Einzug in das Musikvideo-Genre hielt. Denn während die Konsequenzen der Begegnung mit dem Alter Ego in den danach entstandenen Clips nicht mehr gezeigt wird, führt Ferrara die sich in einem Racheakt entladende Folge des Zusammentreffens und der daraus resultierenden Erkenntnis vor. Ganz im Stil seiner oft in einer tristen und gewalttätigen Welt spielenden Filme²² inszeniert er Farmer einerseits als einen reichen Star, andererseits als Straßen-Prostituierte. Wie ein Jahr

zuvor Michel Gondry in seinem Rolling-Stones-Video zu »Like a rolling stone« (1995),²³ setzt Ferrara diese beiden, durch die gleiche Darstellerin ohnehin schon miteinander assoziierten Sphären dadurch in eine engere Beziehung, dass ihre Handlungen parallelisiert werden (beide Frauen werden gezeigt, wie sie von ihrem Partner eingekleidet, begehrt, dominiert werden; beide verlassen mit ihm zusammen in zueinander geschnittenen Szenen ihre Wohnung). Obendrein wird der männliche Partner (im Fall des Stars offenbar der Manager, bei der Prostituierten ihr Zuhälter) auch jedes Mal von Giancarlo Esposito gespielt, so dass der Zuschauer förmlich eingeladen wird, die beiden Paare als gegensätzliche Spiegelungen zu begreifen.²⁴ Dass er damit richtig liegt, ist nicht nur durch den Umstand bestätigt, dass sich beide Männer der Frau gegenüber herrschsüchtig und unvorhergesehen gewalttätig verhalten, sondern gleich die Eröffnungssequenz und sodann der Mittelteil mit ihren Übereinanderblendungen von Leuchtreklamen für sexuelle Vergnügungen und Luxus- bzw. Genussartikel (darunter auch der im Liedtext erwähnte »Marlboro«-Mann)²⁵ machten deutlich, dass sich in der einen, eleganten Welt offenbar nur versteckt artikuliert, was in der anderen Sphäre explizit vorgeführt wird: Eros und Gewalt, Zuneigung und Hass, Dominanz und Beherrschung.²⁶ Der Star begreift dies in dem Moment, als er (wieder aus einem Auto heraus) sein Alter Ego als Prostituierte auf der Straße stehen und sich anbieten sieht, und wieder wird ihr paralleles Schicksal fast überdeutlich inszeniert, wenn beide durch die Entdeckung der jeweiligen Doppelgängerin für einen kurzen Moment aus ihrem üblichen Verhalten ausbrechen: Die Prostituierte verliert darüber ihre Kunden aus dem Auge und wird deshalb von ihrem Zuhälter mit gezücktem Messer zur Ordnung gerufen; der Star, als er dies beobachtet, setzt an, aus dem fahrenden Auto auszusteigen, wird vom Manager zurückgerissen und ohrfeigt diesen dafür. Doch während die späteren Videos für Spears und McFadden gleichsam an dieser Stelle der Dramaturgie aussteigen und den Rest der Fantasie des Zuschauers überlassen, spinnt Ferrara den Faden weiter und zeigt, welche Veränderung die durch die Spiegelung erreichte Erkenntnis bewirkt: Der Star setzt bereits auf dem Ziel der Fahrt, einem von der Presse belagerten, glamourösen Empfang, dazu an, sich durch wirre Frisur, provokant geöffnetes Dekolleté und Strapse der eigenen Doppelgängerin anzugleichen²⁷ – und offenbar sucht sie am Schluss auch die Appartementanlage auf, in der die (inzwischen offenbar von ihrem Zuhälter ermordete)²⁸ Prostituierte wohnte, um deren Platz einzunehmen und an dem Zuhälter (und damit auch indirekt an dem eigenen, sie unterdrückenden Manager) Rache zu nehmen: Als der Mann sie mit auf das Zimmer nimmt und zu verführen versucht, ersticht sie ihn mit einer Haarnadel. Die letzte Szene gehört dem in Rückblende noch einmal gezeigten, Erschrecken wie Erkenntnis spiegelnden Blick der inzwischen toten Prostituierten. Anders als die Clips für Spears und

McFadden geht es Ferrara jedoch weniger darum, die Person Farmers mit den von ihr gespielten Charakteren zu verquicken, sondern hinter der Erzählung steht vielmehr die Absicht, Liedtext und Musik zu »California« auf eigenwillige Weise zu interpretieren, in denen es tatsächlich um eine ambivalente Sehnsucht nach einer Amerika-Reise, insbesondere nach Kalifornien geht: »le blues, l'coup d'cafard«, »apathie et pesanteur« verspürt die Protagonistin bei der nächtlichen Ankunft auf einem Flughafen, und sie wünscht sich, nach Amerika aufbrechen zu können, wobei als ersehnte Vorzüge jedoch lauter Klischees aufgereiht werden (»sex appeal«, »Sunset«, »Marlboro«, »freeway«, »the road«, »jet lag«, »l'ice dans l'eau«), die – auch dadurch als Fremdkörper ersichtlich – nicht zufällig inmitten des sonst französischen Textes als englische Worte unübersetzt stehen gelassen werden. Diese ironisch gebrochene Melancholie in Text und Musik nahm Ferrara zum Vorwurf, um aus einzelnen Reizworten des Liedes (»sex appeal«, »sunset« – der Clip spielt u.a. am Sunset Boulevard –, »Marlboro«, »faire un trip, s'offrir un strip«, die als »mon amour, [...] mon artifice, la chaleur du canon« besungene »Wesson«-Feuerwaffe, das »L[os]A.[ngeles]P.[olice]D.[epartment]«, das hier mit der Aufklärung der Morde betraut werden wird) eine tiefgründige Geschichte um Sex und Gewalt zu stricken, die in ihrer Grundstruktur auf das von Kieslowski vier Jahr zuvor in seinem Film etablierte Doppelgänger-Motiv zurückgreift.

»KILL! KILL! KILL!«/»STOP«

In anderen Fällen aber sind solche motivischen Übernahmen aus Filmen mehr durch die Musik als den vertonten Text inspiriert: So ist der 2003 von Bryan Barber für Bubba Sparxxx und seinen Song »Deliverance« geschaffene Clip ganz offensichtlich bis in Details hinein dem Film der Brüder Joel und Ethan Coen »O Brother, where art thou« aus dem Jahr 2000 verpflichtet, wenn Sparxxx und seine beiden Begleiter als entsprungene und durch das Mississippi-Delta fliehende Sträflinge vorgeführt werden (dies zugleich eine erfrischende Variation des ermüdenden »Gangsta«-Klischees innerhalb des HipHop-Genres). Der Umstand, dass Sparxxx tatsächlich aus den Südstaaten (La Grange, Georgia) stammt, ist dabei an sich noch keine hinreichende Bedingung für eine solche Adaption – im vorliegenden Fall ist es jedoch der deutliche Rekurs von »Deliverance« auf Elemente des für die Südstaaten so typischen Folkblues, der seinerseits erst dank der Verwendung von Musikstilen wie Bluegrass und Country durch den Musiker T-Bone Burnett als Soundtrack für »O Brother« wieder eine Renaissance erlebte: Ähnlich wie bei Missy Elliotts Stück »Pass that dutch« (siehe Kapitel 3), wo die akustische Anspielung auf das Tanzspektakel »Riverdance« dann auf der Ebene des Videos auch

seine visuelle Reverenz erhält, ist es auch hier der mit der Musik assoziierte Kontext, der dann den Rahmen für die optische Gestaltung des Clips vorgibt.

Auch ganze Settings wie z.B. die futuristische Stadt aus Ridley Scotts »Blade Runner« von 1982 feiern in so unterschiedlichen Clips wie »Spice up your life« von den Spice Girls (Marcus Nispel²⁹, 1997) und George Michaels »Freeek!« (Joseph Kahn, 2002) ihr Nachleben (wobei sie bei den Spice Girls als Kontrastfolie zu der von den fünf Frauen gebrachten Fröhlichkeit fungiert, bei George Michael hingegen die düstere Freudlosigkeit der von ihm besungenen virtuellen Lust unterstreicht).³⁰ Und Videos wie Norbert Heitkers Clip zu Farin Urlaus »Sumisu« (2001) mit seinem rekonstruierten »Nosferatu«-Look oder das sich deutlichst bei Russ Meyers »Faster Pussycat: Kill! Kill! Kill!« (1965) bedienende »Stop« von den Spice Girls (James Brown, 1998) schließlich sind zuweilen nur noch einen Schritt davon entfernt, ihre Vorbilder Szene für Szene nachzustellen – ein Schritt, der in den später noch zu besprechenden Videos von Geri Halliwell und Jennifer Lopez (»It's raining men« [2001] bzw. »I'm glad« [2003]) dann auch noch vollzogen wurde.

Als Video, in dem sich all diese Bezüge sozusagen idealtypisch vereinen und das obendrein auch noch von einem Filmregisseur gedreht wurde (vgl. dazu auch hier Kp. 8), bietet sich natürlich der von John Landis 1983 zu Michael Jacksons »Thriller« gedrehte Clip an, in dem Landis nicht nur seinen eigenen Film »An American werewolf in London« von 1981 zitiert, sondern wo die Verbindung zum Kino auf gleich mehreren Ebenen (so schon auf derjenigen des Songs, in dem Horrordarsteller Vincent Price einen Sprechpart übernimmt) direkt thematisiert wird: Angefangen von der für einen Videoclip geradezu epischen Länge von über 13 Minuten (von denen über vier ganz ohne Musik auskommen) bis hin zur darin erzählten Geschichte selbst, die mit einem von den beiden Protagonisten gesehenen Horrorfilm beginnt, der als Folie und Muster für das sodann Folgende dient.³¹

Vor dem Hintergrund solch möglicher Bezüge werden im folgenden vier Videos vorgestellt, von denen zwei (Weezer: »Buddy Holly«; Beastie Boys: »Sabotage«) in je ganz unterschiedlicher Weise auf die Fernsehserien verweisen, zwei (Robbie Williams: »Supreme«; Craig David, »Seven days«) hingegen auf filmische Vorbilder rekurren.

I. WEEZER: »BUDDY HOLLY« (SPIKE JONZE/1995)

Mit gleich vier MTV Video Awards³² sowie zwei Billboard Music Video Awards³³ ausgezeichnet, darf der Clip als einer der populärsten und am meisten geschätzten Videos des Jahres 1995 gelten.

Dies verdankte es dabei zum einen dem (sicherlich auch bei der Planung mitkalkulierten) Umstand, dass man sich in das Setting und

die Charaktere der populären, es auf 255 Episoden bringenden Fernsehserie »Happy Days« eingeklinkt hatte, die den Kontext für das Video liefern: Eine (wie der Ansager der »You wanted to see it« betitelten Sendung stolz behauptet:) Live-Performance der Gruppe in Arnold's Drive In, dem Treffpunkt der jugendlichen Protagonisten der von Gary Marshall konzipierten und 1974 – 84 gedrehten, doch in den 50er Jahren spielenden Serie (vgl. Cover-Illustration oben rechts).

Regisseur Spike Jonze (Abb. 1), der Weezer die Idee dazu vorschlagen hatte, gelang es dabei, den originalen Darsteller des Arnold (oder, wie er von allen genannt wird: Al), Al Molinaro, zu verpflichten, so dass dieser die vier Bandmitglieder dem Publikum sogar selbst als »Kenosha, Wisconsin's own: Weezer!« vorstellen konnte.



Abb. 1: Spike Jonze

Die Zuhörer rekrutierten sich dabei sowohl aus Komparsen, die man für die 1994 im nachgebauten Set gedrehten Szenen verpflichtete, als auch aus diversen, zusammengeschnittenen Originalsequenzen der Serie, die so geschickt mit dem neu produzierten Material kombiniert wurde, dass es teilweise schien, als reagierten die »Happy Days«-Darsteller direkt auf den Auftritt der Gruppe (im Unterschied z.B. zu Arnells Video zu Robbie Williams »Supreme« verzichtete man hier also auf den Einsatz der Digitaltechnik). Kleinere Unstimmigkeiten wie etwa den dadurch provozierten permanenten Kleiderwechsel der gezeigten Figuren (Al z.B. sagt die Gruppe in einem weißen Hemd an, lehnt jedoch nur wenige Momente darauf in einem khakifarbenen Hemd neben Hauptdarsteller Ron Howard, der hier ein schwarzes Shirt trägt, kurz darauf jedoch in einem roten Shirt erscheint etc.) nahm man dabei ganz unverbissen und augenzwinkernd in Kauf.³⁴

Dafür durchsetzte man das Video immer wieder mit Elementen, die es stark mit der Serie verknüpften: Über die zweimalige Vorstellung der Gruppe durch den Ansager des Fernsehsenders »WZAZ« (ein scherzhafter Verweis auf den Namen der auftretenden Gruppe) und Al hinaus, der die Gruppe auch verabschiedet, gibt es so serientypische Dinge wie einen »running gag« (im vorliegenden Fall Als Versuch, seinen Fisch loszuwerden), darauf reagierendes Gelächter

und Applaus aus dem Off sowie sogar etwas wie eine kurze »Werbepause«, bei der die Musik zur Enttäuschung des »Publikums« stehen bleibt, das Bild einfriert, eine Einblendung »To be continued« erscheint und Ron Howards Stimme aus dem Off (»Stay tuned for more Happy Days!«) zu dem Signet der Serie erklingt – nur, um den Clip sogleich darauf weiterlaufen zu lassen.³⁵

Doch gerade angesichts solcher, darauf abzielender Strategien, die Darbietung des Songs von Weezer in diesem Serien-Kontext zu verankern, stellt sich die Frage, warum Spike Jonze – über den Umstand hinaus, dass Weezer aus Milwaukee Wisconsin, dem Schauplatz von »Happy Days«, stammen – »Buddy Holly« in Al's Drive In dargeboten sehen wollte.

Der Liedtext scheint hierauf zunächst keine Antwort zu geben:

What's with these homies dissin' my girl
Why do they gotta front
What did we ever do to these guys
That made them so violent

Woo-hoo, but you know I'm yours
Woo-hoo, and I know you're mine
Woo-hoo, and that's for all time
Woo-ee-oo I look just like Buddy Holly
Oh-oh, and you're Mary Tyler Moore
I don't care what they say about us anyway
I don't care 'bout that

Don't you ever fear, I'm always near
I know that you need help
your tongue is twisted your eyes are slit
you need a guardian

Woo-hoo, and you know I'm yours
Woo-hoo, and I know you're mine
Woo-hoo, and that's for all time
Woo-ee-oo I look just like Buddy Holly
Oh-oh, and you're Mary Tyler Moore
I don't care what they say about us anyway
I don't care 'bout that
I don't care 'bout that

Bang! Bang a knock on the door
Another big bang you're down on the floor
Oh no! Whatta we do
Don't look now but I lost my shoe
I can't run and I can't kick

What's a matter babe are you feelin' sick
 What's a matter, what's a matter, what's a matter you?
 What's a matter babe, are you feelin' blue? Oh-oh!

And that's for all all time
 that's for all all time

Woo-ee-oo I look just like Buddy Holly
 Oh-oh, and you're Mary Tyler Moore
 I don't care what they say about us anyway
 I don't care 'bout that

Umrissen wird mithin eine Situation, in der ein junger Mann seiner Freundin versichert, dass beide für alle Zeiten zusammengehören – eine zunächst höchst trivial anmutende Szene, die hier jedoch durch eine Reihe von Andeutungen verschärft wird, die darauf hinweisen, dass sich die Zuneigung der beiden auch aus einer beide nur noch stärker zusammenschweißenden Außenseiterposition speist: Das Mädchen scheint von einer aggressiven Umwelt offenbar angepöbelt und sogar körperlich verletzt worden zu sein, und im weiteren Verlauf des Textes wird es schließlich sogar zu Boden geschlagen, während ihr Freund, trotz seiner vorherigen Versprechen, sie zu schützen, wehr- und hilflos bleibt. Warum die beiden Opfer solcher verbalen wie physischen Attacken werden, bleibt unklar und wird sogar als verständnislose Frage formuliert, doch ihre Stellung als gesellschaftliche Sonderlinge wird im Refrain immer wieder durch den Verweis darauf angedeutet, dass sie wie Mary Tyler Moore, er hingegen wie Buddy Holly, mithin jeweils unzeitgemäß aussehe – handelt es sich dabei doch zum einen um einen Rock'n Roll-Musiker der 50er, zum anderen um einen Comedystar der 70er Jahre, die folglich tatsächlich ein merkwürdiges Paar abgeben würden.

Doch eben diese Kombination weist in Richtung auf einen der Gründe, warum Jonze den Song mit einem szenischen Kontext aus »Happy Days« umgeben sehen wollte, finden sich dort die mit den beiden Namen aufgerufenen Themen – Rock'n Roll der 50er und Comedy der 70er Jahre – aufs Populärste miteinander verschränkt.

Doch diesem Ambiente gegenüber verhält sich der Text von »Buddy Holly« als ebenso subversiv wie gegenüber der ihn tragenden Musik: Denn hört man den Song, ohne auf die Worte zu achten, so meint man, ein zwar rockiges, doch letztendlich harmloses Stück vor sich zu haben, das mit seinen falsettierten »woo-hoo«- und »Woo-ee-oo«-Chören gut zu der die 50er Jahre im versöhnlich-verklärenden Licht darstellenden Comedy passt. Doch beide – die scheinbar so arglose Musik wie das »Happy Day«-Ambiente mit seinen gutgelaunten, tanzwütigen Teenagern – erweisen sich im Licht des gesungenen Textes als eine Kontrastfolie, vor dem das dort geschilderte Drama

eines von seiner Umwelt unverstandenen und bis zur Aggression abgelehnten Paares umso einprägsamer entfaltet wird: Die schlichten Chöre erweisen sich als die angesichts der Brutalität der Umwelt geradezu verzweifelt um Harmlosigkeit und Beschwichtigung bemühten Aussagen des »like Buddy Holly« aussehenden und ihn deshalb imitierenden Jungen, und die im Geist der 70er Jahre nachgebildete Zeit des Rock'n Roll bekommt so einen Kommentar verpasst, der nie bössartig oder diffamierend gerät, doch der darin verströmten Heiterkeit auf dezente Weise einen sarkastischen Spiegel entgegenhält, der an die Kehrseiten dieser sauberen Drive-In-Welt erinnert.

Dass gerade die 50er und 60er Jahre in ihrer scheinbar so makellosen Adrettheit für heutige amerikanische Augen und Ohren offenbar die ideale Kontrastfolie bieten, kann anhand eines weiteren Clips gezeigt werden, den Jonze sicherlich kannte und von dem er das eigene Video abzusetzen versuchte, indem er es in den Kontext der aus den 70er Jahren stammenden »Happy Days«-Serie integrierte. Damit nahm er automatisch eine gewisse, ironische Distanz gegenüber der ursprünglichen Ära ein, während sein Kollege Kevin Kerslake (Abb. 2) mit seinem 1992 zu dem Nirvana-Song »In bloom«³⁶ gedrehten Video die direkte Konfrontation suchte. Konsequenterweise in seinem kontrastschwachen Schwarzweiß wie von einem TV-Bildschirm der älteren Generation abgefilmt wirkend, zeigt der Clip die Grunge-Rock-Band bei einem fiktiven Fernsehauftritt, dessen Rahmen durch Kostüme und Dekoration, insbesondere jedoch durch die zwischen-geschnittenen Originalaufnahmen kreischender Teenager als der einer Musikshow der 60er Jahre ausgewiesen wird (konkret: der »Ed Sullivan Show« und des dortigen Auftritts der Beatles im Jahr 1964).



Abb. 2: Kevin Kerslake

Die Erwartungen des heutigen Zuschauers, mit denen eine solche konfrontative Konstellation spielt, werden dabei jedoch zunächst enttäuscht, denn die Bandmitglieder verhalten sich wie jene »three

fine young men« und »thoroughly alright and decent fellows« als die der (von Doug Llewelyn gespielte) Moderator der Sendung sie geradezu beschwörend einführt (dass er ohnehin nicht besonders gut informiert zu sein scheint und dadurch dazu beiträgt, das typische Klischee zu zementieren, dass Grunge zwangsläufig aus Seattle stammen müsse, wird daran deutlich, dass er sie als aus Seattle stammend präsentiert, ungeachtet der Tatsache, dass Schlagzeuger Dave Grohl aus Virginia kommt und die anderen Bandmitglieder nie wirklich in Seattle lebten).

Tatsächlich erscheinen Nirvana hier zunächst bis zur Unterkühlung und Leblosgkeit brav: Sie tragen Anzüge und ordentlich zurückgekämmtes Haar, Kurt Cobain blickt geradezu treuherzig durch eine große Hornbrille und sie führen ihr Stück in den albern Kulissen eines von Gestirnen umgebenen, orientalischen Papppalastes auf, der wohl den Bandnamen (Nirvana = Himmel der Hindu und Buddhisten) illustrieren soll. Doch nach ziemlich genau der Hälfte dieser (homogen zu den originalen Bildern kreischender Teenager in verschwommenem Schwarzweiß gehaltenen) Performance mischen sich plötzlich neue und kontrastierende Szenen in den Ablauf. Diese zeigen zwar die gleiche Kulisse in der gleichen Schwarzweiß-Fernsehoptik, doch nun toben Nirvana mit offenen Haaren und in langen Frauenkleidern durch die Dekoration, die sie durch ihr übermütiges Verhalten nach und nach vollkommen zerstören. Passend zu diesem aggressiven und hemmungslosen Treiben gerät nun auch die bislang träge zwischen starren Totalen und Großaufnahmen hin und her schaltende Kamera in Bewegung, die zu vibrieren und wild zu schwenken scheint, während die bisherigen, konventionellen Schnitte zwischen den Szenen nun durch eine rasante Wischblende abgelöst werden. Diese, zwischen der braven Nirvana-Formation und deren außer Kontrolle geratenen Pendants changierend, macht zugleich deutlich, dass beide Sequenzen streng voneinander getrennt nebeneinander herlaufen, wobei die Bilder der Zerstörung nicht chronologisch präsentiert werden, trägt Schlagzeuger Dave Grohl doch einmal Trümmer der orientalischen Kulissenwand umher, während er im nächsten Moment wieder vor der intakten Dekoration sitzt. Dass die – schließlich auch (in bester Who-Manier) die eigenen Musikinstrumente ergreifende – Zerstörungswut in irgendeiner Weise doch auch eine Wirkung auf die nebenher laufende, brave Darbietung des Songs zu haben scheinen, wird angedeutet, wenn während derselben Cobains Standmikrofon plötzlich aus unerfindlichen Gründen zu schwanken beginnt – auch bleibt offen, auf welche der beiden Sequenzen das immer wieder dazwischen geschnittene Publikum so frenetisch reagiert, denn deren Begeisterung ließe sich auch als Freude angesichts der auf der Bühne zelebrierten Verwüstungsorgie verstehen. Am Ende jedoch münden beide Performances ineinander, wenn die Kulisse zwar noch steht und Nirvana in ihrem braven

Look auf die Bühne kommen, die Gruppe jedoch offenbar soeben das Schlagzeug zerlegt hat und ihre Instrumente im Schlaggestus präsentieren.

Dies hält den übereifrigen Moderator der Show jedoch nicht davon ab, sie nochmals als »three nice, decent, clean, kind, young men« zu apostrophieren und geradezu apodiktisch hinzuzufügen: »I mean I can't say enough nice things about them« – womit er sich, angesichts der Spuren der Zerstörung auf der Bühne als ein typischer Vertreter eben jenes Konsumenten erweist, von dem in dem (von ihm wohl ebenfalls nicht bemerkten) Songtext die Rede ist:

Sell the kids for food
weather changes moods
Spring is here again
reproductive glands

He's the one who likes all the pretty songs
And he likes to sing along
And he likes to shoot his gun
But he knows not what it means
Knows not what it means
And I say aahh

We can have some more
nature is a whore
Bruises on the fruit
tender age in bloom

He's the one who likes all the pretty songs
And he likes to sing along
And he likes to shoot his gun
But he knows not what it means
Knows not what it means
And I say aahh...

Das Setting der 60er Jahre Fernsehshow mit ihrem nur Nettigkeiten hervorsprudelnden Präsentator erweist sich vor diesem Hintergrund als kongeniale Illustration der gesungenen Worte: »He's the one who likes all the pretty songs/And he likes to sing along«. ³⁷ Doch hinter dieser Fassade dieser netten, scheinbar zum Mitsingen einladenden Musik stehen Gefühllosigkeit (»Sell the kids for food«), Gewalt (»And he likes to shoot his gun«) und Verständnislosigkeit (»But he knows not what it means/Knows not what it means«), auf welche die rebellierende Pendants der braven Bandmitglieder aufmerksam machen und in deren Welt sogar ein paar Spuren hinterlassen. Doch – »But he knows not what it means/Knows not what it means« – diese wer-

den von dem beflissenen Moderator nicht bemerkt bzw. ignoriert und verdrängt.

Es ist mithin interessant, zu beobachten, wie sowohl in Kerslakes Nirvana- als auch in Jonzes Weezer-Clip jeweils die Kontexte einer frühen Fernsehshow als Reibungsfläche verwendet werden,³⁸ um die in den Songtexten gebundenen Protestkräfte zu visualisieren. Führt dies bei »In bloom« zu einer schizophrenen Spaltung in zwei Bands, von denen sich die eine überkonform verhält, während die andere aufbegehrt,³⁹ so verhalten sich Weezer anscheinend vollständig angepasst;⁴⁰ hört man jedoch den von ihnen gesungenen Text mit, so kommt man nicht umhin, ihren Auftritt in einem eindeutig ironischen Licht zu sehen, das auf die Verweigerung der Gruppe hinweist, an dem von ihnen erwarteten glatten Bild oppositionslos mitzuarbeiten.

2. BEASTIE BOYS: »SABOTAGE« (SPIKE JONZE/1994)

Die Fernsehbegeisterung Spike Jonzes kann auch noch an einem anderen Clip ersehen werden, der jedoch – in Übereinstimmung sowohl mit dem Image der Gruppe als auch der von ihr gespielten Musik – in Tonfall und Bildsprache ganz anders ausfällt, wenngleich auch er sich am Fernsehprogramm der 70er Jahre orientiert.

Zeigte »Happy Days« eine amüsante Rekonstruktion der 50er Jahre in Amerika, so waren die Krimiserien mit ihren im Großstadtschungel abgehaltenen Verbrecherjagden »aggressive displays of masculine style and power«, die zugleich zeigten, »what is right and wrong in society«⁴¹ (besonders hervorzuheben sind hierbei von Quinn Martin geschriebene und produzierte Serien wie 1972 – 77: »The streets of San Francisco«, 1975: »Caribe« oder 1971-76: »Cannon, The Manhunter«).⁴²

Auf eben diese Gattung griff Jonze nun bei der Konzeption des Clips zum Song »Sabotage«⁴³ der Beastie Boys zurück. Während bei »Buddy Holly« das Ambiente von »Happy Days« akribisch rekonstruiert wurde, um den Übergang zwischen originalen Szenen und nachgedrehten Szenen weitestgehend zu verwischen, gibt sich das für »Sabotage« gedrehte Material mit Protagonisten, die schlecht sitzende Perücken und deutlich als angeklebt zu erkennende Bärte tragen, überwiegend als bewusst billig gehandhabte Imitation zu erkennen. Damit will sich der Clip jedoch weniger selbst desavouieren, als dass er vielmehr eine Aussage über die Qualität und die stereotype Ikonografie klischeeverkrusteter »Cop shows« wie z.B. »The streets of San Francisco«, »Kojak« (1973 – 78) oder »Starsky and Hutch« (1975 – 79) treffen will. Nicht zufällig wurde die Grundidee zu dem Video auch während eines Fotoshootings geboren, bei dem die Beastie Boys verschiedene Verkleidungen ausprobierten und dabei auf die Schiene

der in Krimiserien vertretenen Typen kamen;⁴⁴ sie trugen die Idee an Spike Jonze heran, als es darum ging, das Video zu »Sabotage« zu konzipieren und brachten die während des Fototermins gefundenen Rollennamen (»Cochese«, »Bobby ›The Rookie««, »The Chief« und »Bunny«) ein, die während des Clips – in Kombination mit den »echten« Namen der Schauspieler (sprich: den Beastie Boys selbst)⁴⁵ – wie die Titel im Vorspann einer Fernsehserie über einfrierende Portraitaufnahmen geblendet werden. Doch solche Namensgebungen erwecken nur den täuschenden Eindruck, dass hier wirkliche Charaktere vorgestellt werden, während es sich tatsächlich lediglich um oberflächliche Typisierungen handelt (der Polizist mit graumeliertem, dichtem Haar und Oberlippenbart ist z.B. natürlich »The Chief«),⁴⁶ die zusätzlich verwischen, weil die Beastie Boys nicht nur diese – zuweilen undercover agierenden – Polizeihelden, sondern auch deren verbrecherische Gegenspieler verkörpern, so dass (zumal angesichts der schlechten Kostümierungen) zuweilen nur anhand des gezeigten Flucht- und Verfolgungsverhaltens deutlich ist, wer »good cop« bzw. »bad guy« ist. Entsprechend äußerlich werden auch die nachgestellten Situationen und Szenarien gehandhabt: Passend zu der harten, von treibenden Rhythmen lebenden Musik wird so etwas wie ein »Best of the episode« oder »Teaser« nachgestellt, jene Bildsequenz zum Auftakt mancher Serien gerade der 70er Jahre, in denen dem Publikum in loser und durchaus nicht chronologischer, dafür umso rascherer Abfolge die Actionhöhepunkte der somit eingeleiteten Episode präsentiert werden, um ihn neugierig zu machen.⁴⁷ Da hierbei zuweilen auch aus dem Film eliminierte oder aus anderen Folgen stammende Szenen Eingang fanden, konnte ein solcher Vorspann durchaus auch von der tatsächlich erzählten Geschichte abweichende Handlungsstränge andeuten. Etwas Ähnliches zeigt nun auch das Video von Spike Jonze, wo die knappe Vorstellung der »Protagonisten« im Verbund mit einem rasant geschnittenen Reigen an actionreichen Szenen von Tarnungen, Verfolgungsjagden, Prügeleien und Verhaftungsszenen Ausschnitte aus einer Krimi-Serie zu präsentieren scheinen, die – wie die im typischen Stil der 70er Jahre gehaltenen und über eine Stadtsilhouette geblendeten riesigen Lettern es verkünden – eben »Sabotage« heißt.

Waren die schnellen Schnittfolgen schon zuvor an Struktur und Rhythmus der Musik ausgerichtet,⁴⁸ so wird auch das Erscheinen dieses Titels synchron zum gesungenen Text ausgerichtet, der jedoch tatsächlich wenig mit dem in den Bildern beschworenen kriminalistischen Umfeld zu tun hat:

Can't Stand It I Know You Planned It
 I'm Gonna Set It Straight, This Watergate
 I Can't Stand Rocking When I'm In Here
 Because Your Crystal Ball Ain't So Crystal Clear

So While You Sit Back and Wonder Why
I Got This Fucking Thorn In My Side
Oh My, It's A Mirage
I'm Tellin' Y'all It's Sabotage

So Listen Up 'Cause You Can't Say Nothin'
You'll Shut Me Down With A Push Of Your Button?
But Yo I'm Out And I'm Gone
I'll Tell You Now I Keep It On And On

'Cause What You See You Might Not Get
And We Can Bet So Don't You Get Souped Yet
You're Scheming On A Thing That's A Mirage
I'm Trying To Tell You Now It's Sabotage

Whyyy; Our Backs Are Now Against The Wall
Listen All Of Y'all It's A Sabotage
Listen All Of Y'all It's A Sabotage
Listen All Of Y'all It's A Sabotage
Listen All Of Y'all It's A Sabotage

I Can't Stand It, I Know You Planned It
But I'm Gonna Set It Straight This Watergate
But I Can't Stand Rockin' When I'm In This Place
Because I Feel Disgrace Because You're All In My Face
But Make No Mistakes And Switch Up My Channel
I'm Buddy Rich When I Fly Off The Handle
What Could It Be, It's A Mirage
You're Scheming On A Thing — That's Sabotage

Lässt man den Begriff des »Watergate« einmal außer acht, der hier jedoch eher als Metapher für das im Text angesprochene und verurteilte intrigantes Verhalten des angesprochenen Gegenübers benutzt wird, so findet man kaum etwas, das die Assoziation einer Krimiserie nahe legen würde; sicherlich ist gegen Ende vom abzureißenden »handle« (wohl einer Handgranate) die Rede, doch auch hier handelt es sich möglicherweise lediglich um eine ebenso bildliche Redeweise wie bei der Erwähnung der kristallinen Wahrsagerkugel in der ersten Strophe, mit der angedeutet werden soll, dass das des heimtückischen Verrats angeklagte Gegenüber bei seiner Planung den tatsächlichen Verlauf der Ereignisse wohl doch nicht so klar vorhersehen konnte wie erwartet. Um was es genau bei diesem Vertrauensbruch geht, wird dabei nicht näher erläutert, doch Begriffe wie »thorn in my side«, »I can't stand it« und »disgrace« deuten an, dass zwischen dem Saboteur und dem Hintergangenen ein engeres Vertrauensverhältnis bestand, das verraten und enttäuscht wurde.

Die dazu gezeigten Bilder des Clips verweigern sich jedoch einer etwaigen Illustration dieser Situation und setzen vielmehr auf Action, die zwar zum harten, aggressiven Sound der Musik passt, sich jedoch in letzter Instanz als wenig sinngebunden erweist. Dies zeigt sich nicht nur darin, dass keine kohärente Geschichte mit klar definierten Charakteren entwickelt wird, sondern sich hier auch die für Actionfilme typischen Erzählmittel, wie z.B. die um sich selbst drehende Kamera, rasche Zooms oder extreme Blickwinkel, rein um ihrer selbst Willen eingesetzt finden. Besonders deutlich wird dies u.a., wenn der von unten gefilmte Cochese zu Beginn während einer Verfolgungsjagd von rechts nach links über den Abgrund zwischen zwei Hausdächern hinwegsetzt – nur, um ihn 30 Sekunden später zu zeigen, wie er den gleichen Sprung, nun in die entgegengesetzte Richtung, unternimmt.

Wie wenig ernst das aufgegriffene Genre dabei genommen wird,⁴⁹ ist schon anhand der bereits angesprochenen, billigen Aufmachung der Darsteller ersichtlich, wird jedoch auch durch die teilweise wenig überzeugenden Stunts deutlich gemacht, so etwa, wenn eine deutlich als solche erkennbare Puppe aus einem fahrenden Auto geworfen bzw. von einer Brücke herabgestürzt wird (was dem Regisseur nichtsdestotrotz die Anfertigung einer zweiten, entschärften Fassung auferlegte, da einige Sender den Clip wegen dieser »Gewaltszenen« nicht senden wollten – obgleich »Sabotage« nicht eine einzige Feuerwaffe zeigt, musste Jonze die inkriminierten Stellen durch harmlose Bilder wie den posierenden Kung-Fu-Kämpfer ersetzen).⁵⁰

Setzt man nun die Gattung von »Sabotage« – Videoclip – in Bezug zu dem dort erfolgenden Gattungsverweis – das parodierte Genre des Fernsehserien-Teasers – so erweist sich das Ganze als mehr denn eine simple Parodie auf Cop-Shows, führt das Video den Betrachter doch zugleich an die ästhetischen Wurzeln des Clips zurück; denn die Technik der rasant an- und gegeneinander montierten Bildsequenzen, der raschen Schnitte und Szenenwechsel, vorgeführt innerhalb eines kurzen Zeitraums, wie sie noch immer als so typisch für das Musikvideo empfunden wird,⁵¹ wurde tatsächlich auf breiter Basis erstmal im Rahmen solcher Serien-Teaser Mitte und Ende der 70er Jahre erprobt und eingesetzt: Jonzes Video ist somit (wie so oft bei ihm)⁵² ambivalent: einerseits eine liebevoll augenzwinkernde Hommage, andererseits aber zugleich auch eine ironische Abrechnung mit Genreklischees und entsprechend festgefahrenen Vorstellungen.

3. ROBBIE WILLIAMS: »SUPREME« (VAUGHAN ARNELL/2002)

Jonzes Clips beziehen sich, wie gesehen, auf Fernsehfilme der 70er Jahre, greifen dabei jedoch im Fall von »Buddy Holly« zugleich in die 50er Jahre zurück.

Eine ähnliche Verschränkung unterschiedlicher Zeitebenen lässt sich nun auch bei dem Clip beobachten, den Vaughan Arnell (siehe Kapitel 4, Abb. 15) im Jahre 2002 für Robbie Williams »Supreme« gedreht hat.

Als Szenario für das Video wählte man dabei die Welt des Autorennsports und entschied sich dafür, den Popstar in Gestalt des fiktiven »Gentleman Racer« »Bob Williams« in die Zeit der 60er Jahre zurückzusetzen, als charismatische Persönlichkeiten wie der Rennfahrer Jackie Stewart (dem eben das Epitheton »Gentleman Racer« verliehen wurde)⁵³ das Geschehen dominierten. »Gentlemen Racers« ist der Clip daher betitelt, der sich mit seinem für sechs Sekunden stummen und daher das laute, die Patina vergangener Zeiten andeutenden Knacken umso hörbarer machenden Vorspann als ein historisches Dokument ausgibt: »Formula Films copyright 1969« wird zur Bekräftigung als Entstehungsdatum genannt, wenn zugleich die Namen der beiden Kontrahenten, Bob Williams (oben) und Jackie Stewart (darunter), in einer Konstellation eingeblendet werden, die raffiniert die Möglichkeiten der »Split Screen« nutzt und damit andeutet, zu welcher aussagekräftigen Montage man diese Technik im Verlauf des Videos noch nutzen wird. Doch mit der Nennung der beiden Namen tut sich zugleich eine Schere hinsichtlich der Gattung des Films auf, gibt sich dieser doch einerseits als Dokumentation einer Rennsaison im Jahre 1969, in der Bob Williams dazu ansetzte, seinem Gegner Jackie Stewart die Weltmeisterschaft abzuringen (und sich nach seinem Scheitern aus dem Rennsport zurückzog, wie uns der augenzwinkernde Nachspann mitteilt, der, ebenso wie der Vorspann, stumm abläuft), während er andererseits durch die Einblendung von Darstellernamen als dem Bereich des Spielfilms zugehörig ausgewiesen wird, wo solche Nennungen üblicher sind.

Eine solche mutwillige und zugleich selbstreflexive Verquickung von Spiel- und Dokumentarfilm deutet dabei zugleich auf das Vorbild hin, an dem man sich hier konzeptionell orientiert hat, und das weit über die 60er Jahre hinausweist: Robert Zemeckis' »Forrest Gump« aus dem Jahre 1994 mit seiner Nutzung der dramaturgischen Möglichkeiten, die sich aus einer Durchmischung von fiktiver Biographie und realer Zeitgeschichte ergeben, und seiner zu diesem Zweck perfektionierten (auch Oscar-gekrönten) Technik der digitalisierten Bilder, die es ermöglichte, dass der Protagonist auf nachbearbeiteten Dokumentaraufnahmen mit historischen Persönlichkeiten wie Elvis Presley oder Richard Nixon interagieren konnte.

»Supreme« nutzt die seither noch verfeinerte Technologie des »Green Screen« nun ebenfalls ausgiebig, um seinen Protagonisten Bob Williams in ähnlicher Weise mit dem Jackie Stewart alter Dokumentaraufnahmen zusammenzubringen⁵⁴ – der Vorspann mit seinen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm schwankenden Einblendungen thematisiert mithin selbst schon implizit das Material,

aus dem das ganze Video gemacht ist: Spiel- und Dokumentaraufnahmen.

Doch Arnells Clip geht darüber – und damit auch über Zemeckis' »Forrest Gump« – hinaus, denn er begnügt sich nicht damit, Licht, Farbe, Kleidung und Frisuren der neu gedrehten Szenen so zu gestalten, dass diese sich nahtlos zu dem bereits existierenden, historischen Material fügen,⁵⁵ sondern er greift darüber hinaus eine ästhetische Formensprache auf, die dem Film der 60er Jahre und hier insbesondere der Gattung des Rennfahrerfilms verpflichtet ist. Denn die eingangs erwähnte »Split Screen«-Technik kam hier, insbesondere bei Filmen wie John Frankenheimers »Grand Prix« von 1966, an dem sich »Supreme« streckenweise eng orientiert,⁵⁶ zu besonderen Ehren. Gerade bei diesem Film, der nicht umsonst einen Oscar für den besten Schnitt gewann, wurde das Verfahren nicht nur – wie bisher – dazu genutzt, um parallele Ereignisse synchron auf die Leinwand zu bringen, sondern man schuf zudem eine eigene Bildsprache, derer sich Arnell auf das Geschickteste zu bedienen weiß. Wie schon im Vorspann, wo durch die schrittweise Einblendung der Titel »Gentlemen Racers«, »Jackie Stewart«, »Bob Williams« Spannung erzeugt, Konstellationen erklärt und zugleich eine gewisse Verblüffung erzielt wird, dient die Aufteilung des Bildes in (meistens) drei Felder dazu, um die Gegnerschaft der beiden Fahrer (links, übereinander) im Ambiente des Rennsports (recht die Zuschauer) zu illustrieren. Ebenso werden die einzelnen Etappen der Weltmeisterschaft (dokumentiert auch durch zwischengeblendete, die Siege Bob Williams' verkündende Zeitungs-aufmacher) auf diese Weise geschickt ineinander übergeleitet.

Insbesondere aber in einem Moment des Videos wird das die Leinwand teilende Verfahren auf eindrucksvolle Weise genutzt, um im Zuschauer die Ahnung einer Katastrophe aufkommen zu lassen: Nachdem das Renn-Ass Bob Williams (»Ace« steht auf seinem Zylinderhut zu lesen) in einen Liebesskandal mit der Ehefrau eines Richters verwickelt war (»Scandal! Race ace arrested with Judge's wife« ruft das Titelblatt einer eingeblendeten Zeitung), erklingt in der Musik jene Streicherpassage, die »Supreme« als auf einem Sample von Gloria Gaynors »I will survive« (1979) basierend ausweist. Während die Geigen auf einen Dramatik signalisierenden Höhepunkt zusteuern, werden Bilder eines schweren Renn-Unfalls gezeigt, Flammen sind zu sehen, Feuerschein spielt auf dem entsetzten Gesicht der Geliebten Bob Williams',⁵⁷ und wie bei einer Anzeigetafel setzen sich auf den verschiedenen Bildfeldern der Split Screen nun im Rhythmus der Musik schnell wechselnde Portraits des Rennfahrers zusammen: Die bewegungslosen Standfotos scheinen ein klarer Hinweis darauf, dass das auf einer Bahre davongetragene Renn-Ass den Unfall – wie seinerzeit Sänger und Schauspieler Yves Montand in der Rolle des Jean-Pierre Sarti aus Frankenheimers »Grand Prix« – wohl nicht überlebt hat und ihm hiermit eine Art visuelles Epitaph erstellt wird. Bestätigt

wird diese Ahnung durch die folgende Bildsequenz, die Williams' verwaisten Zylinder von zwei Aufnahmen des bedauernd dreinblickenden Jackie Stewart flankiert zeigen, der sodann – offenbar gerade in einer ersten Unterhaltung begriffen – die ganze Szene füllt. Erst im Gegenschnitt auf seinen Gesprächspartner, den eine Halskrause tragenden, gequält lächelnden Bob Williams, wird enthüllt, dass dieser – anscheinend nicht einmal schwer verletzt – überlebt hat: »Bob Williams Miracle Escape!« bestätigt dies ein sodann zwischengeblendeter Aufmacher.

Diese kurze, tatsächlich gerade einmal 45 Sekunden dauernde und doch ein Wechselbad an Emotionen umfassende Sequenz macht anschaulich, wie vertraut Arnell sich mit den Erzählstrategien des ebenfalls von den »personal lives of auto racers and their loves«³⁸ handelnden »Grand Prix« vertraut gemacht hatte.

Mithin verschränken sich in »Supreme« – ähnlich wie in Jonzes »Buddy Holly« – gleich mehrere zeitliche Ebenen: Diejenige des Formel-1-Rennsports der 60er Jahre (Jackie Stewart, Frankenheimers »Grand Prix«), die 70er Jahre (mit dem Zitat aus Gaynors »I will survive« in der Musik), die 90er Jahre mit der Anleihe am Konzept von Zemeckis' »Forrest Gump« und schließlich das aktuelle Jahr, in dem Robbie Williams' Song erschien (eine Ebene, zu der der Nachspann mit seinem Verweis auf Bob Williams' spätere Laufbahn – »blues guitarist« – wieder zurückführt).

Die Musik weist jedoch – wie gesehen – nur in die 70er Jahre zurück, und auch der Text bezieht sich lediglich auf das Gloria-Gaynor-Zitat, wenn er einmal den Titel ihres Songs direkt variiert (»Will you survive/You must survive«), an anderer Stelle hingegen seine Gattung thematisiert (»Yeah turn down the love songs that you hear«).

Oh it seemed forever stopped today
All the lonely hearts in London
Caught a plane and flew away
And all the best women are married
All the handsome men are gay
You feel deprived

Yeah are you questioning your size?
Is there a tumour in your humour,
Are there bags under your eyes?
Do you leave dents where you sit,
Are you getting on a bit?
Will you survive
You must survive

When there's no love in town
This new century keeps bringing you down

All the places you have been
Trying to find a love supreme
A love supreme

Oh what are you really looking for?
Another partner in your life to
abuse and to adore?
Is it lovey dovey stuff,
Do you need a bit of rough?
Get on your knees

Yeah turn down the love songs that you hear
'Cause you can't avoid the sentiment
That echoes in your ear
Saying love will stop the pain
Saying love will kill the fear
Do you believe
You must believe
When there's no love in town
This new century keeps bringing you down
All the places you have been
Trying to find a love supreme
A love supreme

I spy with my little eye
Something beginning with (ah)
Got my back up
And now she's screaming
So I've got to turn the track up
Sit back and watch the royalties stack up
I know this girl she likes to switch teams
And I'm a fiend but I'm living for a love supreme

When there's no love in town
This new century keeps bringing you down
All the places you have been
Trying to find a love supreme
A love supreme

Come and live a love supreme
Don't let it get you down
Everybody lives for love

Möchte man die Formulierung von dem »girl«, das »likes to switch teams« nicht als Hinweis auf die im Video gezeigten gegnerischen Rennställe überstrapazieren, so kommt man zu dem Schluss, dass

zwischen dem sarkastisch die fruchtlose Suche nach der absoluten Liebe thematisierenden Text und den Bildern wenig Bezüge bestehen: Die Idee einer Präsentation von Robbie Williams im Kontext der goldenen Renn-Ära der 60er Jahre mag zwar durch den Umstand inspiriert sein, dass Teile des Songs auf einen älteren Hit zurückgehen, doch da dieser zehn Jahre jünger als das im Clip gezeigte Setting ist, kann er nur sehr allgemein als Grund der Rückorientierung gewertet werden.

Tatsächlich bestätigt Vaughan Arnell in einem Interview auch, dass die Gründe für die Wahl der 60er Jahre ganz woanders lagen: Nachdem man Robbie Williams mit dem Eiskunstlauf-Video zu »She's the one« (1999)⁵⁹ bereits in einen sportlichen Kontext gesetzt hatte, wollte man ihn nun im Rahmen des »golden age of sport« zeigen und dachte darüber nach, »who was a hero, who looked good, who was sexy« und kam so auf die 60er Jahre,⁶⁰ wo insbesondere (nachdem man zwischenzeitlich auch an Skiabfahrtlauf gedacht hatte) die Rennfahrer den Ruf hatten, im Anschluss an den Wettkampf dem »partying all night« zu frönen. Dazu passte auch, dass der ganze Look der Sportart – mit ihren schweren Rennautos, den Frauen, dem nach dem Sieg vergossenen Champagner sowie den lediglich die Augenpartien freilassenden Helmen – dazu angetan waren, ihre Protagonisten »sexy and valiant«⁶¹ erscheinen zu lassen: Ein Image, das bereits Ende der 60er Jahre erfolgreich auf den durch seine Filme ebenfalls je in verschiedenen Berufskontexten präsentierten Elvis Presley angewendet worden war⁶² und nun (gleichwohl mit einem kleinen Augenzwinkern)⁶³ für Robbie Williams fruchtbar gemacht werden sollte.⁶⁴

4. CRAIG DAVID: »SEVEN DAYS« (MAX AND DANIA = MAD/2000)

Greift Arnells Clip das Setting und den Einsatz der Split Screen in Frankenheimers »Grand Prix« auf, so gestaltet das im Juli 2000 von dem britischen Regisseurteam Max and Dania gedrehte Video zu Craig Davids »Seven days«⁶⁵ seinen Plot konkret nach dem Vorbild der Handlungsstruktur eines sieben Jahre zuvor entstandenen Spielfilms. Der Clip, dazu gedacht, den bislang stets im Kontext der Formation Artful Dodger auftretenden Sänger erstmals als Solokünstler zu präsentieren, weist dann auch in seiner Originalfassung⁶⁶ nicht zufällig geradezu den Charakter eines Kurzfilms auf, wenn der von Musik begleitete Teil durch rein erzählende und mit Originalgeräuschen arbeitende Klammern gerahmt wird, die als eine Art von Exposition und Epilog eingesetzt werden: So betritt David zum Auftakt des Clips einen Salon und führt mit dem ihm bedienenden Friseur eine kurze Unterhaltung, die als Hinleitung zu dem – sozusagen das eigentliche Musikvideo darstellenden – Part fungiert, antwortet er auf die Frage, wie es ihm gehe, doch mit dem Ausruf: »I had the

strangest week ever!«. Damit sind nicht nur die titelgebenden »Seven days« eingeführt, sondern nun erst öffnet sich auch jene Szenenfolge, die den so benannten Song begleitet. Doch selbst jetzt ist die Stufe des eigentlichen, dem Verlauf des Liedes folgenden Musikclips noch nicht erreicht. Zwar sind, wenn Craig David beim Aufwachen gezeigt wird, im Hintergrund die einleitenden Akkorde seines Titels zu hören, doch schon die laut darüber gelegten Originaltöne der einander überlagernden Stimmen aus Radiowecker und Fernseher machen deutlich, dass der Fokus noch mehr auf den Bildern als auf der Musik liegt. Tatsächlich wird die Musik dann auch gestoppt: Als ob ein unsichtbarer Plattenteller erst zu schnell rückwärts gedreht und dann angehalten werde, verzerren und verlangsamen sich die Klänge, bis zum vollständigen Verstummen; parallel dazu wird die Szene, in der Craig David aufsteht, um seinen Tag zu beginnen, abgeblendet. Und nun erst, als er draußen auf der Straße seinen Gang zu der Unterführung antritt (eine Sequenz, die im Verlauf des Videos insgesamt viermal zu sehen sein wird), startet der Song wirklich und wird auch (mit einer erneuten Unterbrechung) bis zum Ende durch gespielt.

Mit diesem Verfahren erreichen MAD (Abb. 3) zweierlei: Zum Einen wird dadurch deutlich gemacht, dass es sich bei den im Folgenden gezeigten Ereignissen um Vergangenes handelt, das David hier seinem Friseur berichtet; um dies in Erinnerung zu rufen, schneidet der Clip dann auch in der Folge immer wieder Szenen aus dem Salon zwischen diese Rückblenden ein.



Abb. 3: Max and Dania

Der Umstand, dass David dabei auch in den Salon-Szenen als Sänger erscheint, legt nahe, dass der vorgetragene Song zugleich seine Erzählung der »strangest week ever« darstellt – was auch mit dem Titel des Liedes, eben: »Seven days«, konform ginge.

Ferner wird der Betrachter gleich zu Beginn des Videos mit einer Szene vertraut gemacht, die er ebenfalls im Folgenden mehrere Male

zu sehen bekommen wird und die wichtige Indizien für das Verständnis der weiteren Handlung bereit hält. Denn so wenig relevant für die Erzählung die im Fernsehen gezeigten Bilder des Shuttle-Starts (in der jetzt nur noch gezeigten Version: die Rettung eines Babys durch einen Feuerwehrmann) und die aus dem Radio plärrende Moderatorenstimme⁶⁷ zunächst zu sein scheinen, so werden sie es doch sein, die David (und damit dem Zuschauer) erst die Ahnung, dann jedoch die Gewissheit geben, dass sich hier stets der gleiche Tag immer von neuem wiederholt.

Das beschleunigte Zurückspulen der Musik und die Abblende sind in diesem Zusammenhang wohl dahingehend zu verstehen, dass der gezeigte Tag in Craig Davids Leben – einem Film oder Videoband gleich – immer wieder zurückgedreht und von neuem gestartet wird. Dass die Zeit bereits von Anfang an aus den Fugen ist, kann darüber hinaus schon alleine daran ersehen werden, dass die Stimme aus dem Radiowecker den Song »Seven days« von Craig David ankündigt und dessen erste Takte auch tatsächlich zu hören sind – obgleich dieser, der Erzählstruktur des Videos zufolge, als ein die Ereignisse resümierendes Stück, eigentlich erst ganz am Ende stehen dürfte.

Die Idee, dass ein Mensch aus unerfindlichen Gründen in einer Art Zeitschleife gefangen ist, die ihn immer wieder – bei vollem Bewusstsein dieses Umstandes – den gleichen Tag von vorne erleben lässt, stammt unübersehbar aus Harold Ramis' Film »Groundhog Day« (1993)⁶⁸, dem das Video auch insofern visuelle wie akustische Reverenz erweist, als der etwas altmodische Radiowecker auf Davids Nachttisch und die daraus dringende, hektisch-penetrante Moderatorenstimme parallelen Details von »Groundhog Day« verpflichtet sind.

Wie später auch bei dem Video zu Sophie Ellis Baxtors »Get over you« aus dem Jahre 2002 (s.o.), orientieren sich MAD nun zwar an diesem Konzept, variieren es aber: Werden sie die in Michael Gottliebs Spielfilm »Mannequin« (1987) gezeigte Belebung einer Schaufensterpuppe als Metapher für die in Sophie Ellis Baxtors geschilderte Rebellion einer Frau gegen ihren selbstherrlichen Partner interpretieren, so deuten sie das Verweilen in der Zeitschleife im Falle Craig Davids positiv von einer Gefangenschaft zu einer Chance um; denn während Bill Murrays misanthropischer Charakter in dem Ramis-Film die Wiederholung desselben Tages zunächst als Fluch begreift und erst am Ende dahin findet, sie als einen Weg zur (ihn befreienden) Liebe zu nutzen, kommt David diese Repetition von Anfang an sehr entgegen, da er so die Möglichkeit erhält, die zu den unterschiedlichsten Stadien seines Werbens um eine schöne Frau begangenen Fehler ungeschehen zu machen und zu korrigieren. Das Video schildert mithin (ähnlich dem Film Ramis') fast eine Art Erziehung, der David durch die Wiederkehr des immer gleichen Tages unterzogen wird, und in deren Verlauf er vom etwas schlecht gelaunt durch seine

Umwelt laufenden Stoffel zum umsichtigen und freundlichen jungen Mann mutiert.

Dass es MAD damit jedoch nicht allzu ernst meinen, machen sie gegen Ende des Clips deutlich, wenn Craig David endlich mit der Angebeteten in der Bar sitzt – und ihr im Übereifer ein Glas Wein in den Ausschnitt stößt. Fürchtet der Zuschauer, dass er nun noch einmal die ganze Kette der vorausgegangenen Ereignisse gemeinsam mit dem Protagonisten des Clips durchleben muss, so lässt das Regisseurteam Craig David hier im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Film aussteigen: Nach Manier früherer amerikanischer Cartoons, die ebenfalls mit dem Bewusstsein ihrer Figuren spielten, sich in einem aus Einzelbildern konstituierten Ablauf zu befinden, hält der Sänger das Video entnervt an, klettert aus dem Standbild aus, dreht Handlung und Musik⁶⁹ bis zum Moment unmittelbar vor dem Missgeschick zurück und begibt sich dann erst wieder erleichtert in den Clip hinein. Hatte er also zuvor die stetige Wiederkehr desselben Tages zuvor als Chance wahrgenommen, so nimmt er nun, so unmittelbar vor dem Ziel, sein Schicksal selbst in die Hand, wobei er (u.a. auch durch einen kurzen Blickkontakt mit dem Betrachter vor dem Rückeinstieg in das Video sowie bei den abschließenden Liebesszenen) deutlich macht, dass er sich des filmischen Kontextes, in dem er sich befindet, durchaus im Klaren ist (eine Ebene, auf die Ramis' Film natürlich nicht rekurriert).

Belohnt wird eine solche Initiative damit, dass er nun endlich jenes im Songtext angesprochene »make love« mit der Angebeteten realisieren kann, das, an einem Mittwoch begonnen, sich bis Samstag hingezogen haben soll⁷⁰ – einen Bezug, den die längere Version des Videos auch dadurch deutlich macht, dass es nicht mit den Liebesszenen endet, sondern mit einem Blick auf Craig David, der im Friseursalon und ohne Musikbegleitung wie resümierend die Refrainzeilen »took her for a drink on Tuesday/we were making love by Wednesday/and on Thursday & Friday & Saturday/we chilled on Sunday« intoniert.

Wie gesehen, hatte sich der Clip zum Auftakt darum bemüht, Text und Bilder im Kopf des Betrachters eng miteinander zu verknüpfen, indem der Eindruck erweckt wurde, dass es sich sowohl bei den gesungenen Worten als auch den gezeigten Bildern um eine Wiedergabe dessen handelte, was Craig David in der »strangest week ever« erlebt hat.

Tatsächlich aber decken sich diese nur in einigen wenigen Momenten, denn der Text erzählt eigentlich eine ganz andere Geschichte:

On my way to see my friends
who lived a couple blocks away from me (owh)
As I walked through the subway
it must have been about quarter past three

In front of me
stood a beautiful honey with a beautiful body
She asked me for the time
I said it'd cost her her name
a six digit number & a date with me tomorrow at nine

Did she decline? No
Didn't she mind? I don't think so
Was it for real? Damn sure
What was the deal? A pretty girl aged 24
So was she keen? She couldn't wait
Cinnamon queen? let me update
What did she say? She said she'd love to
rendezvous
She asked me what we were gonna do
said we'd start with a bottle of moët for two

Monday
took her for a drink on Tuesday
we were making love by Wednesday
and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday
I met this girl on Monday
took her for a drink on Tuesday
we were making love by Wednesday
and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday

Nine was the time
cos' I'll be getting mine
and she was looking fine
Smooth talker
she told me
She'd love to unfold me all night long
Ooh I loved the way she kicked it
from the front to back she flipped (back she flipped it, ooh the
way she
kicked it)
And I oh oh I yeah
hope that she'd care
cos' I'm a man who'll always be there

Ooh yeah
I'm not a man to play around baby
Ooh yeah
cos' a one night stand isn't really fair
From the first impression girl hmm you don't seem to be like that

Cos' there's no need to chat for there'll be plenty for that
 From the subway to my home
 endless ringing of my phone
 When you feeling all alone
 all you gotta do
 is just call me call me

Monday

took her for a drink on Tuesday
 we were making love by Wednesday
 and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday
 I met this girl on Monday
 took her for a drink on Tuesday
 we were making love by Wednesday
 and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday

(Break it down, uh break it down)

Since I met this special lady
 ooh yeah
 I can't get her of my mind
 She's one of a kind
 And I ain't about to deny it
 It's a special kind thing
 with you-oh.....

Monday

took her for a drink on Tuesday
 we were making love by Wednesday
 and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday
 I met this girl on Monday
 took her for a drink on Tuesday
 we were making love by Wednesday
 and on Thursday & Friday & Saturday we chilled on Sunday

Der Text schildert mithin eine Begegnung, die zwar auch in eben jener im Video gezeigten Unterführung stattfindet und, wie dort, durch die Frage nach der Uhrzeit zu einem Rendez-vous führen wird – doch während es in dem Clip um die Hindernisse geht, die David überwinden muss, bis sein Date endlich gelingt, sind sich Mann und Frau in der Musik bereits zwei Tage später und bei der zweiten Strophe körperlich nahe gekommen (»I loved the way she kicked it/from the front to back she flipped«), und nun wird die Frage gestellt, was man voneinander zu erwarten habe und ob mehr im Spiel sei: »And I oh oh I yeah/hope that she'd care/cos' I'm a man who'll always be there«, »I'm not a man to play around baby/[...] cos' a one night stand isn't really fair«. Dass es nicht bei dem befürchteten One-night-stand bleibt,

macht dabei schon der die Tage – einem Abzählvers gleich – auflistende Refrain deutlich: »we were making love by Wednesday/and on Thursday & Friday & Saturday«.

Eben dieser wird nun auch zum Beschluss der längeren Version des Videos von dem im Friseursalon sitzenden Craig David gesungen, um zu zeigen, womit ihn die zu einem aufmerksamen Mitmenschen und umsichtigen Dating-Partner machende Zeitschleife am Schluss beschenkt hat – auch dies wieder ein Versuch, Text und Bild zu einer Kongruenz zu bringen, gegen die sie sich bei genauerem Hinsehen eigentlich sperren.

Dass MAD der Effizienz ihrer dabei verfolgten Strategie (zu der auch die Großaufnahme der Armbanduhr gehört, die eben jene im Text erwähnte Uhrzeit »it must have been about quarter past three« zeigt) tatsächlich nicht so recht trauen, zeigt der Umstand, dass sie in der längeren Originalversion des Videos den Ablauf der Musik sogar einmal unterbrechen, um einen Dialog zwischen Craig David und seinem Friseur einzufügen, in dem das in den Bildern ohnehin Gezeigte umständlich noch einmal erklärt wird: »I was in the car, looked at the gauge – it was empty!«. Dies macht in dramaturgischer Hinsicht wenig Sinn (im Gegenteil: es schwächt sogar die spätere Szene, wenn David das ganze Video anhält), ist jedoch wohl nur durch den Wunsch zu erklären, Text und Bildern eine scheinbare Übereinstimmung zu verleihen (tatsächlich aber ereignet sich das Versäumnis des leeren Tanks zu einem Zeitpunkt, als David die Frau den Lyrics zufolge schon mehrfach getroffen hat und sie nun nicht mehr vergessen kann).

Wie in Arnells Clip zu »Supreme« geht es auch in dem Video zu »Seven days« zuletzt darum, Craig David ein bestimmtes Image zu verpassen: Während es bei Robbie Williams jedoch diesbezügliche Vorläufer-Videos gab, denen gegenüber der neue Clip als Komplementärkontrast fungieren konnte, indem er zuvor bereits eingeführte Charakteraspekte (»sexy«, »valiant«) bestätigen sowie durch neue, z.T. auch ironisch gefärbte Facetten ergänzen konnte, ging es bei »Seven days« darum, einen erstmals als Solisten auftretenden Sänger zu inszenieren. Interessanterweise hielt man es dabei für notwendig, ihn als einen netten, jungen Mann darzustellen, der jedoch dazu zunächst einmal durch einen (auch schon dem Protagonisten in »Groundhog Day« auferlegten) Läuterungsprozess gehen musste – so, als habe der tatsächlich in der Fachpresse stets für seine Freundlichkeit gelobte Craig David ursprünglich auch eine mürrische und ungeschickte Seite an sich gehabt. Dass es sich hierbei jedoch möglicherweise schlichtweg um eine mit Kontrasten arbeitende Strategie handelt, deutet das ebenfalls von MAD zu dem als nächstes veröffentlichten Song »Rendezvous« gedrehte Video an,⁷¹ wo der Interpret durch einen Spiegel in zwei gegensätzliche Hälften aufgespalten wird: Einem in elegantem weißen Anzug auftretenden, wohlhabenden, doch herzlos berechnenden und wahllos um jede Frau werbenden, eitlen Craig David

wird sein schwarz, leger gekleidetes, bescheidenes und aufrichtiges Alter Ego gegenübergestellt, das sein negatives Spiegelbild schließlich auch konfrontiert, als dieses sich an die eigene Freundin heranmacht – und zuletzt sogar im wahrsten Sinne aus dem Video herauskomplimentiert, steigt das elegante Pendant doch gegen Ende des Clips (in einer an den Schlussgag von »Seven days« erinnernden Sequenz) aus dem laufenden Film heraus, um achselzuckend davonzugehen.

Anders als Robbie Williams, der immer wieder auch als selbstbewusster Frauenheld dargestellt wird, spielte man gerade bei »Seven days« (in dem es, dem Liedtext zufolge, eben auch und gerade um Sex geht) derartige erotische Aspekte stark herunter: Zwar darf Craig David seine Angebotete am Schluss entkleiden, doch tut er dies – zumal mit Blick auf den ihm offenbar gegenwärtigen Zuschauer – z.T. mit geradezu verlegener Miene, so dass er zuletzt eher rührend, »cute«, als draufgängerisch wirkt: eine Haltung, die in späteren Videos nicht nur bezüglich Craig David selbst bestätigt, sondern z.B. (wieder unter Rekurs auf einen Film) auch auf seine weiblichen Fans projiziert wird. So nimmt das von Little X gedrehte Video zu »What's your flava«⁷² – in Einklang mit dem scheinbar nur von Eissorten handelnden Songtext – bewusst deutliche Anleihen bei Motiven, Ausstattung und Kostümen von Mel Stuarts Film »Willy Wonka and the chocolate factory« aus dem Jahre 1971,⁷³ wo eine ausgewählte Gruppe von fünf Kindern anhand in Schokoriegeln versteckter, goldener Glückslose eine Führung durch die sonst hermetisch abgeschirmte Fabrik des genialen Süßwaren-Herstellers Willy Wonka gewinnt; nur ein Junge allerdings erweist sich dieser Ehre als würdig, während die anderen für ihr Fehlverhalten z.T. grausam bestraft werden. Eben dieses moralisierende Handlungsschema wird nun auf Davids weibliche Fans übertragen, von denen vier eine Tour durch Davids »Music Factory« gewinnen;⁷⁴ doch alleine der bescheiden und zurückhaltend auftretenden jungen Frau ist es vergönnt, mit ihrem Star die abschließende (hier zugleich einen sexuellen Höhepunkt symbolisierende) raketenartig über das befahrene Turmgebäude hinausführende Aufzugreise zu unternehmen,⁷⁵ während die aggressiv und fordernd auftretenden Kontrahentinnen sich durch ihr ehrgeiziges und habgieriges Verhalten vorher selbst aus dem Rennen bringen.⁷⁶ Fast überflüssig zu erwähnen, dass der in »What's your flava« interpretierte Text mit seinen Vergleichen zwischen dem in einem Club getroffenen »fly girl« und einem dahin schmelzenden und köstlich zu leckenden Eis freilich einen ganz anderen, (ähnlich wie in »Seven days«) sehr viel anzüglicheren Ton anschlägt: Präsentieren die gesungenen Worte einen ausgesprochen aktiven, die eigene Begierde in plastische Bilder kleidenden Macho (»Girls I'm feeling'em, can't stop licking'em/That's why they got me dribbling«), so fährt das Video auch hier solche sexuellen Bezüge stark zurück, um Craig David als zwar begehrenswerten, doch dabei vor allem nett und geradezu schüchtern auftretenden Star zu inszenieren.

5. DER SONDERFALL »GERI HALLIWELL VS. J.LO« –
 GERI HALLIWELL: »IT'S RAINING MEN«
 (JAKE-SEBASTIAN WYNNE, JAMES CANTY/2001) –
 JENNIFER LOPEZ: »I'M GLAD« (DAVID LAChAPELLE/2003)

Wie gesehen, schließen Videoclips immer wieder auch an Fernsehserien und Filme an, um sie als Brücke zu ihrem Publikum einzusetzen, wobei dieser Träger selbst in unterschiedlichen Intensitäten Relevanz erhält: Von dem Umstand, dass ein Video nun einmal von Bildern lebt und es daher bequemer sein kann, auf bereits fertige und eventuell auch bewährte Strukturen zurückzugreifen (ganz gleich, ob diese nun vom Zuschauer als eben solche erkannt werden oder nicht) bis hin zu einer (möglicherweise sogar kritischen) Auseinandersetzung mit den somit zitierten oder angespielten Modellen, die idealer Weise erkannt und verstanden werden soll.

Besonders interessant ist es nun, zu beobachten, was geschieht wenn Videos ihnen grundsätzlich verwandte Film-Typen aufgreifen; bereits bei der kurzen Erwähnung von »Top Gun« (vgl. Kapitel 5) und dessen Rezeption in Clips wie »Travel to Romantis« und »There must be an angel« deutete sich diesbezüglich ein Prozess an, der anhand des vorliegenden Falls besonders plastisch demonstriert werden kann. Es geht hierbei darum, dass (zu Werbezwecken produzierte) Videos auf die Motivik und den Look eines Films zurückgreifen, der von einem ehemaligen Werberegisseeur gedreht wurde und daher – wie ihm oft vorgehalten wurde – sichtlich der schönen, doch oberflächlichen, Ästhetik der Werbewelt verhaftet blieb: »How to turn a rock video into a feature film – with glitzy images, high energy, an arresting music score [...] and the stupidest story this side of Busby Berkeley«,⁷⁷ umreißt ein Filmführer Adrian Lynes 1983 gedrehten Film »Flashdance«.

»How to turn a feature film into a pop video« ließe sich nun bezüglich zweier Clips sagen, die sich auf je verschiedene Weise und in unterschiedlicher Intensität an »Flashdance« orientieren – und im Falle des 2001 zu Geri Halliwells »It's raining men« gedrehten Videos⁷⁸ ließe sich sogar sagen: »How to turn two feature films into a pop video«, schiebt der Clip doch die Szenarien von Lynes »Flashdance« und Alan Parkers drei Jahre zuvor gedrehtem Film »Fame« (1980) ineinander. Rein oberflächlich betrachtet fungiert hierbei der Schauplatz des ersten Drittels des Videos – der Vortanzsaal einer »School for the Arts« – als Scharnier zwischen den beiden Filmen, inszeniert der Beginn des von Jake-Sebastian Wynne und James Canty / »Jake & Jim« (Abb. 4)⁷⁹ gedrehten Clips doch die berühmte »Audition«-Szene aus »Flashdance« nach, um dann, beim Erklingen des Refrains, durch das Hereinstürmen der anderen Tänzer in das Szenario und einzelne nachempfundene Momente aus »Fame« einzuschwenken. Doch auf einer zweiten Ebene kann die Motivation, die beiden Filme

hier ineinander zu blenden, auch in der Figur Irene Caras gesehen werden, die für »Flashdance« ebenso wie für »Fame« das Titellied sang, bei letzterem zusätzlich auch als Schauspielerin auftrat.



Abb. 4: Jake-Sebastian Wynne und James Canty / »Jake & Jim«

Eben eine solche Personalunion von Sängerin und Schauspielerin führt nun zu dem zweiten, hier zu erwähnenden Clip, der zugleich unter die (hier in Kapitel 10 zu besprechende) Kategorie der sich auf andere Videos beziehenden Videos fällt – denn die in Jennifer Lopez' »I'm glad«-Video entwickelte Idee, den Star in der Rolle der Alex (Jennifer Beals) aus »Flashdance« zu zeigen, verdankt sich ohne Zweifel Geri Halliwell's zwei Jahre zuvor entstandenem Clip.⁸⁰ Doch es geht, wie angedeutet, nicht nur darum, die Sängerkollegin zu übertreffen, sondern das von David LaChapelle (Abb. 5) gedrehte Video erweist sich als geradezu verbissener Versuch, sowohl Irene Cara (die in »Flashdance« nur zu hören war) als auch Jennifer Beals zu übertreffen (die in dem Film zwar die Hauptrolle spielt, sich für einige anspruchsvollere Tanzsequenzen jedoch insgesamt gleich dreimal hatte doubeln lassen müssen⁸¹ – Jennifer Lopez hingegen tanzt ihre Choreographie selbst).



Abb. 5: David LaChapelle

Wie spielerisch Jake & Jim demgegenüber bei der Gestaltung ihres Videos verfahren, lässt sich schon an der gezeigten Ineinanderblendung zweier unterschiedlicher Vorlagen ersehen. Doch auch in



Abb. 6: Geri Halliwell:
»It's raining men«, Still

den Details verfahren beide eher augenzwinkernd – man erkennt zwar stets das gemeinte Vorbild, doch es wird sich nicht um dessen sklavische Imitation bemüht, ganz gleich, ob es sich nun um den Vortanzsaal (Abb. 6) handelt (der mit seinen kahlen, weißen Wänden tatsächlich wenig Ähnlichkeit zu dem Raum aus »Flashdance« hat: Abb. 7), den am Flügel sitzenden Pianisten (der eben nicht die gleiche, sondern »nur« ähnliche Kleidung und Frisur wie »Bruno« in der »Lunch Jam Session« aus »Fame« trägt), den allgegenwärtigen Hund (bei dem es sich um Halliwells eigenes Haustier handelt) oder aber um deutliche Verweise, dass die grundsätzlich nach dem »Fame«-Modell auf der Straße getanzte Choreographie eben nicht in New York stattfindet, sondern in London (vgl. die Bushaltestelle links, die englische Telefonzelle sowie die lediglich in New Yorker Taxi-Look umgespritzte, typisch Londoner Cab auf der rechten Seite).



Abb. 7: »Flashdance« Still

Stattdessen wird immer wieder mit Humor gearbeitet, der sich dem Zuschauer mal aufdrängt (etwa, wenn der Juror der Kandidatin einräumt, »at her own time« neu zum Tanzen anzusetzen oder sie ihn während ihrer Darbietung küsst), mal jedoch auch etwas verhaltener daherkommt (so etwa der Umstand, dass sie zeitweise ein T-Shirt mit der Aufschrift »Famous« in der Typographie von »Fame« trägt).



Abb. 8: Jennifer Lopez:
»I'm glad«, Still



Abb. 9: »Flashdance«,
Filmplakat / Jennifer Lopez:
»I'm glad«, Still

Ganz anders das Video von Jennifer Lopez. Wie »It's raining men« eröffnet es den Clip zwar mit der (im Film »Flashdance« eigentlich erst ganz am Schluss stehenden) und zunächst ohne Musik verlaufenden Dance-Audition-Szene, doch schon in den ersten Momenten dieser Sequenz werden die Unterschiede zwischen beiden Clips deutlich: Bietet der Halliwell-Clip jeweils gerade das eben Nötigste auf, um im Zuschauer die Erinnerung an den Film zu aktivieren, so rekonstruiert das Lopez-Video Schauplatz (Abb. 8), Kostüme (Abb. 9), Beleuchtung und sogar einzelne Schnittfolgen geradezu detailversessen nach.⁸²

Doch der Wunsch nach Überbietung begnügt sich nicht damit, den Clip der Vorgängerin hinsichtlich einer Werktreue gegenüber

dem filmischen Vorbild hinter sich zu lassen. Denn dass es letztendlich nicht wirklich um eine Würdigung desselben, als vielmehr darum geht, sich noch über dieses hinauszuschwingen, macht bereits der Verlauf der Dance-Audition deutlich, in der einige – vom Film gerade abweichende – Momente auf Geri Halliwell's Video zurückgehen, hier aber noch weiter gesteigert werden. Hatten Jake & Jim z.B. den Fehler, den die zunächst sehr nervöse Alex zu Beginn ihrer Darbietung im Film macht und der sie zwingt, noch einmal neu anzusetzen, insofern abgemildert, als es hier eine hängende Plattennadel ist, die Geri Halliwell aus dem Takt bringt, so eliminiert der Clip von Jennifer Lopez diese Situation ganz: Die Tänzerin ist von Anfang an stark, selbstsicher und perfekt in ihrer makellosen Darbietung. Dazu passt auch, dass ein weiteres, in »It's raining men« angelegtes Element hier aufgegriffen und noch weiter intensiviert wird, denn bereits Halliwell hatte sich bei ihrer Interaktion mit den Juroren als sehr viel offensiver gezeigt als Alex im Film, wenn sie z.B. auf deren Tisch steigt und den Vorsitzenden küsst. Eben dies wird nun auch von Jennifer Lopez vorgeführt, jedoch eher ins Aggressiv-Provokative gewendet, wenn sie zunächst deren Notizen vom Tisch wischt, um sich Platz darauf zu verschaffen, und dort dann vor den Augen der Juroren einen aufreizenden Tanz vollführt, der in einem komplizierten Sprung zurück auf den Boden zunächst sein scheinbares Ende findet, kurz darauf jedoch fortgesetzt und dabei in seinen verlockenden Posen noch gesteigert wird. Anders als bei Halliwell, wo dieser Moment auch zum Auftakt des Videos zu sehen ist, bildet die (nun auch sehr viel längere) Sequenz bei Lopez den krönenden Abschluss sowohl ihrer Darbietung als auch des ganzen Videos – denn nachdem sie sich auf diese Weise des Beifalls der Jury versichert hat, packt sie kurzerhand ihre Sachen und verlässt den Raum, ohne an einer Beurteilung interessiert zu sein.

Damit ist ein weiterer Aspekt von »I'm glad« angesprochen, denn obgleich das Video sich die größte Mühe gibt, Setting, Kostüme und Licht des Originalfilms nachzugestalten, suggeriert es doch keineswegs die gleiche Handlung; zwar sollen die die Protagonistin betreffenden Grundvoraussetzungen – »macho welder by day, sexy dancer by night«⁸³ – offenbar als mit dem Film identisch angenommen werden, doch werden die daraus nachgestellten Szenen so ausgewählt bzw. so umgestaltet, dass sie sämtlich auf die Protagonistin zugeschnitten sind. Besonders deutlich wird dies z.B., wenn sie alleine zwei Breakdancern zuschaut (eine Szene, bei der sie im Film eigentlich zunächst von einer Freundin, später von einer ganzen Gruppe von Passanten begleitet wird) oder aber in Mawby's Bar auftritt, wo zwar kurz rechts ein für ihren Vorgesetzten stehender junger Mann gezeigt wird, doch da dieser im weiteren Verlauf des Clips gar nicht mehr erscheint, geschieht dies eher der Vollständigkeit halber bzw. um zwischen zwei Momenten ihrer Tanzdarbietung schneiden zu können.

Tatsächlich scheint der Clip von einer Frau zu erzählen, die erfolgreich alleine durch das Leben geht (ohne die Alex im Film ideell begleitende Ex-Ballerina, ihren Boss und ihre Freundin Jeanie) und sich der Jury der Ballettschule eigentlich nur stellt, um diese und sich selbst ihrer Überlegenheit zu vergewissern.

Diese, die »Flashdance«-Geschichte ein wenig auf einen Ego-Trip hin kondensierende Haltung steht dabei im auffälligen Gegensatz zum Text des Songs, der eigentlich als Liebeserklärung an einen geliebten Mann gehalten ist:

Baby when I think about
The day that we first met (the day that we first met)
Wasn't looking for what I found
But I found you and I'm bound to
Find happiness in being around you

I'm glad when I'm making love to you
I'm glad for the way you make me feel
I love it 'cause you seem to blow my mind..EVERYTIME
I'm glad when you walk you hold my hand
I'm happy that you know how to be a man
I'm glad that you came into my life
I'm so fucked (glad)

I dig the way that you get down (you get down thugged out!)
And you still know how to hold me (and you still know how to hold me)
Perfect blend, masculine (cant get enuff now)
I think I'm in love, DAMN finally

I'm glad when I'm making love to you
I'm glad for the way you make me feel
I love it 'cause you seem to blow my mind..EVERYTIME
I'm glad when you walk you hold my hand
I'm happy that you know how to be a man
I'm glad that you came into my life
I'm so glad

I'm glad that you turned out to be
that certain someone special who makes this life worth living
I'm glad you're here, just loving me
So say that you won't leave
'Cause since the day you came I've been glad
I'm glad when I'm making love to you
I'm glad for the way you make me feel
I love it 'cause you seem to blow my mind..EVERYTIME
I'm glad when you walk you hold my hand

I'm happy that you know how to be a man
 I'm glad that you came into my life
 I'm so glad

Doch nicht nur der Text verhält sich in auffälliger Spannung zu den gezeigten Bildern: Auch die Musik mit ihrem synkopierten langsamen Rhythmus will zuweilen gar nicht zu den dynamischen Choreographien passen. Und dies, obgleich das Video sich auch auf dieser Ebene immer wieder als Verbesserung des Films anbieten möchte. So ist der Moment, wenn während der ersten Aufführung in Mawby's Bar das Wasser auf den Körper der Tänzerin herabstürzt (im Film nur zweimal, im Video gleich dreimal), in »I'm glad« passend zu den Beckenschlägen der Musik geschnitten, und auch die dem vorangehende Szene mit dem rollenden Kleiderständer ist hier auf einen Überraschungseffekt hin inszeniert, erscheint es doch so, als trage Lopez ihre Kleider hier noch und schiebe diese gleichsam seitlich von sich weg, während im Film sofort deutlich wird, dass Alex lediglich hinter und neben dem Utensil steht.

Doch trotz aller, gegenüber dem Original körperbetonter geschnittener Kostüme, komplizierterer, von Jennifer Lopez selbst und noch dazu (wieder unter Abweichung vom Film) in Stiletto-Schuhen vollführter Choreographie-Figuren (vgl. z.B. die Flugschraube vom Tisch der Juroren) sowie erhöhter Mengen an schimmerndem Babyöl:⁸⁴ Der Versuch einer Konzentration und Steigerung des Films »Flashdance« zu einem Showcase für Jennifer Lopez gerät eigentümlich bemüht und überanstrengt – obgleich er hier rein äußerlich betrachtet motivierter erscheinen könnte als die Hommage Geri Halliwell's an »Fame« und »Flashdance«. Denn das als Auftragsarbeit⁸⁵ für den Soundtrack von Sharon Maguires Film »Bridget Jones's diary« (2001) eingespielte Cover des Weather Girl-Klassikers »It's raining men« weist – zumindestens auf textlicher Ebene – keinerlei Bezüge zu den beiden Filmen auf:

The humidity's rising
 The barometer's getting low
 According to all sources
 The street's the place to go

Cause tonight for the first time
 Just about half past ten
 For the first time in history
 It's gonna start raining men
 It's raining men
 Hallelujah
 It's raining men
 Hey hey hey

It's raining men
Hallelujah
It's raining men
Hey hey hey

The humidity's rising
The barometer's getting low
According to all sources
The street's the place to go

Cause tonight for the first time
Just about half past ten
For the first time in history
It's gonna start raining men

It's raining men
Hallelujah
It's raining men
Hey hey hey

I'm gonna go out
I'm gonna get myself (yeh)
Absolutely soaking wet

It's raining men
Hallelujah
It's raining men
Every specimen

Tall, blonde, dark and lean
Rough and tough and strong and mean

God bless mother nature
She's a single woman too
She took over heaven
And she did what she had to do

She taught every angel
To rearrange the sky
So that each and every woman
Could find the perfect guy
It's raining men

Don't get yourself wet girl
I know you want to

I feel stormy weather moving in
 About to begin
 Hear the thunder
 Don't you lose your head
 Rip off the roof and stay in bed
 (rip off the roof and stay)

It's raining men
 Hallelujah
 It's raining men
 Hey hey hey

It's raining men
 Hallelujah
 It's raining men
 Hey hey hey

It's raining men
 Hallelujah
 It's raining men
 Hey hey hey

It's raining men
 Hallelujah
 It's raining men
 Hey hey hey

It's raining men
 It's raining men
 It's raining men
 It's raining men⁸⁶

Einzig der Umstand, dass »Fame« und »Flashdance« – ebenso wie das 1982 erstmals veröffentlichte »It's raining men« – aus den frühen 80er Jahren stammen, stiftet hier einen gewissen Bezug,⁸⁷ den Geri Halliwell sodann auf ihrem Album noch dadurch vertiefte, dass sie in dem gleichfalls auf ihrem Album »Scream if you wanna go faster« enthaltenen Lied »Heaven and hell (being Geri Halliwell)« die Textzeile »I wanna live forever« aus dem Song »Fame« einbaute.

Jennifer Lopez hingegen könnte geltend machen, dass in »Flashdance« ihre eigene Laufbahn von der kleinen Tänzerin zum Star angedeutet werde, und man kann das Video zu »I'm glad« in diesem Licht geradezu als einen Aneignungsversuch verstehen,⁸⁸ mit dem ihre Biographie vor der Folie der Geschichte der »Flashdance«-Tänzerin Alex gelesen, ja: sogar mit dieser zu einem einzigen, perfekten Image verschmolzen werden soll – was z.B.

auch erklären würde, warum sämtliche, der Lopez-Vita fremden Nebenfiguren auf dem Weg vom filmischen Vorbild ins Video getilgt wurden.

Dessen Strategien der Verbesserung und Überbietung einiger Szenen des Films wären vor diesem Hintergrund dann als der für eine solche Bemächtigung notwendige Tribut zu interpretieren, mit dem sich die Sängerin und Tänzerin überhaupt erst die Legitimation zur Vereinnahmung eines solchen Klassikers erwirbt.

Wirft man nun einen abschließenden Blick auf die dabei von ihr getroffene Wahl des Regisseurs, so scheint sie sich für das Vorhaben einer solchen Strategie der »Aneignung durch Überbietung« den richtigen Kandidaten geholt zu haben, hat sich David LaChapelle bei seinen Fotografien, Werbefilmen und Videoclips doch stets als ein Künstler erwiesen, der oft und gerne von bekannten Vorbildern ausgeht (vgl. z.B. seine auf Motiven von Henri Rousseaus Gemälde »Der Traum« basierende Aufnahme Naomi Campbells: Abb. 10 + Abb. 11),⁸⁹ diese jedoch in Ausdruck und Farbe derart belebt und übersteigert, dass er überraschende und zuweilen geradezu wilde Bildwelten erzielt.



Abb. 10: Henri Rousseau:
»Der Traum« (Museum of
Modern Art, New York)



Abb. 11: David LaChapelle:
»Naomi Campbell: Cat
House«

Im Fall von »I'm glad« scheint es der visuellen Fantasie LaChapelles jedoch nicht gut bekommen zu sein, dass sie für die Produktion des den Lopez-Song bewerbenden Clips an die zähmende Leine eines Spielfilms gelegt wurde, der sich streckenweise selbst wie ein Werbefilm ausnimmt und der zusätzlich auch noch überboten werden sollte, denn hier bewirkt die Steigerung lediglich, dass das Video in seinen besten Momenten »slick«, während der schwächeren Passagen jedoch zu spekulativ und simpel, in seiner Bemühtheit sogar stellenweise fast unfreiwillig komisch wirkt.⁹⁰

ANMERKUNGEN

1 | Vgl. dazu auch das in Kapitel 8 Gesagte.

2 | Auf thematischer Ebene konnte man dies erst jüngst wieder mit dem von Adam Smith im Dezember 2004 veröffentlichten Video zu »Galvanize« von den Chemical Brothers feat. Q-Tip beobachten (von dem zu Beginn 2005 veröffentlichten Album »Push the button«). Der Clip mit seiner Schilderung der nächtlichen Abenteuer dreier als Clowns geschminkter Jugendlicher verweist auf die so genannte »Krumping«-Szene aus Los Angeles, deren Anhänger choreographisch ritualisierte Tanzgefechte in Kriegsbemalung zu HipHop-Musik auszutragen. Der Regisseur und Fotograf David LaChapelle (zu ihm s.u.) hatte diese Kultur 2002 bei den Dreharbeiten zum »Dirrty«-Video Christina Aguileras kennen gelernt und, neugierig geworden, 2003 einen (im Folgejahr vorgestellten und auch preisgekrönten) Dokumentarfilm mit dem Titel »Rize« gedreht (zunächst firmierte er unter dem Namen »Clowns in the Hood«). Allerdings trat die Formation Insane Clown Posse (in der Presse immer wieder auch wegen ihres Makeups augenzwinkernd als »die Antwort des HipHop auf Kiss«) schon lange zuvor auch in ihren Videos mit derartig geschminkten Gesichtern auf, so dass LaChapelles Film eine Kultur vorführt, die wohl auch durch diese Clips inspiriert worden war. Mit

Smiths Arbeit kehrt das Phänomen nun wieder – allerdings inzwischen verwandelt und dynamisiert – in den Bereich des Videoclips zurück, um nun die Acid House, HipHop and Rock miteinander verschmelzenden Klänge der Chemical Brothers optisch sinnfällig zu begleiten.

3 | Als Single aus dem 2001 erschienenen Album »Survivor« ausgekoppelt.

4 | So hat Joseph Kahn mit dem im Oktober 2004 veröffentlichten Clip zu »Always« der Gruppe Blink-182 ein Verfahren entwickelt, mit dem die Ästhetik der Split Screen mit Hilfe der Digitaltechnik zu neuer Komplexität gesteigert wird: Anstatt nebeneinander her laufende Handlungen zu zeigen, werden nun drei Szenen parallel übereinander gestapelt, die zwar Ereignisse aus drei unterschiedlichen Tageszeiten (Nacht, Dämmerung, Tag) mit drei jeweils unterschiedlichen Protagonisten (den Bandmitgliedern) zeigen, jedoch so gehalten sind, dass sie sich immer wieder zu einem einzigen, stimmigen Bild fügen (ähnlich den Klappbildern für Kinder, bei denen aus den Körperteilen von Figuren eine einzige Gestalt gebildet werden kann). Zu dem dabei angewendeten technischen Verfahren vgl. <http://www.hollywoodindustry.com/articles/viewarticle.jsp?id=28841> sowie http://www.musicvideowire.com/dynamic/article_view.asp?AID=10899. Wie beliebt selbst das traditionellere das Verfahren der Split Screen noch immer ist, zeigt schließlich auch noch der im Oktober 2004 erstaufgeführte, von Volker Hannwacker gedrehte Clip zu dem Song »Break the line« der Guano Apes, wo das Bildfeld ebenfalls zwei- und dreigeteilt wird, um sodann durch übergreifende Bewegungsmomente wieder Bezüge zwischen den einzelnen Bereichen zu stiften.

5 | Vgl. dazu und zur dort verwendeten Technik des »Frozen Moment« auch Kapitel 8.

6 | Vgl. dazu ausführlich Kapitel 3.

7 | Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 10.

8 | Die direkte Parallele zwischen »Pleasantville« und »Nellyville« besteht darüber hinaus in dem Umstand, dass der Text des so betitelten Songs eine (zwar leicht ironisch gefärbte, doch) durch und durch positive Utopie schildert: »Welcome to Nellyville, where all newborns get a half-a-mill/Sons, get the tan DeVille, soon as they can reach the wheel/And daughters, get diamonds the size of their age – help me out now/One year get one carat, two years get two carats/Three years get three carats, and so on into marriage/Nobody livin average, everybody jang-a-lang/Nobody livin savage, e'rybody got change [...]«. In der Folge werden auf diese Weise auch durch ihre entsprechenden Gegenentwürfe soziale Probleme wie bewaffnete Auseinandersetzungen, Spielsucht, Drogenkonsum und verfrühte Schwangerschaften angesprochen. Ohne dass »Pleasantville« nun ein Plädoyer für derartige Missstände wäre, wird dort hingegen auf die Notwendigkeit menschlicher Abgründe verwiesen, ohne die alle Individuen lediglich eindimensionale, auf ihre Rollen festgelegte Typen wären.

9 | In ausgeweiteter Form findet sich dieses Konzept in dem »The Iron Mask«-Video von Billie Woodruff zu Dru Hills »These are the times« (1999) umgesetzt, wo die Geschichte der drei Musketiere und des von ihnen befreiten Gefangenen mit der eisernen Maske im Kontext eines ausschließlich von Afro-Amerikanern bevölkerten 17. Jahrhunderts erzählt wird.

10 | Vgl. z.B. die Clips von Norbert Heitker zu Dani Königs »DISCO 3000« (1998) sowie zu »Unrockbar« von den Ärzten (2003). Auch in dem Clip zum Song »Troy« der Fantastischen Vier (Zoran Bihac, 2004) taucht ein Verweis auf diesen Klassiker auf, der hier zusammen mit Motiven aus so unterschiedlichen Filmen wie u.a. »Vom Winde verweht«, »West Side Story«, »Szenen einer Ehe« oder »Rambo« herangezogen wird, um die über verschiedene Zeiten und Moden hindurch bestehende Verbundenheit sowohl der Interpreten untereinander (konterkariert in der Schlägerei gegen Ende des Clips) als auch ihren Fans gegenüber zu artikulieren (die im übrigen ironisch als der offenbar die Gruppe zusammenhaltende Kitt präsentiert werden).

11 | Durch die von der Firma Kroma bewerkstelligte Einfügung von Schallplatten, Mikrofonen, Ghetto Blastern etc. wurde Material aus dem 1978 von den Gebrüdern Shaw gedrehten Kung-Fu-

Film »Two champions of death« (Shaolin yu Wu Dang) zur Darstellung eines musikalischen Duells uminterpretiert – vgl. dazu auch http://www.jiayo.com/features/chem_bros/ sowie http://musicvideowire.com/dynamic/article_view.asp?AID=10531%20. Gleichfalls einem Film aus den 70er Jahren – Toshiya Fujitas Film »Lady Snowblood« von 1973 – folgt Tarantinos Film in Dramaturgie wie Ästhetik auf das Engste.

12 | Zu deren weiteren Arbeiten vgl. hier im vorliegenden Kapitel unter 4. Craig David.

13 | Hinter den Momenten, in denen sie andere Schaufensterpuppen zum Leben erweckt, steht hingegen eine Choreographie wie z.B. diejenige zu dem Song »All over the world« des Electric Light Orchestras in Robert Greenwalds Film »Xanadu« von 1980.

14 | Von deren 2004 erschienenem Album »Finally woken«.

15 | Schon in seinem im Dezember 2003 vorgelegten Video zu »Fortune faded« von den Red Hot Chili Peppers hatte Briet von diesen Leuchtphänomenen ausgiebigen Gebrauch gemacht.

16 | Vgl. z.B. deren Album »Bach's Greatest Hits« aus dem Jahr 1963.

17 | 2002 von Steven Soderbergh neu verfilmt.

18 | Vgl. dazu <http://www.nigeldick.com/bio.htm>.

19 | Dies möglicherweise auch durch den Umstand begründet, dass McFadden mit »Real to me« musikalisch wie textlich deutlich mit seiner Vergangenheit in der Boygroup »Westlife« brechen möchte.

20 | Nicht umsonst weist auch die Titelsequenz den Clip eher als Kurzfilm aus: Erst (stumm und vor dunklem Hintergrund) wird der Name des Hauptstars, Mylène Farmer, genannt, sodann folgt der Titel, »California«, über den ersten Bildern sodann darauf der Name des Regisseurs, beschlossen von einem »with Giancarlo Esposito«, dem Co-Star, der u.a. auch in Ferraras 1990 gedrehtem Spielfilm »King of New York« mitspielte.

21 | Aus ihrem 1995 veröffentlichten Album »Anamorphosée« – einem Begriff, der im Refrain des Liedtextes auch immer wieder fällt: »c'est sexy le ciel de Californie/sous ma peau j'ai L.A. en overdose/so sexy le spleen d'un road movie/dans l'rétro ma vie qui s'anamorphose« – es geht mithin um die Anverwandlung des bisherigen Lebens im Rückblick an die bezüglich des amerikanischen Lebens gehegten Traumvorstellungen.

22 | Vgl. z.B. Filme wie »Nine lives of a wet pussy« (1976), einen sich um die sexuelle Erfahrungen einer jungen New Yorkerin drehenden Episodenfilm, »Ms. 45« (1981), einem Film über die zweifache Vergewaltigung und den Racheakt einer jungen, stummen Frau, die sodann die Mündung der titelgebenden Waffe zu ihrem Sprachrohr macht, oder »Bad Lieutenant« (1992), der von einem korrupten und moralisch verkommenen Polizeibeamten erzählt, der durch die Untersuchungen, die er um die Vergewaltigung einer Nonne anstellen muss, mit der eigenen Verworfenheit konfrontiert wird. Zu Ferraras Filmen generell vgl. Kiefer/Stiglegger (2000).

23 | Vgl. dazu hier Kapitel 8.

24 | Vgl. dazu auch Stevens (2004), der Farmers Rolle allerdings als Ehefrau eines von Esposito gespielten Stars interpretiert.

25 | »[...] c'est Marlboro qui me sourit [...]«.

26 | Demgegenüber sieht Stiglegger (2000), S. 90 hier »Gier und Verschwendung eine unheilige Allianz« eingehen. In Clip und Song scheint es jedoch weniger um diesen beiden Begriffe, als vielmehr um menschliche Sehnsüchte und die trügerischen Verheißungen von deren Erfüllung zu gehen, hinter denen tatsächlich kommerzielle Interessen stehen, die im Video jeweils von einem herrschenden Verwalter (der Manager/der Zuhälter) dirigiert werden, der es versteht, seine Kontrolle durch körperliche wie emotionale Macht zu sichern – bis die Frau durch die Entdeckung ihres Spiegelbildes erwacht und aufbegehrt.

27 | Vgl. dazu treffend Stiglegger (2000), S. 90: »[...] vielmehr sind Starrium und Prostitution nur zwei Seiten der gleichen Medaille«.

28 | Stiglegger (2000), S. 91 zufolge »imaginiert« der Star auf der Party den gewaltsamen Tod ihres Prostituierten-Ebenbildes nur; allerdings würde dann auch die sich an den Mord anschließende bzw. sogar dadurch provozierte Rache ebenfalls nur in ihrer Fantasie spielen, denn Abtransport der Leiche und Aufeinandertreffen von Frau und Zuhälter ereignen sich im selben Moment, wodurch angedeutet wird, dass beides gleich real ist. Zugleich deutet Ferrara damit auch die kalt-schnäuzige Austauschbarkeit der Frauen für den Zuhälter an: Kaum ist die eine tot, nimmt er sich die andere.

29 | In einem leider undatierten, doch wohl aus dem 1996 stammenden Interview gibt Nisipel tatsächlich »Blade Runner« als einen seiner Lieblingsfilme an – vgl. dazu http://www.wildpark.com/konserven/musik/20_nisipel/c_nisipel_mu.html.

30 | Vgl. dazu auch Kapitel 11.

31 | Vgl. dazu z.B. die Analysen von Nachtigäller (1995) sowie Mercer (1999).

32 | Breakthrough Video; Best Alternative Music Video; Best Director (Spike Jonze); Best Editor (Eric Zumbrunnen).

33 | Darunter: Alternative/Modern Rock Clip of the Year.

34 | Dies wird gerade anhand dieser Sequenz sehr schön deutlich, denn an die der Originalserie entnommene Großaufnahme von Howard und einem Nachbarn schließt sich eine Szene an, in der Weezer in der Totalen gezeigt wird, während rechts im Vordergrund zwei junge Männer sitzen, die wohl eben den mit einem roten T-Shirt bekleideten Howard und den neben ihm Sitzenden darstellen sollen: Zwar stimmen die Haarfarben, aber das Muster von dessen kariertem Hemd unterscheidet sich deutlich von demjenigen aus der Originalserie und der Howard-Ersatz hat auch plötzlich seinen Arm auf die Rückenlehne gelegt – angesichts der Akribie, mit der man ansonsten Al's Diner nachgebaut hat, erscheint es als wenig wahrscheinlich, dass dies ein Versehen ist; dem Zuschauer sollen so wahrscheinlich nur immer wieder Hinweise auf die hier stattfindende Montage gegeben werden.

35 | Auf der Spike Jonze gewidmeten DVD aus der Serie »Directors Label« berichtet River Cuomo, der Autor des Weezer-Songs, dass er diese Pause nicht mochte, da er sie als zu weitreichenden Eingriff in die Musik empfand – angeblich soll er eine alternative Fassung des Clips verlangt haben, in der die »Werbepause« eliminiert ist. Ob eine solche Version jedoch jemals veröffentlicht wurde, ist fraglich, da von ihr jede Spur fehlt.

36 | Der Song stammt von dem 1991 erschienenen Album »Nevermind«. Von dem Video sollen drei verschiedene Fassungen existieren: vgl. dazu <http://www.livenirvana.com/official/index.html> > Videos > In Bloom (Geffen). Uns ist bislang nur die hier beschriebene Fassung bekannt; in den beiden anderen sollen die Bandmitglieder entweder (Version 2) nur Röcke oder aber nur Anzüge (Version 3: »Pop-icon-version«) tragen. Zu Kerslake vgl. überblicksweise Reiss/Feineman (2000), 0:01:57.

37 | Insofern erweist sich diese Clip-Version zu »In bloom« auch als die interessantere gegenüber derjenigen, welche zuvor – im April 1990 (zugleich dem Monat der ersten Aufnahme von »In bloom« mit Chad Channing am Schlagzeug) – von Steve Brown gedreht und als so genannte »Sub Pop Version« bekannt wurde (benannt nach der Plattenfirma, bei der die Gruppe seinerzeit noch unter Vertrag war). In ihr werden Nirvana (neben Performance-Sequenzen) bei einem Gang durch die Stadt gezeigt, wobei Kurt Cobain immer wieder in einer ihn entstellenden Maskerade auftritt; die Szenen sind einmal als Schwarzweiß-, dann wieder als Farb-Aufnahmen gehalten. 1991 nahmen Nirvana den Song nochmals zusammen mit Schlagzeuger Dave Grohl auf, ein Jahr später drehte

Kerslake dann den neuen, aufgrund der Kostümierung der Gruppe als »Dresses version« bekannten Clip (vgl. dazu auch Anm. 36). Zu diesem vgl. auch http://en.wikipedia.org/wiki/In_Bloom.

38 | In jüngerer Zeit haben Outkast mit dem von Bryan Barber gedrehten und William Green produzierten Clip zu »Hey ya« ein ähnliches Konzept – allerdings ohne jeglichen kritischen Anspruch – umgesetzt: Bandmitglied Andre 3000 wird dabei bei einem Auftritt in einer 60er Jahre-Fernsehsow gezeigt, bei dem er (nach dem bereits bei Remy Shands »Take a message«-Clip [Regie: Kedar Massenburg, 2002] erprobten Modell) sämtliche Performance-Parts gleichzeitig selbst besetzt. Da es hier jedoch (wie bei Shand auch) primär um den Hinweis darauf geht, dass »Hey ya« (obgleich offiziell ein Song der Formation Outkast) eigentlich eher ein Soloprojekt von Andre 3000 ist, gerät das Video zu einem harmlosen und selbstverliebten Show-off der angewendeten Spezialeffekte.

39 | Damit griff das Video zugleich die Verwüstungsorgien und die Auftritte Kurt Cobains in einem Ballkleid auf, mit denen die Band 1991 in diversen Shows (»Tonight with Jonathan Ross«, »Saturday Night Live«, »Top of the Pops«, »MTV Headbangers Ball«) für Aufsehen gesorgt und sich über die dort üblichen Gepflogenheiten lustig gemacht hatte (»I'm dressed for the ball« soll Cobain z.B. zur Begründung seiner Kleiderwahl in der Rock- und Metalsendung »MTV Headbangers Ball« gesagt haben). Vgl. dazu den Artikel von Stephen Thomas Erlewine z.B.

bei [http://music.yahoo.com/ar-259699-bio--Nirvana sowie \(zu Cobains Ausspruch\)](http://music.yahoo.com/ar-259699-bio--Nirvana_sowie_(zu_Cobains_Ausspruch))
http://www.rollingstone.com/news/story/_/id/5934598.

40 | In einem Artikel berichtet David Daley, dass dem Autor von »Buddy Holly«, River Cuomo, das Jonze-Video auch zu harmlos erschienen sei und er künftig »ernstere« Clips anstrebe (vgl. <http://blueguy71.tripod.com/aparticle.htm>). Hinter Cuomos Unzufriedenheit mit dem Video steht jedoch möglicherweise auch die Besorgnis, nicht der Song an sich, sondern der Clip könnte hinter dem Erfolg von »Buddy Holly« stehen – nicht zufällig blieb Cuomo der MTV-Preisverleihung fern und kommentiert die Auszeichnung auf der Jonze-DVD mit dem sarkastischen Satz »Awards are for losers«.

41 | Ben Woodhouse, »cop shows (police drama)«, in: Pearson/ Simpson (2001), S. 106.

42 | Vgl. dazu z.B.

<http://www.museum.tv/archives/etv/M/htmlM/martinquinn/martinquinn.htm>.

43 | Der Song stammt von dem 1994 veröffentlichten Album »Ill Communication« und wurde Anfang August als Single ausgekoppelt.

44 | Tatsächlich hatte Jonze zunächst auch als Fotograf und Redakteur von Zeitschriften wie »Dirt« oder dem »Grand Royal Magazine« der Beastie Boys gearbeitet, ehe er aufgrund seiner Fotos von der Produktionsfirma Satellite (siehe dazu mehr in Kapitel 8) für Videos verpflichtet wurde; die Vertreterin von Satellite, Danielle Cagaanan, soll zu ihm bei seiner Einstellung gesagt haben: »[...] I really want you to get the energy, personality and point of view that's in your photos, into videos – that's why I want to work with you.« Im DVD-Booklet kommentiert Jonze dies lapidar: »I said okay, but I didn't understand what she was saying.«

45 | Keines der Mitglieder der Beastie Boys wird dabei mit seinem tatsächlichen Namen genannt. Die Formation der Beastie Boys besteht heute aus sieben Mitgliedern: Michael Diamond (Drums, Gesang), Adam Horovitz (Gitarre, Gesang) und Adam Yauch (Gesang, Bass) bilden dabei die Hauptbesetzung (sie treten am Schluss des Clips auch als die Straße entlanglaufendes Trio auf: v.l.n.r. Michael Diamond/Nathan Wind, Adam Horvitz/Alasondro Alegré, Adam Yauch/Vic Colfari); Mix Master Mike (Turntables), Mark »Keyboard Money Mark« Nishita (Keyboards), Alfredo Ortiz (Percussion – im Clip: Fred Kelly) und Amery »AWOL« Smith (Drums) arbeiten jedoch im Rahmen des Projektes mit ihnen zusammen. Adam Horovitz führt auch die Namen »MCA«, »Nathaniel Horn-

blower« und »Sir Stewart Wallace« – als Letzterer wird er auch in den eingeleiteten Titeln von »Sabotage« geführt; sein anderes Alter Ego, Nathaniel Hornblower, rangiert als Onkel von Adam Yauch, der z.B. für die Erstürmung der New Yorker Radio City Music Hall bei den MTV Video Music Awards am 9. September 1994 verantwortlich gemacht wird, mit der er – in angeblich angetrunkenem Zustand – gegen die Verleihung des »Best Direction in a Video Award« an den Regisseur des Videos zu dem R.E.M.-Song »Everybody hurts«, Jake Scott, protestierte – vgl. dazu

<http://www.beastieboys.com/beasties.php?Year=1994>. Horovitz/Hornblower unterbrach Michael Stipes Dankesrede und nannte den Sieg Scotts über Jonze »an outrage«. Tatsächlich war das Video zu »Sabotage« ebenfalls für fünf MTV-Awards nominiert (Video of the Year, Best Group Video, Breakthrough Video, Best Direction und Viewer's Choice), erhielt dann jedoch »nur« den Ehrenpreis eines MTV-Video Vanguard Award. Inzwischen hat das Video jedoch auch noch den »Hall of Fame Video Award 2004« der Music Video Production Association (MVPA) erhalten – vgl. dazu

http://www.mvpa.com/mvpa_awards_winners/mvpa_awards_2004.htm. Der ebenfalls in den Titeln von »Sabotage« erwähnte »Nathan Wind« hat inzwischen als Name ein Eigenleben begonnen und ist u.a. als Detektiv-Figur in einem 2000 auf den Markt gebrachten Playstation2-Spiel (»Time Splitters«) zu Ehren gekommen. Fred Kelly wiederum scheint nach einer berühmten amerikanischen Plektronfirma benannt; zugleich wurde dieser Name aber auch von Gene Kellys Bruder getragen, einem Fernsehponier, der die ersten Serien drehte und produzierte. Bei den übrigen Namen (»Vic Colfari«, »Alasandro Alegré«) handelt es sich ebenfalls um zugelegte Alter Ego-Namen, wobei sich »Alegre« möglicherweise auf den italienischen Schauspieler Gian Maria Volonté rückbezieht, der in seinen Filmen öfters harte Polizisten darstellte und – wie der Darsteller des »Chief« – im Alter über eine (allerdings echte) imposante grau melierte Haarpracht verfügte. »Bobby« »The Rookie« schließlich spielt auf die amerikanische Krimiserie »The Rookies« an, die zwischen 1972 und 1976 ausgestrahlt wurde.

46 | In dem Video zu »Ch-Check it out« (2004, Adam Horovitz aka Nathaniel Hornblower; der Song stammt von dem Album »To The 5 Boroughs«) greifen die Beastie Boys einige dieser Charaktere wenigstens rein optisch wieder auf. Der Clip adaptiert zwar die Montage- und Zitatechnik von Jones' »Sabotage«; im Unterschied dazu präsentiert sich das »Ch-Check it out«-Video jedoch nicht als kohärenter Vorspann zu einer fiktiven Serie, sondern als eine heterogene Folge von z.T. lediglich durch den Text (»All you Trekkies and TV addicts/don't mean to dis don't mean to bring static./All you Klingons in the fuckin' house/grab your backstreet friend and get loud«) und gezeigte Aggression miteinander verbundenen Szenen, in denen u.a. die Protagonisten aus »Star Trek«, Captain Kirk, Mr. Spock und Dr. McCoy (anhand der Waffen deutlich als aus der Episode »Amok Time« stammend zu erkennen) zusammen mit (ebenfalls durch die Lyrics motivierten) Zauberern, Ärzten und Passanten auftreten. Wie hier die Beastie Boys, verführten bereits Daft Punk vier Jahre zuvor, als sie für den von ihnen selbst gedrehten Clip zu »Fresh« (von dem 2000 veröffentlichten Album »Daft«) die Figur des Hundewesens »Charles« wieder aktivierten, den Spike Jonze 1997 für das Video zu ihrem Stück »Da Funk« kreierte hatte – vgl. dazu ausführlicher Kapitel 8 und 10.

47 | Auf der Ebene des Filmtrailers hat Marc Webb 2004 dies zum Konzept seines Clips zum Song »I am not okay (I promise)« der Band My Chemical Romance gemacht: Das ganze Video kommt als typische Vorschau eines (gleichwohl: inexistenten) Warner-Films daher (My Chemical Romance ist bei Warner Music unter Vertrag), dessen Handlung wiederum offenbar z.T. Parallelen zu dem Film aufweist, der durch Jeff Gordons 2000 gedrehten Clip zu »Teenage dirtbag« von Wheatus suggeriert wird (das Motiv der einander beistehenden Freunde stammt hingegen aus dem 1998 gedrehten Film »Rushmore« von Wes Anderson). Dies passt insofern zu dem im Sommer 2004 (in

Deutschland: Ende Januar 2005) veröffentlichten Album »Three cheers for sweet revenge«, aus dem der Song stammt, als das dort beigelegte Booklet wie ein Filmplakat aussieht und »The Story of A Man, A Woman And The Corpses of A Thousand Evil Men« ankündigt. Chemical Romance-Sänger Gerard Way und seine Bandkollegen bezeichnen sich selbst auch als eingeschworene Filmfreaks, was u.a. schon daran ersichtlich ist, dass ein Song des Albums, »Hang 'em high«, den Titel des gleichnamigen, 1968 mit Clint Eastwood gedrehten Western von Ted Post aufgreift. Zu Jeff Gordons Videoclip für Wheatus vgl. Kapitel 7.

48 | Vgl. diesbezüglich z.B. auch den von dramatischen Rhythmen und hektischen Schnitffolgen bestimmten Vorspann zu »The streets of San Francisco«.

49 | Insofern erledigt sich auch der wiederholt formulierte, pingelige Vorwurf, dass es den in dem Clip zu sehenden Volkswagen EuroVan in den 70er Jahren noch nicht gegeben habe, von selbst.

50 | Zu einer Gegenüberstellung zwischen Original- und Zensurfassung siehe <http://www.schnittberichte.com/index.php?ID=1137>.

51 | Vgl. dazu das zu Beginn von Kapitel 8 Gesagte.

52 | Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 8.

53 | Vgl. dazu <http://www.grandprix.com/gpe/drv-stejac.html>.

54 | Freilich handelt es sich dabei nicht ausschließlich um solche Green-Screen-Aufnahmen: Bei einigen Sequenzen genügte es (ähnlich wie bei Jonzes »Buddy Holly«), Szenen mit Robbie Williams nachzudrehen, die einen direkten Bezug zu bereits existierenden Aufnahmen von Jackie Stewart aufweisen und sich dann zu direkten Interaktionen schneiden ließen. Zum Teil stammen die Aufnahmen mit Jackie Stewart wohl auch aus dem 1972 von Frank Simon gedrehten Film »Afternoon of a Champion«, in dem neben Jackie und seiner Frau Helen Stewart auch der Regisseur Roman Polanski mitspielt.

55 | Dies gelingt freilich nicht immer perfekt: Bei der Szene der Preisverleihung oder den Vorbereitungen zum Start z.B. ist deutlich zu sehen, dass Robbie Williams anders beleuchtet ist als die ihn Umstehenden und er eigentümlich bezugslos zu ihnen bleibt. Andererseits hat man die allergrößte Sorgfalt darauf verwendet, die originalen Werbelogos aus den Dokumentaraufnahmen auszuradieren und durch die neuen, auf Bob Williams zugeschnittenen Namen und Signets zu ersetzen: So wird aus »GoodYear« »Bob's Year«, aus »Goldstone« »Robstone«, und man fügte das eigens erfundene grüne »Williams Pistons«-Zeichen in das historische Material ein (vgl. z.B. der Schirm des Mannes in rotem Frack und Zylinder). Vgl. dazu http://www.clear.ltd.uk/clippings/tony_cgi.htm.

56 | In dem von der Firma 3dd-entertainment produzierten Dokumentarfilm »ROBBIE WILLIAMS: Gentleman Racer – The Making of »Supreme«« (2000) erwähnt Regisseur Vaughan Arnell diesen Film zusammen mit den Filmen »Le Mans« (1971) und »The Thomas Crown Affair« (1968) als visuelle Modelle für den Einsatz der Split Screen bei »Supreme«. Gleich die oben besprochene Gegenüberstellung der Kontrahenten z.B. folgt direkt einer ähnlichen Montage in Frankenheimers Film, wo die »Split Screen« zwar seltener als in Arnells Video, dafür jedoch zuweilen auch eingesetzt wird, um die nebeneinander gestellten Bilder zu ornamentalen Mustern zu ordnen.

57 | In »ROBBIE WILLIAMS: Gentleman Racer – The Making of »Supreme«« (2000) weist Arnell eigens auf die Problematik hin, derer man sich bei der Montage dieser Sequenz bewusst war, da man aus Pietätsgründen keine Aufnahmen eines echten Unfalls verwenden wollte: Man löste die Aufgabe durch eine geschickte Kombination von eine laufende Menge sowie das Ausrücken eines Löschzuges zeigenden Dokumentaraufnahmen mit eigens gedrehten Szenen eines brennenden Wagens und der entsetzten Reaktionen aus »Bob Williams'« Umfeld.

58 | Maltin (2003), S. 554.

59 | Der Clip zu der im November 1999 erschienenen und aus dem Album »The ego has landed« ausgekoppelten Single (einem Cover des Stücks der Gruppe World Party) wurde von dem Regieteam Dom Hawley & Nic Goffey gedreht.

60 | Grundsätzlich scheint Arnell aber auch ein Faible für die 60er Jahre zu haben: Einen für England gedrehten Werbespot zu »Lucozade sports drink« siedelte er z.B. ebenfalls in den 60er Jahren an – vgl. dazu http://www.findarticles.com/cf_dls/moDUO/12_40/54454297/pi/article.ihtml.

61 | Alle Zitate nach dem Interview mit Arnell in »ROBBIE WILLIAMS: Gentleman Racer – The Making of ›Supreme‹« (2000).

62 | Vgl. dessen ebenfalls durch »Grand prix« geprägten Film »Speedway«, 1968 von Norman Taurog inszeniert, der mithin das in Frankenheimers Film auf Yves Montand angewendete Modell nun für den Rock'n'Roll-Star fruchtbar zu machen versuchte. Zu diesem Phänomen vgl. generell Tauber (2004).

63 | So weist er sich durch seine Pfeife als englischer Gentleman aus, verpasst sein eigenes finales Entscheidungsrennen, weil er von seinem Manager versehentlich im Wohnwagen eingeschlossen wird und betätigt sich dem Nachspann zufolge später als Erfinder rauchfreien Pfeifentabaks.

64 | Zumal dieser <http://www.abendblatt.de/daten/2004/05/08/292801.html> zufolge auch Fan des englischen Formel 1-Fahrers Jenson Button sein soll, so dass sich ihm so die Möglichkeit bot, im Rahmen des Clips wenigstens vorübergehend in dessen Fußstapfen zu treten.

65 | Die Single wurde Ende Juli 2000 als Auskopplung aus dem im August 2000 auf den Markt gebrachten Album »Born to do it« veröffentlicht; zuvor war bereits Anfang April die Single »Fill me in« erschienen.

66 | Diese ist mit 05:27 Minuten um fast eine Minute länger als die üblicherweise gezeigte Fassung und ist auch auf Davids alter Homepage <http://www.craigdavid.co.uk/site/video.php#> zu sehen (der dort ursprünglich in Fernsehen und Zeitung gemeldete Shuttle-Start wurde mittlerweile – möglicherweise wegen des Columbia-Unfalls im Januar 2003 – gegen Berichte von der Rettung eines Babys aus dem Feuer ersetzt).

67 | Für die neue Version wurde nochmals eigens eine neue Stimme mit einem leicht abweichenden Text aufgenommen.

68 | In den 90er Jahren steht der Kurzfilm »12.01 PM« (Jonathan Heap, 1990) am Beginn einer dieses dramaturgische Konzept nutzenden Reihe von Filmen; »Groundhog Day« zog dann einen ganzen Schwarm an (z.T. sehr viel schwächeren) Filmen nach sich, die ebenfalls daraus Kapital zu schlagen versuchten – vgl. z.B. »12.01« (Jack Sholder, 1993) oder »Christmas every day« (Larry Pearce, 1996). Eigentümlicherweise wurde als Inspiration des Videos zu »Seven days« auch »Sliding doors« von Peter Howitt (1998) genannt – vgl. z.B. http://uk.news.launch.yahoo.com/dyna/article.html?a=dotmusic_news/21039.html&e=l_news_dm – obwohl es hier um etwas ganz anderes geht, schildert der Film doch nach dem (von Krzysztof Kieslowski bereits 1981 mit »Blind chance« angewendeten) »Was wäre wenn«-Verfahren die parallelen Schicksale einer Frau, die sich aus dem Umstand ergeben, dass sie einmal eine U-Bahn nach Hause nimmt, sie ein anderes Mal aber verpasst.

69 | Das dabei entstehende Klangphänomen erinnert sehr an das Zurückschulen der Musik zu Beginn des Clips. Interessanterweise wird gerade diese Szene in den Versionen des Videos unterschiedlich gehandhabt: Verstummt mit dem Anhalten des Videos konsequenterweise in einigen Versionen auch die Musik, so läuft sie in einigen Fassungen – wie auf der Stelle tretend – im Hintergrund leise weiter.

70 | Tatsächlich trägt das Paar in den abschließenden Liebesszenen auch unterschiedliche Kleidung, so dass angedeutet wird, dass sich die gezeigten Szenen – obgleich scheinbar immer den gleichen Vorgang zeigend – an unterschiedlichen Tagen zugetragen haben.

71 | Die Single wurde im März 2001 als letzte Auskopplung aus »Born to do it« veröffentlicht; das Video besitzt in seiner Originalfassung auch wieder eine musiklose Einleitung, in der David im erregten Gespräch mit Freunden gezeigt wird, wobei die beiden Facetten seiner sich sodann aufspaltenden Persönlichkeit – mürrisch und freundlich – schon je kurz vorgeführt werden. Vgl. <http://www.craigdavid.co.uk/site/video.php#>.

72 | Die Single erschien im September 2002 als erster Song aus dem Album »Slicker than your average«, das im November 2002 veröffentlicht wurde.

73 | Der Film basiert auf Roald Dahls 1964 erschienenem Buch »Charlie and the Chocolate Factory« (2005 von Tim Burton unter eben diesem Titel neu verfilmt). Einer auf den berühmten Song »The Candyman« hinleitenden Dialogzeile aus Stuarts Film verdankte bereits Davids erstes Album »Born to do it« seinen Titel (»Do you ask a fish how it swims? [...] Or a bird how it flies? [...] They do it because they were born to do it. Just like Willy Wonka was born to be a candyman«). In einem Interview hat David zusätzlich erklärt, dass eine seiner literarischen Lieblingsfiguren die beständig Kaugummi kauende Violet Beauregarde aus Dahls Buch ist – vgl. dazu Theobald (2005), S. 37.

74 | Wie bei dem Video »Seven days« leitet ein Radiomoderator in die Handlung ein und erklärt hier ausführlich die Rahmenbedingungen. Versteckt werden die Lose hier angeblich in Davids CD »Slicker than your average«, die jedoch das Coverfoto von seinem ersten Album »Born to do it« trägt. Während die sich am Schluss als moralisch integer erweisende Frau lediglich eine CD kauft und von dem Gewinn offenbar überrascht wird, kaufen ihre Kontrahentinnen solange CDs, bis sie endlich ein Los finden. David tritt hier zu Beginn auch vom Kostüm her als »Willy Wonka« auf.

75 | Das Motiv stammt ebenfalls aus Dahls literarischer Vorlage bzw. Stuarts Verfilmung und hat dort natürlich keinerlei erotische Konnotationen, die im Video erst durch die während der Fahrt ausgetauschten Zärtlichkeiten hinzukommen.

76 | Die Stationen der Führung durch die »Music Factory« führt dabei sowohl die typischen Arbeitsstätten eines Popstars – Tonstudio und Videodreh – als auch dessen Privatsphäre (Schlafzimmer) vor. Eben diese unterschiedlichen Etappen dienen dann zugleich als Bewährungsproben, denen die ersten drei Frauen nicht gewachsen sind: Eine will ihn beim Videodreh verdrängen und selbst zum Star werden, weshalb sie – wie der fernsehsüchtige Mike Teavea in Dahls Geschichte – aufgelöst und versendet wird; die nächste schwebt mit David in einem riesigen Käfig und hascht jedoch nur nach den umher wirbelnden Geldscheinen; die dritte schließlich wird von einem Klappbett in einen Wandschrank eingesperrt, als sie roh über den Star herfallen will.

77 | Maltin (2003), S. 469. Shore (1984), S. 50 zufolge gab Lyne zu, »Flashdance's look and style – image, montage, and visual energy substituting for plot and character – from MTV« übernommen zu haben. Mit den Clips von Geri Halliwell und Jennifer Lopez kehrt diese Ästhetik – auf je unterschiedliche Weise (s.o.) und mit zeitlichem Abstand – wieder in die Musikvideos zurück.

78 | Die Single erschien Ende April 2001 und stammt aus dem im Mai 2001 veröffentlichten Album »Scream if you wanna go faster« sowie von dem Soundtrack zu »Bridget Jones' diary«.

79 | Zu ihren Arbeiten vgl. http://www.filmcentre.co.uk/s_crew_frame.asp?str3=jake+and+Jim&submit5=All-crew sowie <http://www.hsiproductions.com/>.

80 | Der Clip zu »I'm glad« entstand im Februar 2003. Die Single erschien im Juni 2003 als dritte Auskopplung aus dem im November 2002 erschienen Album »This is me...then«.

81 | In den klassischeren Sequenzen übernahm die Tänzerin Marine Jahan; bei den akrobatischen Sprüngen übernahm Sharon Shapiro, einzelne Breakdance-Figuren übernahm sogar der in einer Pertücke spielende Richard »Cray Legs« Colon von der Rock Steady Crew – vgl. dazu u.a. <http://theoscarsite.com/pictures1983/flashdance.htm>.

82 | Lediglich in der Anordnung der Bilder an den Wänden können hie und da minimale Abweichungen beobachtet werden (siehe Abb. 7 u. 8). Nicht umsonst hat Paramount Pictures der Firma Sony in ihrer Eigenschaft als Besitzerin von Epic, der Plattenfirma von Jennifer Lopez, eine Anzeige wegen Verletzung des Copyrights ins Haus geschickt – vgl. dazu einen Bericht vom 8. Mai 2003, der u.a. in der Online-Ausgabe des »Guardian« enthalten ist:

<http://film.guardian.co.uk/news/story/0,12589,951748,00.html>
sowie <http://uk.news.yahoo.com/031114/242/edy17.html>.

83 | Maltin (2003), S. 469.

84 | Vgl. z.B. eine Aussage Jennifer Lopez' in einem Interview, das auf ihrer 2003 auf DVD erschienenen Musikvideo-Werkschau »The Reel Me« zu finden ist: »Mit innovativ glänzender Haut haben wir Maßstäbe gesetzt [...] Babyöl half da Wunder!«, hier zitiert nach Der Spiegel 51/2003 – 15. Dezember 2003, S. 161.

85 | Geri Halliwell berichtet, dass sie von dem Filmproduzenten Eric Felner gebeten worden sei, die Single für den Film aufzunehmen (vgl. dazu <http://www.gerihalliwell.de/> sowie <http://web.infini.to/utenti/8/80sfanclub/forum.htm>) – damit hatte man zugleich eine Sängerin gewählt, die alleine schon vom äußeren Erscheinungsbild den absoluten Gegenpart zu den Weather Girls darstellte.

86 | Bei dem von Halliwell interpretierten Text fällt auf, dass dieser gegenüber der von den Weather Girls vorgetragenen Version weitestgehend des dort noch in stärkerem Maße verwendeten religiösen Vokabulars entkleidet wurde: Zwar wird auch in der neuen Fassung »Hallelujah« gejubelt, aber auf den ursprünglich häufigeren Gebrauch des Wortes »Amen« wird nun ganz verzichtet, wohl, weil er im Kontext einer wenig an Gospelgesänge erinnernden Geri Halliwell als etwas unpassend erschien.

87 | Ein – den Machern des Videos möglicherweise nicht einmal bewusster – Bezug zwischen »Fame« und »It's raining men« wird immerhin durch die Person des im November 2003 verstorbenen Schauspielers und Tänzers Gene Anthony Ray gestiftet, der sowohl in dem Spielfilm (dort als »Leroy«) als auch in dem Video der Weather Girls auftrat. Wir danken Brigitte Ugi (Frankfurt am Main) für diesen freundlichen Hinweis.

88 | Nicht zufällig hat Maureen Marder, auf deren Lebensgeschichte »Flashdance« beruht, im November 2003 Klage gegen Jennifer Lopez und Sony Music eingereicht, da sie das Video zu »I'm glad« als unauthorisierte Darstellung ihres Lebens betrachtet (vgl. auch hier: Anm. 82).

89 | Zu LaChapelles Arbeiten vgl. <http://www.davidlachapelle.com/>.

90 | Die Auszeichnung »Director of the Year« erhielt LaChapelle 2004 jedenfalls nicht allein für »I'm glad«, sondern vielmehr im Verbund mit seinen weiteren Arbeiten für Christina Aguilera (»The voice within«) und No Doubt (»It's My Life«) – vgl.

http://www.mvpa.com/mvpa_awards_winners/mvpa_awards_2004.htm.

