

II. »One more time«:

Videos beziehen sich auf Videos

Videos rekurren – wie bislang gesehen – auf die gesamte visuelle Alltags- und Kunstkultur, wie sie sich u.a. aus Cartoons, Videospielen, Werbung, Filmen und Kunstwerken speist. Indem die Clips jedoch selbst nun (als Werbeträger, Kurzfilme und Kunstwerke) Bestandteil dieses Bildguts sind und dieses mit prägen, nimmt es nicht Wunder, dass sie sich immer wieder auch auf andere Clips beziehen können: »Videos sind nicht selten selbstreferentiell, sie verweisen auf bereits vorhandene Eigenbilder [...]«, womit der von Jody Berland geprägte Begriff der »cannibalization«² erst wirklich seine präzise Anwendung findet, denn hier nähren sich die Vertreter der Gattung »Musikvideo« tatsächlich von ihren ausgeschlachteten und angeeigneten Artgenossen, während sie in der Formulierung Berlands ja eher Beutejagd auf andere zu machen scheinen.

Auch hier zeigt ein eingehender Blick schnell, dass dabei verschiedene Phänomene und Stufen unterschieden werden müssen, die Intention, Reflexionsniveau und Qualität solcher Rückbezüge und Übernahmen betreffen.

I. »I'M NOT YOUR EVERYDAY GIRL«: IDENTITÄT, IMAGE UND PRÄSENZ

Im März 2003 wurde ein Clip veröffentlicht, den die Fotokünstlerin und Regisseurin Floria Sigismondi (siehe Kapitel 9, Abb. 41) zu dem von Christina Aguilera interpretierten Song »Fighter« gedreht hatte; der Clip markierte nur eine der vielen Rollen, welche die Sängerin im Rahmen ihrer Karriere bislang verkörpert hatte und noch einnehmen sollte: War sie bei ihrem ersten Erscheinen 1999 zunächst noch als attraktive, aber etwas scheue Britney-Spears-Epigonin aufgetreten, so versuchte sie mit zunehmend aufwändigerem Outfit (angefangen 2001 von der Perücke und dem starken Make-up in dem Ricky-Martin-Video »Nobody wants to be lonely« von Wayne Isham bis hin zu der extremen, das Groteske streifenden Prostituiertenverkleidung für Paul Hunters Clip zu »Lady Marmalade« aus dem gleichen Jahr) und

schließlich auch herausfordernderen Kontexten, sich ein zwar nicht eindeutiges, doch dafür umso auffälligeres Profil zu verschaffen: Ende 2002 inszenierte David LaChapelle sie als prügeln- und verruchte und schmutzige Schlampe im Rahmen des (auch sonst klar kalkulierte Provokationen bereithaltenden)³ Clips »Dirrrty«; in dem Video zu »Beautiful« umgab Jonas Akerlund sie sodann kurz darauf u.a. mit zuvor eigens gecasteten, gesellschaftlichen Außenseitern und bot sie hier als verständnisvollen, Mut zusprechenden Trotzkopf dar;⁴ im Anschluss an den düsteren Clip von Sigismondi trat sie in LaChapelles Video zu »Can't hold us down« in der Jahresmitte 2003 als rebellische Schönheit inmitten eines grellbunten und alle Klischees vereinigenden Fantasie-Ghettos auf; und – wieder im Kontrast dazu – präsentierte der gleiche Regisseur sie dann im März 2004 zu »The voice within« in minimalistischem Schwarzweiß und in einem (scheinbar) aus einer einzigen Einstellung bestehenden Video, das die Sängerin nun als sensibel-nervöse Mahnerin der Innerlichkeit vorführt.

Schon der damit (zumal im Kontext eines einzigen Albums!)⁵ vollzogene, häufige und zugleich radikale Imagewechsel deutet dabei auf das Vorbild hin, dem hier nachgeeifert wird – und in dem Video Sigismondis, bezeichnenderweise auch in der Veröffentlichungsreihenfolge zentral zwischen den vier anderen Clips platziert, findet dies nun seinen bildgewordenen Ausdruck, wenn Christina Aguilera sich nicht nur wieder (wie die eben hiermit imitierte Madonna) scheinbar »beständig neu erfindet«, sondern nun auch tatsächlich in einem Outfit erscheint, das sich stark an Madonnas Auftritt in Chris Cunninghams Clip zu »Frozen« von 1998 anlehnt: Angefangen von der geheimnisvoll-düsteren Atmosphäre, in dem sich beide Sängerinnen präsentieren, über deren schwere, schwarze Haartrachten und die vorgezeigten Körperversierungen (Henna-Tattoos bei Madonna, Bindi-artige Gesichtszzeichnung bei Christina Aguilera) bis hin zu dem ähnlichen schwarzen Gewand mit seinem wallenden Stoff, der in beiden Fällen eingesetzt wird, um die Frauen zu umfließen und zu verhüllen, während diese sich verwandeln. Beide Male changieren die über dem Boden dahin gleitenden Falten des schwarzen Tuchs dabei zwischen festem und flüssigem Zustand, wenn sie einmal auf die am Boden kauern- und flüssig umherkriechende Madonna, dann auf die sich gerade aus ihrer Verpuppung erhebende Christina Aguilera⁶ zuströmen. Christina Aguilera knüpft mithin nicht nur im schnellen Wechsel ihrer Rollen, sondern auch im Erscheinungsbild an den bewunderten Popstar an, mit dem sie bei den MTV-Awards im August 2003 dann endlich gemeinsam auftreten und einen (wiederum kalkulierten) Skandal provozieren konnte, als eine im Bräutigamkostüm gewandete Madonna die als Bräute gekleideten Kolleginnen Britney Spears und Christina Aguilera auf den Mund küsste.⁷ In einer geradezu surreal anmutenden Konstellation waren so verehrte (Madonna) wie früheres und nun lästiges Vorbild (Britney Spears) in einem Moment versammelt und zugleich vereint.

Hatte der von Floria Sigismondi gedrehte Clip die Funktion, Christina Aguilera über Parallelen in Kostüm und Habitus in den Köpfen des Publikums mit Madonna in Beziehung zu setzen, so griff man im Oktober 2003 gleich auf die komplette Szenographie und Dramaturgie eines ganzen Clips zurück, als es um darum ging, fünf bis dato unbekannte, über die Casting-Show »Popstars« zur Formation Preluders zusammengefügte Mädchen zu etablieren. Zu ihrer zweiten Veröffentlichung, dem Song »Everday girl«,⁸ drehte Regisseur Jörn Heitmann ein Video, das bis in Details hinein dem Clip-Klassiker folgt, den David Fincher im November 1990 zu George Michaels »Freedom '90« vorgelegt hatte. Das Konzept, dessen Sequenzen mit den Preluders z.T. Szene für Szene nachzustellen, sollte zum einen dem Zweck dienen, sich durch den Bezug auf ein berühmtes Video Aufmerksamkeit zu sichern; zugleich sollten die fünf Neulinge dadurch als nicht-alltägliche Frauen ausgewiesen und etabliert werden, dass sie die Rollen einnahmen, die in Finchers Clip niemand anderem als den Supermodels Naomi Campbell, Cindy Crawford, Linda Evangelista, Tatjana Patitz und Christy Turlington zugewiesen worden waren. Schließlich schien die mit dem George-Michael-Video gezeigte Szenerie eines alten und halbleeren, von hübschen Mädchen belebten Hauses zu dem Titel des ersten Album der Preluders, »Girls in the house«, zu passen.⁹ Allerdings geriet der Clip zu »Freedom '90« damit zu einem Referenzobjekt, das lediglich aufgrund sowohl seiner prominenten Besetzung als auch seiner eigenen Berühmtheit, nicht jedoch aus irgendeinem Verständnis heraus zitiert wurde, denn der Witz in Finchers Video hatte gerade darin bestanden, dass George Michael als Interpret des Songs gar nicht in Erscheinung trat, sondern sich von den synchron ihre Lippen zur Musik bewegenden Models vertreten ließ.¹⁰ Die Preluders nahmen folglich in ihrem Clip paradoxerweise nicht die Rolle des unsichtbaren Sängers, sondern die seiner eigentlich stummen Model-Stellvertreterinnen ein, was – dürfte man es im Sinne des hier verfolgten Clip-Vorbildes konsequent zu Ende – das Verhältnis zwischen attraktivem Aussehen und Gesangeskünsten in ihrem Fall in ein eigentlich ungünstiges Licht rücken könnte. Des weiteren verzichtete Heitmann zwar auf die in Finchers Video explodierende Juke-Box und die gesprengte Gitarre, nicht jedoch auf die in Flammen aufgehende Lederjacke; alle drei jedoch – Juke-Box, Gitarre und Jacke – hatte Fincher deshalb in die Bilderfolge aufgenommen, um den stilistischen Bruch zu visualisieren, den das Album »Listen without prejudice«, von dem »Freedom '90« ausgekoppelt war, gegenüber seinem Vorgänger »Faith« bedeutete: Hatte George Michael sich dort schon für das Cover das Image eines in Leder gekleideten Rockabilly zugelegt, so war auch der Titelsong mit einem typischen Bo-Diddley-Beat unterlegt. Die je parallel zum »Freedom«-Refrain gezeigte Zerstörung von Lederjacke, Juke-Box und Gitarre sollten nun deutlich machen, dass Image wie Musik dieser Phase der Vergangen-

heit angehörten.¹¹ Die Preluders jedoch hatten zum Zeitpunkt von »Everyday girl« noch überhaupt keine eigene Vergangenheit, und so macht das Zitat der brennenden Jacke in ihrem Clip eigentlich keinen Sinn: Es hat hier seine Bedeutung vollständig verloren und fungiert lediglich als zusätzliches Erkennungsmerkmal des originalen Videos, das nun nur noch als Lieferant für eine kurze, vage auf Berühmtheit und Prominenz verweisende Assoziationskette dienen soll.

Doch nicht nur Videos anderer Stars werden herangezogen, wenn es gilt, ein neues Gesicht zu etablieren: Im Jahr 2000 erschien das erste Album von Pink, aus dem zunächst die beiden Stücke »There you go« und »Most girls« als Singles ausgekoppelt und mit einem Video versehen wurden.¹² Um das Bild der neuen Interpretin in den Köpfen des Publikums möglichst plastisch zu verankern, ging man den gegenüber z.B. der bereits erfolgreichen und daher die Fans durch Abwechslung bei Laune haltenden Christina Aguilera genau umgekehrten Weg, indem man auf Einheitlichkeit und Stabilität des Images setzte: Die Regie gleich der ersten drei Clips wurde demselben Regisseur übertragen, und dieser, Dave Meyers (siehe Kapitel 3, Abb. 1), kam seinem Auftrag nach, indem er besonders die ersten beiden Videos eng miteinander verzahnte. Dies gelang ihm zum einen durch das in beiden Clips sehr ähnliche Erscheinungsbild der Sängerin, die – über das Erkennungszeichen ihrer kurzen, damals pink gefärbten Haare hinaus – jeweils in modisch-aufreizender, dabei zugleich jedoch Dominanz und Stärke signalisierender Kleidung gezeigt wird; dieses Outfit fügt sich dabei konsequent zum Verhalten von Pink, die in beiden Videos als selbstbewusst-aggressive junge Frau auftritt und im einen Fall (»There you go«) ihrem sie weiter anbetelnden Verflissenen das Motorrad durch die Wohnzimmerfenster krachen lässt, im anderen eine Kontrahentin bei einem Boxkampf auf die Bretter schickt, als diese sich gerade von einem Mann ablenken lässt. Die Botschaft, welche die in beiden Videos bezeichnenderweise auch von muskulös-durchtrainierten Männern umgebene Interpretin damit vermittelt, ist klar: »I'm not every girl«, singt sie in »Most girls« und macht klar, dass sie nicht – wie andere Mädchen – an »bling-bling« (also an äußerlichen Reichtumssymbolen wie teurem Schmuck) interessiert ist: »Seek for a man who gots the means/To be giving you diamond rings/It's what every fly girl/Could want or even dream/But I'm not every girl«, denn sie verfügt über ein eigenes Einkommen (»Got my own thing, got the ching-ching«) und kann daher fordern: »I just want real love«.¹³

Eben dieser Anspruch wird im Vorgängervideo »There you go« in Text wie Bildern noch eher implizit formuliert, wenn Pink ihrem Verflissenen dort in unmissverständlicher Weise deutlich macht, dass er der Vergangenheit angehört und dann mit einem neuen Mann in dessen Auto davonfährt (»I got a new man, he's waitin' out back/Now what do you think about that/And when I say I'm through, I'm

through/So basically I'm through wit' you«). Dass »Most girls«, obgleich es tatsächlich eine ganz neue Geschichte beginnt, dennoch als Fortsetzung (und Erfüllung) zu »There you go« zu verstehen ist (der Schluss zeigt Pink glücklich in den Armen eines jungen Mannes), macht Meyers nun deutlich, indem er gleich zu Beginn von »Most girls« auf sein mehr als ein halbes Jahr zuvor erschienenes Video¹⁴ unübersehbar rückverweist: Die ersten Szenen des zweiten Clips eröffnen tatsächlich mit Ausschnitten aus der Schlusssequenz des Vorgängers, und erst nach einigen Sekunden werden diese als Bilder ausgewiesen, die über den Fernsehschirm in Pinks Apartment flimmern, während sie sich mit Liegestützen trainiert. Das Video im Video (Abb. 1): Pink treibt also zu den Klängen und Szenen ihres eigenen, letzten Hits Sport, und leitet sodann zum nächsten, neuen Song über. Somit wird der lückenlose Anschluss an die erste Single visualisiert, dem Publikum noch einmal die Situation in Erinnerung gerufen, in der man Pink zuletzt sah, und zugleich das Image des neuen Stars im Kopf des Zuschauers bekräftigt.



Abb. 1: Pink: »Most girls«, Still

Andere Videos, bei denen es weniger um eine derartige Etablierung ging, verfahren mit derartigen Fortsetzungsstrategien sowohl konventioneller als auch spielerischer: Die im vorangegangenen Kapitel bereits besprochene Clip-Serie zu den Songs aus dem »Discovery«-Album der französischen Formation Daft Punk z.B. eröffnete im Frühjahr 2001 mit den Videos zu den vier Songs »One more time«, »Aerodynamic«, »Digital Love«¹⁵ und »Harder, better, faster, stronger« die darin erzählte Geschichte, brach jedoch im entscheidenden Augenblick mit der Konfrontation der von ihrem Planeten entführten und in irdische Wesen verwandelten Musiker mit ihrem Kidnapper Earl de Darkwood ab; die Auflösung der Geschichte mit der Erklärung der dahinter stehenden Motive sowie dem weiteren Schicksal der Verschleppten und ihres Retters Shep konnte und sollte sich der Zuschauer ab Mai 2003 im Kino bzw. auf der entsprechenden DVD verschaffen: Ein geschickter markttechnischer Schachzug, welcher Daft Punk eine gleich doppelte Einnahmequelle verschaffte, denn wer »nur« das 2001 erschienene Album besaß, musste sich – um den Ausgang der in den Videoclips angerissenen Geschichte zu erfahren – dennoch auch die DVD kaufen.¹⁶

Wiederum ein Video in einem Video, jedoch mit anderer Zielsetzung, zeigt der Ende 1993 von Marty Callner gedrehte Clip zu dem Song »Amazing« der Gruppe Aerosmith. Da die Formation zu diesem Zeitpunkt auf eine mehr als 20jährige Erfolgsgeschichte zurückblicken und mithin als durch und durch etabliert gelten konnte, war das dort vorgeführte Zitat des vorangegangenen Video zu dem Stück »Cryin'« nicht durch den Wunsch motiviert, die Band in den Köpfen des Publikums zu verankern; zwar stammen beide Songs von dem im April 1993 veröffentlichten Album »Get a grip« und mithin lag es wohl in Marty Callners Absicht, auf diese Zusammengehörigkeit

hinzuweisen, indem er die beiden Videos zueinander in Beziehung setzte. Da die beiden Stücke jedoch inhaltlich streng genommen wenig miteinander zu tun haben (»Cryin'« handelt von einer unglücklichen »amour fou«, bei der Tränen des Glücks und des Schmerzes nicht unterscheidbar sind,¹⁷ »Amazing« hingegen vom Wiederaufstieg eines Menschen zurück in ein hoffnungserfülltes Leben, nachdem er eine abgründige Phase voll Irrtümer, Lügen und Verzweiflung durchlitten hat),¹⁸ beschloss der Regisseur, die Videos so anzulegen, dass sie trotz bzw. gerade wegen einiger Gemeinsamkeiten dafür als je umso unterschiedlicher wahrgenommen werden konnten. So spielt in beiden Videos Alicia Silverstone die weibliche Hauptrolle,¹⁹ und ihre Szenen aus »Cyrin'« sind es auch, die sich der junge Mann zu Beginn von »Amazing« aus einer CD mit Aerosmith-Videos auswählt (darunter auch bereits der »Amazing«-Clip!) und auf seinen Computer herunterlädt. Wenn er sich sodann mit Hilfe einer Simulation in die virtuelle Welt dieser Clips begibt, so tut er dies, um eben mit der Protagonistin des vorangegangenen Aerosmith-Videos anzubündeln, und bevor er sein Ebenbild losschickt, korrigiert er dessen Erscheinungsbild kosmetisch und stattet es entsprechend mit Lederjacke, Sonnenbrille und Motorrad aus, um die Begehrte beeindrucken zu können. Doch gemäß ihrem trotzigem, in »Amazing« vorgeführten Auftreten, wo sie unerschrocken einen Dieb zu Boden tritt, sich an ihrem untreuen Freund rächt, indem sie ihn aus dem Auto wirft und ihm durch einen fingierten Selbstmordversuch Angst und Schrecken einjagt, erweist sie sich als durchaus spröde, und erst nachdem er ihren Charakter verändert hat, interessiert sie sich für ihn. Damit wird eine Serie von sich stetig steigenden Höhepunkts-Momenten eröffnet, die Sex auf dem Motorrad (einmal sogar in voller Fahrt), einen Ritt auf Flugzeugflügeln²⁰ und schließlich sogar Air-Surfing umfassen. Doch als der Junge am Schluss ein Foto seiner virtuellen Gespielin ausdruckt und seiner bereits existierenden Galerie hinzufügt, wechselt die Perspektive des Videos: Nun ist es nicht mehr sein zurechtgemachtes, virtuelles Ebenbild, das auf einem Computerschirm erscheint, sondern dessen langhaariges, pickliges Vorbild – und es ist nicht sein Monitor (oder nur der des Zuschauers), auf dem er erscheint, sondern der der ebenfalls vor dem Computer sitzenden Protagonistin aus »Cryin'«, die sich gerade dazu anschickt, sein Foto auszudrucken. Callner deutet damit an, dass sich die beiden Video-Protagonisten entweder gerade in der virtuellen Realität begegnet sind – oder aber (wahrscheinlicher) dass der Junge selbst nur ein virtuelles und damit manipulierbares Geschöpf ist.²¹ Da man zu Beginn des Clips auf der Liste der auf der CD befindlichen Aerosmith-Videos auch dasjenige zu »Amazing« angezeigt sehen konnte, wird somit eine Volte innerhalb der Erzählebenen geschlagen; denn so, wie dem Zuschauer zu Beginn des Clips demonstriert wurde, dass es sich bei Alicia Silverstone lediglich um die in der künstlichen Welt eines Videos agierende Darstellerin han-

delt, die sich der Betrachter seinen Wünschen gemäß zurecht träumen kann, so wird nun der männliche Protagonist von »Amazing« als Bewohner einer fiktiven Clip-Welt vorgeführt, die ebenso manipulierbar ist.²² Dass sich seine »Benutzerin« dabei als die Hauptdarstellerin des »Cryin'«-Videos erweist, führt den Clip nicht nur in sich selbst zurück, sondern schlägt zugleich die Brücke zu dem dritten Video, das Callner zu einem Song des Albums »Get a grip« im Mai 1994 fertig stellen sollte. Denn in dem Clip zu »Crazy« nahm Alicia Silverstone den Charakter der rebellischen Schönen wieder auf, die hier zusammen mit der Tochter des Leadsängers, Liv Tyler, auf einer Autotour durch ihr »verrücktes« Verhalten ihre Umwelt und insbesondere die dort begegnenden Männer brüskiert.²³ »Crazy« erweist sich damit – trotz der wiederkehrenden Hauptdarstellerin – ebenso wenig als Fortsetzung zu »Amazing« wie dieses als Weiterführung der in »Cryin'« eröffnenden Handlungsfolge zu verstehen ist. Dennoch werden so alle drei Videos zugleich als zusammengehörig ausgewiesen, und hier und da finden sich sogar kleine augenzwinkernde Anspielungen auf ihr Herkunftsalbum (so gibt Alicia Silverstone am Ende von »Amazing« z.B. den Blick auf eine hinter ihr stehende Plastikkuh frei, die auf das Coverfoto der »Get a grip«-Platte anspielt, das einen Kuh-euter zeigt und den Titel so als handfeste Einladung interpretiert).

Ganz anders legte hingegen Vaughan Arnell den kleinen Zweiteiler an, mit dem er 2001 die beiden Robbie-Williams-Songs »Road to Mandalay« und »Eternity« miteinander verknüpfte. Auffällig hieran ist schon, dass es sich bei »Eternity« um die B-Seite von »Road to Mandalay« handelte,²⁴ rein verkaufsstrategisch mithin eigentlich kein Anlass bestanden hätte, hierzu eigens ein Video vorzulegen. Doch Arnell nutzte die gemeinsame Veröffentlichung der beiden Stücke dazu, sie auch in dramaturgischer Hinsicht zusammen zu binden, wobei sich die Hierarchie von A- und B-Seite insofern in den beiden Clips niederschlägt, als »Road to Mandalay« als erste, »Eternity« hingegen als zweite Folge einer Miniserie konzipiert ist,²⁵ die von der Planung, Vorbereitung und Ausführung eines brachialen Überfalls auf einen Geldtransporter in Südfrankreich (»Road to Mandalay«)²⁶ sowie der Verhaftung des von Robbie Williams gespielten Anführers (»Eternity«) erzählt. Die beiden »Episoden« sind dabei jedoch zugleich so angelegt, dass sie streng genommen auch für sich stehen könnten.²⁷ Das Video zu »Road to Mandalay« ist sogar zu einer Art Endlosschleife in sich geschlossen: Es eröffnet mit dem schweißgebadet und schreiend aus einem Alptraum erwachenden Robbie Williams, der von seiner Freundin besänftigt wird, sodann zu der Fährüberfahrt nach Frankreich aufbricht und dort den Überfall plant und ausführt. Doch als man nach dem geglückten Coup übermütig feierend durch die Berge fährt, kommt es hinter einer Kurve zu einem dramatischen Zwischenfall mit einer älteren Radfahlerin,....der Robbie Williams schweißgebadet und schreiend aus dem Alptraum erwachen lässt, woraufhin

er von seiner Freundin besänftigt wird... Dass es sich bei wenigstens einigen der dort erlebten Begebenheiten jedoch nicht nur um einen Angsttraum handelt, zeigt sodann der Clip zu »Eternity«, wo zum einen der Genuss des erbeuteten Geldes (mit Villa, Golf- und Billardspiel, Partys und erfahrenem Liebesglück), zum anderen jedoch die langsam erwachenden Zweifel der anfangs ahnungslosen Freundin und schließlich die Verhaftung des Rädelsführers gezeigt werden. Wie schon »Road to Mandalay« mit seiner geschickten Zirkelform folgt auch »Eternity« einer präzisen Struktur, die nun allerdings von der Verschachtelung lebt. Denn die drei Etappen der Handlung (Glück, Zweifel und Verhaftung) werden nicht etwa chronologisch dargeboten, sondern sind so ineinander geschoben, dass die Szenen der Verhaftung zunächst gar nicht als solche erkennbar sind: Robbie Williams und seine Partnerin mustern einander dort je intensiv und mit zunehmend traurigem Gesichtsausdruck, küssen sich dann im weiteren Fortgang des Videos in verzweifelter Leidenschaft, aber die Gründe für ihre Bestürzung, Trauer und Not werden erst nach und nach einsichtig, wenn immer mehr Zuschauer und Uniformierte ins Bild rücken und damit den Kontext des Geschehens überhaupt erst erhellen. Zugleich intensiviert sich auch der zweifelnde Gesichtsausdruck der Freundin in den (im Minutentakt zwischen die Szenen von Glück und Abschied geschnittenen) Sequenzen, die ihr wachsendes Misstrauen gegenüber der Herkunft des Reichtums illustrieren. Darüber hinaus sind die mithin jeweils eigenen Formprinzipien gehorchenden Clips auch insofern zueinander verschachtelt angelegt, als »Road to Mandalay« bereits auf den Nachfolgeclip verweisende Szenen zeigt, die zum einen indirekt auf dort dann stattfindende Ereignisse vordeuten (Robbie Williams übt auf dem Garagendeck der Fähre bereits mit dem Golfschläger, sein Kompagnon liest einen Katalog mit zu erwerbenden Villen), zum anderen aber auch ganz konkret einzelne Momente aus »Eternity« vorwegnehmen (im letzten Drittel des ersten Clips werden nach dem erfolgten Überfall Szenen von der Einweihungsparty gezeigt, mit denen das zweite Video eröffnet; der skeptische Blick der feiernden Komplizen scheint dort einem sich nähernden Polizeiauto zu gelten); umgekehrt sind in »Eternity« immer wieder kurze Sequenzen zwischen geschnitten, die den Überfall selbst bzw. Momente danach zeigen, so dass beide Clips – obgleich formal je in sich geschlossen – eng aufeinander bezogen sind und somit zusammen gesehen einen kunstvoll geschnittenen und dramaturgisch raffinierten Kurzfilm darstellen.

2. »NOT SUCH AN INNOCENT GIRL«: ANLEIHEN BEI DETAILS UND KONZEPTEN

Wie eingangs gezeigt, können Videos sich mehr oder weniger eng an ihre Vorgänger anlehnen, um sich etwas von dem Kultstatus oder

der Berühmtheit des in dem früheren Clip Dargestellten anzueignen; doch zuweilen können hinter derartigen Verweise auch entweder rein formal interessierte Übernahmen, ironische oder respektvolle Reverenzen – oder sogar schlichtweg sich dem Verdacht des Plagiats aussetzende Rückbezüge stehen.

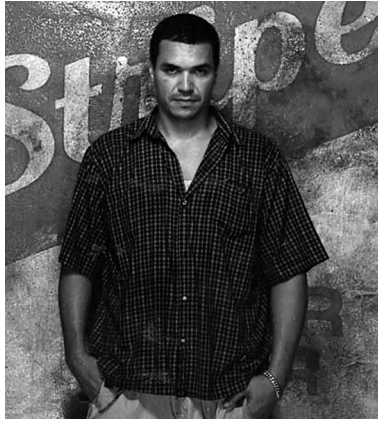


Abb. 2: Jake Nava

In dem von Jake Nava (Abb. 2) im September 2000 gedrehten Clip zu dem Spice-Girls-Song »Holler«²⁸ z.B. gehen sowohl Anfang und Ende mit den gezeigten Aufsichten in die geöffnete Pyramide und ihrem lichttechnisch animierten Boden (Abb. 3) auf jene (gelegentlich als separates Video zu sehende) Schlusssequenz aus Robert Greenwalds Musicalfilm »Xanadu« zurück, in der Kira (Olivia Newton-John) sich in eine Lichtgestalt auflöst und von der in geometrischen Formen erstrahlenden Tanzfläche (Abb. 4) davonfliegt: Sowohl den von oben gerichteten Blick als aber insbesondere den beide Male in symmetrisch geordneten Gitterstrukturen erstrahlenden Untergrund teilen sich beide Bildfolgen, und da die Spice Girls in dem Video – wie Kira in »Xanadu« – als ebenfalls mit übernatürlichen Kräften begabte und die vier Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft beherrschende Wesen vorgeführt werden, scheinen die Parallelen zwischen den beiden Filmen sogar etwas über formale Aspekte hinauszureichen.

Nichtsdestotrotz scheint es, als spekuliere das Spice-Girls-Video nicht darauf, dass dieser Bezug zu »Xanadu« erkannt wird, so dass »Holler« sich nur in einzelnen Details an dem Musical orientiert, die zudem nicht konstituierend für ein Verständnis von Navas Clip sind.

Von »Xanadu« gibt es eigentlich kein eigenständiges Video, jedoch zirkulieren Clip-Versionen von etwas über drei Minuten Länge, die auf einem Zusammenschnitt der großen Schlusschoreographie basieren;²⁹ damit weist die Szenenfolge eine Parallele zu einem Kurzfilm auf, der eigentlich im Kontext der 1965 von Don Alan Pennebaker gedrehten und 1967 veröffentlichten Bob-Dylan-Dokumentati-

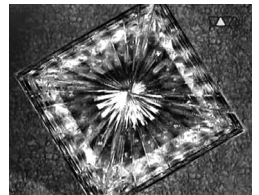


Abb. 3: Spice Girls: »Holler«, Still

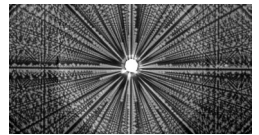


Abb. 4: »Xanadu«, Still

on »Don't look back« entstand,³⁰ jedoch auch immer wieder separat zu Werbezwecken eingesetzt wurde. Er zeigt Bob Dylan bei der Darbietung seines Songs »Subterranean Homesick Blues«³¹, allerdings interpretiert der Sänger das Stück nicht in der zu erwartenden Weise durch synchrone Lippenbewegungen, und der Film wartet auch nicht mit einer mehr oder weniger schnellen Abfolge von unterschiedlichen Schauplätzen auf, wie sie bereits die Scopitones der 60er Jahre (in Vorwegaufnahme späterer Videoclips) vorführten.³² Die von Dylan erdachte³³ und von Pennebaker gedrehte Sequenz verweigert sich all dem ganz bewusst, indem sie Dylan in einer einzigen Einstellung, ohne Schnitte zeigt, und den eigentlichen Protagonisten des Ganzen nicht nur im unattraktiven Ambiente eines mit Gerüsten vollgestellten Hinterhofs zeigt,³⁴ sondern ihm zudem auch noch an den rechten Bildrand rückt.³⁵ Darüber hinaus »interpretiert« der Sänger sein Stück, indem er nach und nach leidenschaftslos die in großen, z.T. etwas ungelassenen Buchstaben auf Papierbögen gemalten Kern- und Reizworte der Lyrics³⁶ (in der Art von bei Fernsehsendungen verwendeten »Spickzetteln«) vorführt (Abb. 5a).



Abb. 5a: Bob Dylan: »Subterranean Homesick Blues«, Still

Jedoch selbst dabei regiert das Understatement, denn gelegentlich ist Dylan zu langsam oder zu schnell, so dass zu lesendes und gesungenes Wort immer wieder asynchron laufen,³⁷ zusätzlich kommt es hier auch zu (wohl ebenfalls beabsichtigten) Widersprüchen, wenn »eleven dollar bills« zu hören, aber »20 dollar bills« zu lesen ist.

Interessanterweise ist es dieser Aspekt des Fehlerhaften, der gegen Ende der 80er Jahre auf humorvolle Weise rezipiert wurde, während das dort vorgeführte Verfahren des »Lettering«, des Einfügens der Lyrics bzw. von Zitaten daraus in das Video, zuvor in eher ernsthafter und im Falle von Prince sogar in ausgenommen anspruchsvoller Weise adaptiert worden war. So versah die Band R.E.M. 1986 ihren Song »Fall on me« mit einem von Leadsänger Michael Stipe gedrehten Clip, der das im Refrain beschworene, vom Himmel herabstürzende Unheil durch auf den Kopf gestellte Bilder einer Baustelle zu visualisieren suchte; die Wahl dieses Schauplatz ging dabei auf einzelne Passagen des Textes zurück, in denen von »Bargain buildings, weights and pullies« sowie dem sich im Bau von »towered foresight« niederschlagenden »progress« die Rede ist. Die den ganzen Clip beherrschenden, auf den Kopf gestellten und zusätzlich in fahlen Grautönen gehaltenen Szenen konterkarieren – im Einklang mit der eher melancholischen Grundstimmung des Songs – jedoch eher die üblichen, positiven Fortschrittsassoziationen, und die im Rhythmus der Musik darüber geblendeten Worte des Liedtextes mit ihren schmucklosen, in Signalorange gehaltenen Buchstaben tun ein übriges, eine in ihrer Trostlosigkeit beunruhigende Atmosphäre zu erzeugen. Wie bei Pennebakers Dylan-Sequenz griff man dabei zu einer in Schwarzweiß wiedergegebenen, eher desolaten Umgebung und filmte diese in betont unspektakulärer Weise:

Wo Dylan an den rechten Bildrand rutscht und in z.T. schlechtem Timing seine sichtlich in Handarbeit gefertigten Wortschilder herunterblättert, konfrontiert Stipe den Zuschauer mit einer auf dem Kopf stehenden Kamera, verwackelten und in harten Schnitten aneinander gefügten Bildern sowie einer schlichten Schrifteinblendung, die ebenfalls nicht immer synchron mit den gesungenen Worten läuft. »Bury Magnets/Swallow The Rapture/Lets Gather Feathers« ist über den ersten Bildern bereits zu lesen, wenn die Singstimme noch gar nicht eingesetzt hat; im Kontrast dazu werden lesbare und gesungene Worte sodann geradezu auffällig akkurat zueinander kombiniert, ehe sich sodann – im Refrain – im eingeblendeten Text kleine Auslassungen einschleichen, die sich beim zweiten Ansteuern des Refrains sogar noch steigern, wenn nun zentrale Begriffe fehlen und ganze Wendungen (»Buy the sky and sell the sky/and bleed the sky and tell the sky«) auf simple Imperative (»Buy... sell...bleed...tell the sky«) reduziert werden.³⁸

Im Kontrast dazu stilisierte Bill Konersmann ein Jahr später die Typographie der im Video gezeigten Lyrics des Prince-Songs »Sign o' the times« – dies vielleicht auch alleine schon deshalb, weil er nun ganz auf eine Hintergrundsszenerie verzichtete und den reinen Text in den Mittelpunkt des Clips stellte. Dieser wurde aber eben nicht als bloße Abfolge von Buchstabenfolgen und Worten konzipiert, sondern machte aus der Präsentation der Lyrics ein hochästhetisches und zugleich äußerst lebendiges Grafik-Design-Feuerwerk, in dem animierte Schriftzeichen und damit visualisierte Begriffe einander gegenseitig im Rhythmus der Musik über den Bildschirm treiben. Auch wenn auf den ersten Blick Welten zwischen Dylans »Subterranean Homesick Blues« bzw. seinem betont bescheiden daherkommenden Video und dem bunten, technisch aufwändigen Clip zu »Sign o' the times« zu liegen scheinen, so teilen sich beide Stücke doch z.B. die Strategie, die Liedtexte aus einer Abfolge von scheinbar unkohärenten Einzelbeobachtungen, kleinen Anekdoten und Wortspielen zu gewinnen, die sich nach und nach zu einem skeptischen Portrait der Gesellschaft fügen.

Ironisch gebrochen zelebrierte dies ein halbes Jahr später dann die Formation INXS mit ihrem Song »Mediate«, dessen Verse allerdings sämtlich auf die Endung »-ate« hin gearbeitet sind (»Hallucinate/Dessegregate/Mediate/Alleviate/Try not to hate/Love your mate/Don't suffocate on your own hate...«), was dem Stück – seinen kritischen Untertönen z.B. gegenüber der friedlichen wie der militärischen Nutzung der Kernenergie zum Trotz (»Or detonate/Annihilate/Atomic fate«, »Clear the state/Activate/Now radiate/A perfect state«) – den Charakter einer Farce verleiht. Dies schlug sich auch in der Gestaltung des von Richard Lowenstein gedrehten Videos nieder, das nun eine offene, in Farbe gehaltene Parodie auf die Dylan-Sequenz darstellte, indem Leadsänger Michael Hutchence in eine



Abb. 5b: INXS: »Mediate«, Still



Abb. 5c: Maxell-Werbung, Still



Abb. 5d: Wir sind Helden: »Nur ein Wort«, Still

Industrielandschaft gestellt wird und dort stumm und mit einer Mischung aus Lässigkeit und Langeweile seine Serie an Wortkarten weg-schleudert (Abb. 5b).

Von dort war der Weg zur Werbung nicht mehr weit, und die Firma Maxell eignete sich das Konzept Ende der 80er Jahre an, um für die Brillanz der Wiedergabequalität ihrer Tonbänder und Cassetten zu werben. Einer ihrer Fernsehspots zeigte einen Afro-Amerikaner, der sich zu den Klängen von Desmond Dekkers Reggae-Song »Israel-Elites« wiegt und zugleich auf großen Blättern den seiner Meinung nach zu hörenden Text vorzeigt; allerdings hat er diesen (aufgrund der schlechten Tonqualität) offenbar vollkommen falsch verstanden, und so wird aus einem jamaikanischen Anti-Sklaverei-Song harmloser Nonsense:³⁹ »I think that's what he says« steht als Selbstaussage des Mannes auf der vorletzten der Karten, ehe er sodann mit der letzten Tafel gesteht: »But I need to hear it on a Maxell cassette« (Abb. 5c).

In jüngster Zeit haben die beiden Regisseure Florian Giefer und Peter Göltenboth⁴⁰ das Konzept nun wieder aufgegriffen: In ihrem Ende April 2005 fertig gestellten Clip zu dem Titel »Nur ein Wort« der Gruppe Wir sind Helden postieren sie die Bandmitglieder in einer ebenfalls durch ein Industriegelände führenden Straße und lassen sie große Karten mit darauf geschriebenen Worten aufblättern, die wiederum zentrale Begriffe der Lyrics herausgreifen (Abb. 5d).

Trotz der an eine Super-8-Kamera erinnernden, matten Farbigkeit der Aufnahmen und deren scheinbarer Unprofessionalität (in den ersten Sekunden des Videos wird erst einmal nach der auch hier zunächst rechts im Bild stehenden Judith Holofernes gesucht; zuweilen scheint ein Bandmitglied seine Zettel zu früh freizugeben), handelt es sich tatsächlich um einen technisch recht anspruchsvollen und sehr verspielten (nur streckenweise unnötig überdrehten) Clip, dessen Fehler sich anschließend als Teil einer raffinierten Strategie erweisen, bei der einzelne Momente des Films zuweilen tatsächlich, zuweilen aber nur scheinbar rückwärts laufen: Führt z.B. ein Bandmitglied seine Zettel offenbar zu früh vor, so dass die Worte in keinem Zusammenhang mit dem gesungenen Text stehen, so gehen diese Begriffe und die Musik doch wieder synchron, wenn die entsprechende Sequenz sodann rückwärts (und z.B. auch in Zeitlupe) gezeigt wird; diese rückwärts laufenden Passagen bieten z.T. jedoch auch Elemente, die in der zuvor abgespielten Abfolge noch gar nicht enthalten waren, so dass dank versteckter Schnitte ein geschicktes Verwirrspiel mit der Chronologie in dem Clip gezeigten Aktionen inszeniert wird,⁴¹ das weit über die tatsächlich Simplität von Dylans Sequenz hinausgeht.⁴²

Hinter diesen Variationen über das Vorbild und dessen Derivaten steht zum einen natürlich eine große Experimentierfreude, zum anderen jedoch wohl auch schon die aus den Vorgängerclips gewonnene Erkenntnis, dass solche direkten Übernahmen und Parallelen zuweilen nur knapp am Plagiat entlangschrammen.

Besonders deutlich zeigt dies der Fall der beiden Ex-Spice Girls Victoria Beckham und Geri Halliwell: Im Mai 2001 hatte sich erstere von Regisseur Jake Nava einen Clip zu ihrer im darauf folgenden September zu veröffentlichenden Single »Not such an innocent girl« drehen lassen, in dem die Aussage des Songtextes – eine Frau versucht, ihren Liebhaber davon zu überzeugen, dass sie keineswegs ein zerbrechliches und schüchternes »innocent girl« sei, das man nur mit Samthandschuhen anfassen dürfe – in einer Handlung umgesetzt wurde, welche die Interpretin beim Besuch einer futuristischen Vergnügung zeigte, bei der ihre Persönlichkeit in zwei Hälften aufgespalten wird. So erscheint Victoria Beckham nun zum einen als die (in den Lyrics gerade negierte) ätherische Lichtgestalt, ganz in Weiß gekleidet und über ein mit Engels- oder Elfenflügeln verziertes Fluggerät verfügend, zum anderen jedoch als die im Lied beschworene Gegenfigur, ein verwegener, in schwarzes Leder gehüllter, tätowierter und ein fliegendes Motorrad führender Zwilling. Beide geben ihrer Rivalität zunächst im Rahmen einer Choreographie Ausdruck, die sie auf einer die Ying-und-Yang-Symbolik andeutenden Tanzfläche absolvieren, ehe sie ihre Konkurrenz sodann im Rahmen eines mit ihren Flugscootern realisierten Wettrennens ausfechten, das mit seinen Hindernissen und Kollisionen an ein Videospiel erinnert. Der Clip endet mit dem Frontalzusammenstoß der beiden Kontrahentinnen, die daraufhin wieder zu einer, beide Gegensätze in sich vereinigenden Victoria Beckham verschmolzen werden.

Es ist zum einen dieses Konzept einer Aufspaltung der Protagonistin in zwei gegensätzliche Hälften sowie der angedeutete Kontext eines Videospiels (mit seinem typischen Zubehör wie z.B. den futuristischen Flugscootern), den sich das zwei Monate vor Navas Clip veröffentlichte, doch tatsächlich danach gedrehte Video zu Geri Halliwells Song »Scream if you wanna go faster« nun auf frappante Weise mit seinem Vorgänger teilt. Denn die von Jake & Jim im Juni 2001 realisierte Szenenfolge interpretiert den zum unbeschwerten Genuss des Lebens auffordernden Titel dahingehend, dass eine in Shorts und weißem Top bekleidete Geri Halliwell sich rasant zu Fuß, per Auto, Flugscooter und Aufzug im Stile des Videospiel-Charakters Lara Croft⁴³ durch eine Wüstenszenerie bewegt und so am Schluss zu ihrem schwarzgekleideten und den Song gerade vortragenden Ebenbild geführt wird, das sie mit einem gezielten Fußtritt als virtuellen Trug entlarvt, um sodann ihren rechtmäßigen Platz einzunehmen.

»It certainly strikes us as more than a simple coincidence« – »It's too similar to be a coincidence«, wurden die Übereinstimmungen in Konzept wie Details im Juni 2001 kommentiert,⁴⁴ und auch Victoria Beckham beschuldigte ihre frühere Bandkollegin sogleich des Plagiats – zumal ihr Video (obgleich früher gedreht) erst nach demjenigen der Konkurrentin auf den Markt kam, so dass es erscheinen musste,

als habe sie sich am Clip von Geri Halliwell orientiert. Deren Pressesprecher dementierte die Vorwürfe lediglich mit einem knappen »There is no way Geri has seen Victoria's video«⁴⁵, doch die Parallelen in Plot wie Timing waren zu auffällig, als dass es sich um einen simplen Zufall handeln konnte, und so wurde die enge Anlehnung als weitere Episode des nach der Trennung zwischen Geri Halliwell und den Spice Girls schwelenden Streits betrachtet.⁴⁶

3. »MANUFACTURED MIRACLES«: PARODIEN, TRAVESTIEN UND KARIKATUREN

Einen nicht unwesentlichen Anteil an Videos, die sich auf andere Videos beziehen, machen jene Clips aus, die als Parodien anderer Clips konzipiert sind und dabei im Gestus unterschiedlich aggressiv sein können.

Eine Arbeit wie der Clip zu dem Stück »Hot in herre« des aus Montreal stammenden DJ Tiga z.B. verfährt diesbezüglich vergleichsweise milde; das Video ist aus einer Kooperation zwischen Regisseur Alex Moulton und Tigas jüngerem Bruder, dem Marionettenspieler Thomas »Lord of the Marionette« Sontag⁴⁷, Anfang April 2003 entstanden.⁴⁸ Da es sich bei der Musik um eine (gerade im Vergleich zu dem Original sehr unaufgeregt und gelassen daher kommende) Coverversion des im Original von Nelly interpretierten Songs aus dem Jahre 2002 handelt, beschloss man naheliegenderweise, auch das entsprechende Video als eine Art ironisches Cover anderer Videos anzulegen.⁴⁹ Dies wurde zunächst einmal schon dadurch erreicht, dass man als Protagonisten nichts Geringeres als eine Marionette auswählte. Dies lag zum einen insofern nahe, als Tigas Bruder auch schon zuvor bei dessen Konzerten und Live-Auftritten zur dort gespielten Musik Marionetten tanzen ließ;⁵⁰ zum anderen aber bot die Puppe die Möglichkeit, teure und visuell protzige HipHop-Videos in unaufdringlicher Weise zu karikieren.⁵¹ Um den Kontrast zwischen der simplen, gleichwohl in modisches, von dem New Yorker Designer Hye-jin Hwang entworfenen Outfit gesteckten Marionette und ihrem scheinbar aufwändigen Umfeld⁵² auszuspielen, griff man der Konzeption der entsprechenden Dekorationen auf Clips wie insbesondere das erst einen Monat zuvor, im März 2003, fertig gestellte Video von Francis Lawrence zu Justin Timberlakes »Rock your body« (mit seinen dynamischen Lichtwänden) sowie die Arbeiten von Hype Williams zurück (auf dessen, um schimmerndes Metall angelegtes High-Tech-Video zu »What's it gonna be« von Busta Rhymes und Janet Jackson spielt der Tiga-Clip dabei ganz besonders an). Einzelne Szenen – wie z.B. wenn die Marionette sich von oben kopfüber in das Bild hineinsenkt, als hänge sie an ihren Beinen – parodieren (gepixelte Stellen inklusive)⁵³ das ebenfalls erst im März 2003 erschienene Video Phillip G. Atwells zu 50 Cents Song »In da club«.

Allerdings hatten Moulton und Sontag bei der Wahl ihres Puppen-Protagonisten noch nicht geahnt, dass die Kluft zwischen der von ihm gewählten Marionette und dem typischen HipHop-Umfeld tiefer sein würde als gedacht – und dass ihnen die ganze Sache sogar beinahe eine Klage wegen Verletzung des Urheberrechts einbringen sollte, hätten sie sich wahrscheinlich auch nicht träumen lassen. Sontag hatte die Puppe seinerzeit von einem Prag-Besuch mitgebracht,⁵⁴ ohne zu realisieren, dass es sich hierbei um Spejbl (Abb. 6), eine der prominentesten Figuren in Tschechien handelt, die um 1919/20 von dem Holzschnitzer Karel Nosek nach einem Entwurf Josef Skupas gefertigt und sodann auf einer Wanderbühne bekannt gemacht worden war.⁵⁵

Zusammen mit seinem Sohn Hurvinek ist der Charakter des Spejbl noch heute einer der Stars des Prager Marionettentheaters, auf dessen Bühne sich die beiden Puppen gewitzte Dialoge über den Lauf der Welt liefern, die durch die scheinbar naiven, den Vater jedoch stets überfordernden Fragen Hurvineks provoziert sind. Als man in Tschechien die beliebte Figur anstatt in ihrem traditionellen, konservativen Anzug mit dem Markenzeichen Nellys, dem Pflaster unter dem Auge, und im HipHop-Ambiente entdeckte (Abb. 7), erhob sich ein Sturm der Entrüstung ob der »Schändung des Kulturerbes« (so wurde u.a. dagegen protestiert, dass die bei Kindern so beliebte Figur in dem Tiga-Video Marihuana raucht).⁵⁶



Abb. 6: Marionette Spejbl



Abb. 7: Tiga: »Hot in herre«, Still

Zugleich dachte die Leiterin des Prager Marionettentheaters »Spejbl & Hurvinek«, Helena Stáchová, daran, rechtliche Schritte gegen die unerlaubte (und noch dazu den Charakter Spejbls entstellende) Verwendung der Marionette einzuleiten, denn »ohne Lizenz darf niemand die Figuren für seine Zwecke nutzen«.⁵⁷

Mittlerweile aber hat sich die Aufregung gelegt, da man in Prag nicht nur eine Entschuldigung von Seiten der unachtsamen Nutzer erhielt und sich mit ihnen einigte, sondern wohl auch erkannt hat, dass es nicht unbedingt von Schaden ist, wenn Spejbl auf diese Weise international bekannt wird.

Die Ereignisse zeigen jedoch, dass der Tiga-Clip in Tschechien als sehr viel bössartiger wahrgenommen wurde als andernorts, wo man lediglich den Umstand goutierte, dass das HipHop-Ambiente hier mit einer zappelnden Puppenwelt nachgestellt und damit auch (ähn-

lich wie in Spike Jonzes Clip zu »Sky's the limit« von 1997)⁵⁸ mit der Welt der Kinder assoziiert wird. Von der Bösartigkeit, wie sie Chris Cunninghams »Windowlicker«, eine ätzende Karikatur klischeetriefenden HipHop-Videos (s.u.), auszeichnet, ist »Hot in herre« jedoch noch weit entfernt.

Demgegenüber schon etwas bissiger fällt der Kommentar aus, den der im November 2004 vollendete Clip zu »I just wanna live« der Band Good Charlotte auf den Videobetrieb in der Musikbranche abliefert. Erzählt wird hier von einer erfolglosen Band, die ihre Gigs vor dem falschen, vollkommen desinteressierten Publikum in Baltimore absolvieren und daher den Gelegenheitsjob annehmen muss, als Nahrungsmittel verkleidet für einen Supermarkt (ebenso erfolglos) Werbung zu verteilen. Aus der sich daraus entwickelnden Handlung wird bereits Kapital für eine erste deutliche Stellungnahme der Plattenindustrie gegenüber geschlagen, denn ausgerechnet hier und eben nicht bei einem ihrer Auftritte werden die fünf Musiker entdeckt und rekrutiert: Ein zufällig vorbeifahrender, geldgieriger Produzent sieht sofort die Chance, die in den als Hamburger, Erdbeere, Karotte, Maiskolben und Pizzaviertel kostümierten Jungs steckt und macht aus ihnen die »Food Group«. Damit wird aus den bisherigen Verkleidungen eine feste Rollenzuweisung, und die Mitglieder werden ab sofort selbst zu einer beworbenen Ware; nun dauerhaft in den albernsten Aufmachungen steckend, absolvieren sie die Stationen eines durchgeplanten Karriereaufbaus, wobei es bezeichnend ist, dass zunächst Szenen des Fotoshootings für das Cover der CD und dann erst die Studioaufnahmen zu sehen sind: Wie schon bei der Entdeckung der Band geht es in erster Linie nicht um Musik, sondern um ein Konzept und den dazugehörigen Look. Als feste Bestandteile dieser gezielten Produktplatzierung werden ferner der in läppischen Teenie-Magazinen gestartete Hype (»Teen Heat« heißt das gezeigte fiktive Blatt, zu dessen Titel die fast nur aus Buchstabenvermehrung und Ausrufezeichen bestehende Schlagzeile »Soooooooo Hotttt!!!!!!« perfekt passt) und – eben – das Musikvideo vorgeführt, dessen kurzer Ausschnitt erweist, dass der erste Hit der Food Group (wiederum in Übereinstimmung mit dem Bandnamen) »All u can eat« heißt, bei »Epicurus Records« erschienen ist, und der (betont lahme und langweilige) Clip einem Regisseur mit Namen »Bread Simon« zu verdanken ist (vgl. Cover-Illustration oben links). Interviews, Fangetümmel und Party-girls, Goldene Schallplatten und Konzerte, die mit der rituellen Gitarrenzertrümmerung enden, lassen dann auch nicht lange auf sich warten, ehe – auch dies ein fester Bestandteil des (Aus)Verkaufs der Band – die wiederum sorgfältig medialisierte Demontage der Food Group mit Patzern, Skandalen und Verhaftungen beginnt.⁵⁹ Wurde der Aufstieg der Gruppe durch einen Blick auf die Titelseiten von Teenie-Magazinen eingeleitet, so kann der Erfolg des ganzen Unternehmens auch daran ersehen werden, dass der Absturz es nun auf die Cover

von Erwachsenenzeitschriften schafft. Freilich handelt es sich hierbei um Organe einer törichtten Klatschpresse, die offenbar ansonsten wohl nichts Besseres zu berichten hat: »CORnered Guitarist arrested after high speed chase!!!« lautet der dem Maiskolben gewidmete Aufmacher des Magazins »Hard Insider (Hard News, Hard Times)«, und direkt darunter kann man die nächste reißerische Meldung lesen »Aliens vote in last election – Who did they vote for????« . Damit wird zugleich deutlich gemacht, dass die Nahrungsmittel-Metapher, der das ganze Unternehmen seine Existenz verdankt, hier gnadenlos bis zuletzt weitergeführt wird.⁶⁰ Es sind die fünf Musiker selbst, die das Ganze erst dadurch beenden, dass sie sich ihrer Kostüme entledigen, sie in eine Mülltonne stopfen und nun zur Band Good Charlotte werden. Das Video zu »I just wanna live« liefert mithin als auch eine Art fiktiver Biografie von Good Charlotte, denn deren Mitglieder sind es, die den Song – zusammen mit dem Vorläufer, der Food Group – performen und damit am Ende des Clips ein positives Gegenbild zu dem desolaten Auftritt in Baltimore am Anfang darstellen. Darüber hinaus werden die fiktive und die reale Band auch dadurch zueinander in Beziehung gesetzt, dass es sich bei den im Food-Group-Video gemachten Angaben (»Epicurous Records«, »Bread Simon«) um Verballhornungen der Plattenfirma Epic (bei denen Good Charlotte unter Vertrag stehen) und des Regisseurs des »I just wanna live«-Clips, Brett Simon, handelt.

Zusammen mit den Lyrics, die dahingehend gedeutet werden könnten, dass ein zu Ruhm gekommener Musiker der Nachstellungen durch Fans und Presse überdrüssig ist (»They won't leave me alone/[...] Why are they talkin' to me/[...] I just wanna live/Don't really care about the things that they say« – die Interviewpassage mit einem Journalisten des Rolling Stone-Magazines wird im Video auch in einer Spielszene umgesetzt),⁶¹ ergibt sich damit ein zwar in seinen auf sich selbst verweisenden Beziehungen interessantes, doch in seinem kritischen Gestus nicht ganz konsequentes Video: Denn zwar wird einerseits die zynische Vermarktungsstrategie der Musikindustrie und der ihr zuarbeitenden Medien gebrandmarkt und daraus der Gewinn geschlagen, dass Good Charlotte als davon emanzipierte, »authentische« Band vorgestellt wird; andererseits aber ist die Gruppe selbst eine Ware dieses Marktes, die mit den gleichen, von ihr angegriffenen Medien arbeitet und ihre Kritik daran streng genommen eigentlich nur als Kontrastfolie einsetzt, um sich für Fans und Käufer als scheinbar unverdorben und rebellische Band umso attraktiver zu machen. Als wolle man jedoch zeigen, dass man auch dies selbst durchaus reflektiert habe, verweisen der von Food Group wie Good Charlotte gleichermaßen performte Song sowie die Verballhornungen von Plattenfirma und Regisseur darauf, dass in Good Charlotte offenbar immer noch ein Gutteil Food Group steckt und man sich dieser Erblast im Musikgeschäft nur schwer entledigen kann.

Nicht, wie bei Good Charlotte, auf fiktive, sondern reale Stationen einer Karriere verweist hingegen das im Juni 2003 von James Tonkin⁶² (Abb. 8) vollendete Video zu Robbie Williams' »Something beautiful«.



Abb. 8: James Tonkin (Copyright © 2005 Living Light Ltd.)

Der Clip gibt sich als Zusammenschnitt von Dokumentarmaterial, das wenige Wochen zuvor im Kontext der Vorbereitung, der Konzeption und Realisierung einer Sendung entstanden sein soll, die »Manufactured Miracles« heißt. Schon dieser Name ist natürlich ironisch zu verstehen, denn im dazu gesungenen Text heißt es gerade im Widerspruch dazu: »You can't manufacture a miracle.«⁶³ Zusätzlich wird den ganzen Clip hindurch in der unteren rechten Bildecke eine angeblich auf 15 Minuten geeichte, tatsächlich sehr viel schneller gehende und mit Ende des Videos abgelaufene Uhr eingeblendet, die trocken auf Andy Warhols berühmtes Diktum verweisen soll, in Zukunft werde jeder berühmt, wenn auch nur für 15 Minuten.⁶⁴ Und in der Tat erweist sich die hier vorggeführte Show als Parodie auf den durch TV-Formate wie »Pop Idol« und »Popstars« ausgelösten Castingwahn, denn obgleich die gezeigten Szenen aus dem Kontext besagter Sendungen bekannt scheinen (man sieht die sich der Jury vorstellenden Kandidaten, beobachtet sie beim Warten auf die Entscheidung, es gibt Tränen der Enttäuschung und Freude; die erfolgreichen Bewerber werden beim Feiern und Trainieren begleitet; sie haben schließlich ihre entscheidenden Auftritte und kommen in die Endrunde), ist die Intention des Ganzen schon absurd genug, denn gesucht wird hier nicht ein neuer Superstar, sondern jemand, der Robbie Williams lediglich ähnlich sieht, um ihn sodann in seinem Video zu »Something beautiful« zu vertreten (»you don't even have to be able to sing very well«, lockte der entsprechende, tatsächlich veröffentlichte Ausschreibungstext).⁶⁵ Indem der Zuschauer eben dies durch einen Fernsehmoderator mitgeteilt bekommt, sieht er bereits den fertig gestellten Clip, in dem keineswegs der erfolgreichste Kandidat alleine auftritt: Vielmehr rekrutieren sich die Bilder dazu aus dem halbdokumentarischen Material,⁶⁶ das die drei Kandidaten der Endrunde auf ihrem Weg durch die verschiedenen Hürden des ganzen Look-alike-Wett-

bewerbs zeigt. Dieser wird jedoch dadurch vollends ad absurdum geführt, dass sich angesichts unverstündlich bleibender Kriterien ausgerechnet die Bewerber (darunter eine Frau) durchsetzen, die mit Robbie Williams die geringste Ähnlichkeit aufweisen.⁶⁷ Indem sie nun jedoch in Looks auftreten, die der Popstar zu bestimmten Zeiten seiner Laufbahn pflegte, wird deutlich, dass die ganze Veranstaltung vor allem dazu genutzt wird, um (ähnlich wie in George Michaels Video zu »Shoot the dog«)⁶⁸ ironische Distanz zu seinen früheren Images zu signalisieren, zugleich jedoch den Starkult auch auf augenzwinkernde Weise zu bedienen. Hatte George Michael seine vergangenen Alter Egos in Gestalt von Karikaturen aufpflanzen lassen, überlässt Tonkin dies den drei Kandidaten, welche die früheren Erscheinungsbilder von Robbie Williams vorzuführen haben. So gibt Bjorn den im Unterhemd auftretenden Sänger aus dem Video zu »Rock DJ« (2000), Rebecca führt den mit Anzug und Krawatte bekleideten Entertainer der »Swing when you're winning«-Phase 2001 vor,⁶⁹ Peter schließlich erscheint in jenem Jeanslook, mit dem der Sänger sich 2002 im Clip zu »Feel« zeigte. Über einen kurzen Ausschnitt aus »Rock DJ« hinaus wird während der Tanzproben noch ein kurzer Ausschnitt aus dem ebenfalls 2000 entstandenen Video zu »Supreme« gezeigt. Der Clip zu »Something beautiful« ist von daher auch, trotz seines ironischen Untertons, als eine Art Fanveranstaltung konzipiert, denn neben diesen offensichtlichen Verweisen auf Karriere und Image von Robbie Williams hält die Szenenfolge noch weitere, unaufdringlicher positionierte Verweise für die Eingeweihten bereit (so sitzt niemand anderes als Robbie Williams' Vater Pete Conway mit in der Jury;⁷⁰ gegen Ende des Videos sieht man die Kandidaten in Sweat-Shirts, die im Bereich des Schlüsselbeins die Aufschrift »Chacun à son gout« zeigen, womit auf jene Tätowierung abgezielt wird, die der Star eben über seiner Brust trägt etc.).

Die Grenzen zwischen Ironie und Starkult wurden schließlich endgültig dadurch verwischt, dass der Clip zunächst in einer Version lief, in der zur Teilnahme an der Online-Abstimmung darüber aufgefordert wurde, welcher der drei Kandidaten gewinnen solle. Zwei Wochen später wurde dann eine Fassung gesendet, der zufolge Bjorn gewinnt; er trifft gegen Ende des Clips zufällig auf das von ihm imitierte Idol, während beide an einer Bushaltestelle warten. Durch die (auch hierin dem Modell der Castingshows folgende) Einladung zur Mitwirkung bei der Entscheidungsfindung sowie die Spannung darüber, auf wen die Wahl fallen würde, hielt sich das Video zu »Something beautiful« ohnehin länger im Bewusstsein der Zuschauer; zusätzlich aber steigerte man diese Fortsetzungsstrategie noch, indem Ende Juli 2003 eine DVD-Single auf den Markt kam, die dem Zuschauer die Möglichkeit ließ, u.a. zwischen unterschiedlichen Ausgängen des Wettbewerbs (mit je »Bjorn«, »Peter« oder »Rebecca« als Gewinner) zu wählen.

Solche Verspieltheitsangebote lenken jedoch unnötig von dem eigentlich kritischen Potential des Clips ab, dessen parodiertes Ambiente – die Castingshow – in letzter Instanz ja auch auf jene Vergangenheit Robbie Williams' verweist, mit der der Star dann radikal brach, nachdem er seine ersten Schritte im Showgeschäft selbst als Mitglied einer gecasteten Boy-Group unternommen hatte. Indem das Video zu »Something beautiful« implizit auch auf diese frühe und von Williams heute abgelehnte Phase seiner Karriere Bezug nimmt,⁷¹ erweist es sich – blickt man durch die missverständlich unterhaltensame, zu wenig provozierende Oberfläche hindurch – ansatzweise als ein durchaus abschätziger Kommentar, der jedoch (mehr noch als bei Good Charlotte) dadurch an Biss verliert, dass die Parade der unterschiedlichen Robbie-Williams-Looks aus den früheren Videos zugleich auch dazu dienen soll, den Star in den Köpfen des Publikums noch gründlicher zu verankern.

Als Gegenmittel zu derartigen Reibungsverlusten scheint jedoch die Verweigerung einer Identifikation mit dem parodierten Gegenstand wirksam: Die eindeutig kritische Aussage des Good Charlotte-Clips litt ja gerade darunter, dass dort noch Reste einer solchen Gleichsetzung geblieben waren, weisen die parodierte Food Group und die daraus hervorgegangene Good-Charlotte-Band doch die gleiche Besetzung auf, während lediglich deren jeweiliges Ambiente und Auftreten neu codiert wurden.

Demgegenüber beziehen Formationen wie Blink-182 oder die australische Band The Androids in ihren Clips eindeutig Distanz gegenüber den von ihnen verhöhnten Stars und deren Videos; die in »I just wanna live« und »Something beautiful« angewendete Strategie sozusagen miteinander kombinierend, thematisieren sie nicht nur das Phänomen der Musikvideos sowie deren verkaufstechnische, Images einprägende Funktion, sondern sie greifen sich gezielt einzelne, prominente Vertreter der jüngeren Clipgeschichte und übergießen sie mit beißendem Spott. Während die drei Mitglieder von Blink-182 die der Häme preisgegebenen Stars dabei selbst verkörpern, ist die von den Androids aufgebaute Distanz sogar noch größer, denn die Zielscheiben ihrer Parodien werden nicht nur von eigens hierfür angeheuerten Darstellern gespielt, sondern die Formation geht ihnen gegenüber sogar deutlich auf auch räumlichen Abstand, wenn die Musiker in einer Art Polizeibüro performen und die von ihnen besungenen (und damit: veralberten) »Idole« hinter einer trennenden, nach Innen verspiegelten Glasscheibe und zusätzlich in einem Raum vorgeführt werden, wie man ihn üblicherweise für polizeidienstliche Gegenüberstellungen nutzt. Der Songtitel nennt dabei schon den Star, um den der ganze, im August 2002 von Bart Borghesi gedrehte Clip sich eigentlich dreht: »Do it with Madonna«.⁷²

Doch es dauert eine Weile, bis die hier mit einem respektlosen Ständchen (»Oh Madonna come and do it with me«) bedachte Pop-

Ikone erscheint, denn zunächst erhalten die Rivalinnen ihren Auftritt: »Christina Aguilera« (in ihrer Aufmachung als französische Prostituierte aus Paul Hunters Clip zu »Lady Marmalade« von 2001) sowie »Pink« (die in dem gleichen Video mitgespielt hatte, hier jedoch an ihrer Haarfarbe sowie ihrem aggressiven Gebaren erkennbar ist) ringen um die Aufmerksamkeit der jenseits der Glasscheibe ihren Song performenden Band, dessen Leadsänger hier die Funktion eines modernen Paris zukommt, der unter den im Verlauf des Stücks genannten Stars die Schönste kürt. Christina Aguilera ist ihm zu mädchenhaft, Pink ist ihm ebenfalls zu jung und außerdem zu herbe; Britney Spears ist beständig von ihrer Mutter umgeben, und Kylie Minogue inspiriert ihn eher mit Ideen, sie sich als lesbische Partnerin der Frau vorzustellen, der das ganze Lied gewidmet ist: Madonna. Diese bzw. ihr Darsteller wirft sich nach der ersten Strophe zwischen »Christina« und »Pink« und bestätigt damit das in den Lyrics gefällte Urteil: »She's what a woman's supposed to be«. Diese Konkurrenzsituation zwischen den im Verlauf des Clips auftretenden Sängerinnen erklärt auch, warum sie in einem Raum zusammenkommen, der üblicherweise zur Gegenüberstellung und Identifikation von Verdächtigen dient: Der Zeuge bzw. Betrachter kann so besser Vergleiche zwischen ihnen anstellen, zumal ihm die an den Wänden angebrachten Skalen z.B. auch schon Auskunft über die körperlichen Maße der gegeneinander abzuwägenden Stars geben. Doch darüber hinaus geht es zugleich tatsächlich auch um Identifikation, denn bei fast keiner der auftretenden Interpretinnen hat man Mühe darauf verwendet, sie durch Darsteller vertreten zu lassen, die ihnen auch nur im entferntesten ähnlich sehen – ganz im Gegenteil: Christina Aguilera, Pink, Britney Spears und auch die besungene Madonna werden in dem Clip betont ersichtlich von Männern gespielt. Damit macht Borghesi deutlich, dass es nicht so sehr deren tatsächliches Aussehen, als vielmehr die Details ihres Looks sind, die sie uns identifizierbar machen, und so erkennen wir die gemeinten Sängerinnen selbst durch den geschlechtsspezifischen Bruch hindurch.⁷³ Noch drastischer wird dies anhand der Protagonistin des Songs exemplifiziert, denn dass Madonna sozusagen das Celebrity-Schwergewicht unter den Pop-Diven ist, wird nicht nur dadurch deutlich gemacht, dass sie mit jedem Auftritt die Szene beherrscht, mit Geld um sich wirft, auf das sich ihre Rivalinnen sodann gierig stürzen, und auch die Choreographien vorgibt, sondern sie ist auch – und im Unterschied zur Original-Madonna – körperlich die Größte, sprich: von massigem Umfang. Dass sie dennoch sofort erkennbar ist, liegt nicht nur am dazu erklingenden Liedtext, sondern in dem Umstand begründet, dass ihre Erscheinung – wie bei ihren Konkurrentinnen – auf die äußerlichen Merkmale ihrer je wechselnden Images reduziert werden kann. Vorgeführt wird dies hier anhand einer Parade von Kostümierungen, die (wie bei George Michael

oder Robbie Williams) für bestimmte Phasen der Karriere stehen: die Punk-Madonna der 80er Jahre (wie sie in ihren ersten Clips zu »Borderline« oder »Into the groove« zu sehen ist),⁷⁴ die (mit dem Geld um sich werfende) »Material-Girl«-Madonna von 1985 (mit dem Marilyn-Monroe-Look des entsprechenden Videos von Mary Lambert),⁷⁵ die »Vogue«-Madonna des Fincher-Clips von 1990,⁷⁶ die Geisha-Madonna (aus dem Clip zu »Nothing really matters« von 1999)⁷⁷ und schließlich die Cowgirl-Madonna des »Don't tell me«-Videos von 2000,⁷⁸ das als einzige im Liedtext ausdrücklich erwähnt wird (»Have you seen that filmclip where she's wearing the cowboy hat and she's kicking the dirt?«). Die Bezeichnungen lesen sich nicht von ungefähr wie die diversen Typenbezeichnungen einer Barbie-Puppe, doch ausgerechnet die beiden Popstars, die tatsächlich solche Barbie-Puppen von sich auf den Markt brachten – Britney Spears und Kylie Minogue⁷⁹ – ziehen in dem Androids-Clip den kürzeren, denn am Ende ordnen sie sich als Background-Tänzerinnen unter und folgen willig den von »Vogue«- bzw. »Cowgirl«-Madonna vollführten, jeweiligen Choreographien.⁸⁰ Nicht jedoch nur die Stars, sondern auch die Band selbst absolviert gehorsam die »Voguing«-Gesten und deutet damit selbstironisch ihre Verfallenheit an, hat sich das Blatt nun doch gewendet. Denn waren die Pop-Diven zuvor bemüht, die Aufmerksamkeit der vor dem Sichtfenster spielenden Musiker überhaupt nur auf sich zu ziehen und sie für sich zu gewinnen, so weisen sich diese nun als ebenfalls unter dem Kommando »Madonnas« stehend aus: »She's really got me on my knees« (Abb. 9).

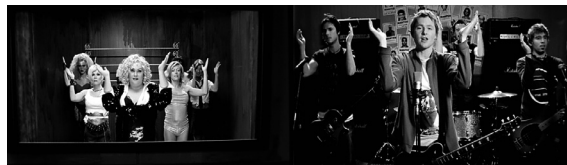


Abb. 9: The Androids: »Do it with Madonna«, Stills

Doch gerade diese kurze Voguing-Sequenz ist als Vorgang streng genommen prekärer als es auf den ersten Blick scheint, vollführt hier doch eine männlich besetzte Poprock-Band – wenngleich augenzwinkernd und in ironischer Absicht – choreographische Gesten, die ursprünglich aus der schwulen Subkultur stammen (Abb. 10).⁸¹

Wie wenig selbstverständlich dies ist, zeigt ein Blick auf den Clip, den Marcos Siega 1999 der sich selbst als Punkrock-Band verstehenden Formation Blink-182 zu deren Song »All the small things« drehte. Dieser ist, selbst innerhalb des Maßstabs eines Kunstlosigkeit zum Prinzip erhebenden Schrammelpunks, für sich genommen textlich wie musikalisch eher nichtssagend und funktioniert bereits selbst schon nur, wenn er als Parodie auf schmalzige Liebeslieder verstanden wird:



Abb. 10: Madonna: »Vogue«, Still

All the, small things
 True care, truth brings
 I'll take, one lift
 Your ride, best trip

Always, I know
 You'll be at my show
 Watching, waiting, commiserating

Say it ain't so, I will not go, turn the lights off, carry me home
 Na, na, na, na, na.....

Late night, come home
 Work sucks, I know
 She left me roses by the stairs
 Surprise let me know she cares

Say it ain't so, I will not go, turn the lights off, carry me home
 Na, na, na, na, na.....

Say it ain't so, I will not go, turn the lights off, carry me home
 Keep your head still I'll be your thrill, the night will go on, my little windmill
 Say it ain't so, I will not go, turn the lights off, carry me home
 Keep your head still, I'll be your thrill, the night will go on, the night will go on, my
 little windmill

Die widersinnig durch Kommata getrennten Verse (»All the, small things/True care, truth brings«), die immer wieder eingestreuten plötzlichen Brechungen (das angesungene Mädchen ist bei der Show des Sängers anwesend: »Watching, waiting«, aber eben auch: bemitleidend, »commiserating«), die albernen Reime »I'll be your thrill, the night will go on, the night will go on, my little/windmill«) sowie das stumpfsinnige »Na, na, na, na, na« verulken nichtssagende Popsongs, und die dazu gespielte, ebenso nichtssagende Musik tut ihr übriges, zumal sie eben nicht – zum Text eher passend – sentimentale Klänge anschlägt, sondern den besagten anspruchslosen Zwei-Griffe-Rock herunterspult. Das Ganze schreitet mithin förmlich nach einem Video, dessen begleitende Bilder nicht allein die musikalische Ödnis überdecken, sondern die Parodie auch auf visueller Ebene fortsetzen und ergänzen. Genau dies leistet Siegas Clip auch, indem er die Repräsentanten der von Blink-182 in den Blick genommenen Kitschkultur ins Bild rückt: sowohl Boygroups wie die Backstreet Boys oder 98 Degrees als auch Solo-Interpreten wie Britney Spears, Christina Aguilera oder Ricky Martin. Sind es bei den Androids die Outfits, durch welche die Darsteller als bestimmte Stars ausgewiesen werden, so sind es hier sofort wieder erkennbare Situationen und Settings, die

diese Funktion übernehmen: Die Strandszenen aus Britney Spears' Video »Sometimes«⁸² und »I do (cherish you)« von den 98 Degrees,⁸³ das Abendlicht aus Christina Aguileras »Genie in a bottle«,⁸⁴ das dem Protagonisten in »gewagtem« Liebespiel über die Brust gegossene Wachs in Ricky Martins »(Livin') La Vida Loca«⁸⁵ sowie (als rahmende Klammer und während des Clips immer wieder angesteuerter Referenzpunkt) die Backstreet Boys mit »I want it that way« (die Szenen am – später von Fans überströmten – Flugzeug-Hangar).⁸⁶ Das zu deren Parodie angewendete Verfahren ist dabei relativ simpel: Zum einen werden die Szenen, die den (sämtlich 1999 veröffentlichten und zumeist von Wayne Isham verantworteten) Videos entnommen sind, in Slapstick-Manier ad absurdum geführt. Der Hund aus Britney Spears' »Sometimes«-Video spielt nicht nur, sondern verbeißt sich plötzlich in das Hosenbein seines Herrchens; die Protagonistin merkt indes nicht, dass ihre eigene Hose rutscht; die heiße Liebesszene am Strand aus »I do« von den 98 Degrees mutiert zum endlosen Gewälze in feuchtem Sand; die einen Sänger mit Wasser übergießende Quelle erweist sich als ein Schlauch, mit dem der Tourbus abgespritzt wird etc. Zum anderen aber arbeitet der Clip damit, dass er die aus den Vorbildern entnommenen Szenen durch Tabubrüche und Verstöße gegen die ästhetischen Regeln des Starkults kämmt: Die von Blink-182 gespielte Boyband lächelt breit – und legt damit immer wieder massive Zahnlücken frei; der intensive Blick eines Bandmitglieds erhält durch den sodann enthüllen Kontext – er sitzt auf der Toilette – eine ganz neue Bedeutung; die Sänger springen nackt den Strand entlang; einer von ihnen tanzt enthemmt und nach Art eines Gogo-Tänzers leicht bekleidet vor den Fans, die ihrerseits wieder Transparente mit auf Sexualität verweisenden Aufschriften hochhalten (»Travis – I am pregnant« wendet sich ein weiblicher Fan an den Drummer von Blink-182, Travis Barker). Damit werden all die Themen und Aspekte in das Video eingebracht, die sonst aus einem solchen Clip gerade herausgehalten werden – Erotik und Körperlichkeit darf es hier üblicherweise geben, aber nichts, was auf physische Defekte, krasse Sexualität oder deren Folgen verweisen könnte.⁸⁷ Vor allem aber werden in dem Blink-182-Clip immer wieder Momente inszeniert, welche die parodierte Stars als Transsexuelle oder Homosexuelle ausweisen: Die ihre Hose verlierende »Britney« wird ersichtlich von einem Mann mit Zopfperücke gespielt; der am Strand herumtollende Hundebesitzer wird (nach Art von Britney Spears) von einem anderen Mann über ein Fernglas aufmerksam beobachtet; die in der Art von Christina Aguilera in der Dämmerung am Strand liegenden Männer lassen sich gegenseitig an von ihnen gepflückten Blumen schnuppern, und auch unter den männlichen Fans der dargestellten Boyband finden sich Schwule: »Blink me«, fordert ein bärtiger Tätowierter auf einem mit Herzchen verzierten Transparent, während ein anderer seine Einladung noch direkter formuliert, wenn er seinen nackten Unterkörper schwenkt

und dazu ein Plakat mit der Aufschrift »I want you THAT way, Baby« hochhält (damit zugleich direkt auch auf das Vorbild der Szene in dem Video der Backstreet Boys zu »I want it that way« verweisend).

Gayle Wald hat 2002 die Implikationen solchen Spotts klar analysiert und die so eingenommene Position in ihrer Problematik hellstichig umrissen: Da Boybands und Interpreten wie Ricky Martin nicht nur zuweilen selbst Homosexualität unterstellt, sondern ihnen eine schwule Fangemeinde vorgeworfen und ihre Musik als »weibisch« abklassifiziert wird, sind sie leichte Zielscheiben billiger Lacher, die – so Wald – von einer Warte aus erfolgen, die sich selbst als betont heterosexuell geriert. Ersichtlich wird dies auch an der Art und Weise, in der die verwechsellichten, einheitlich ausgestaffierten und tanzenden Boyband-Mitglieder in dem Video den harten, individuell gekleideten und ihre Instrumente traktierenden Musikern von Blink-182 gegenüber gestellt werden: Die (Klischees bedienende) Parodie dient hier mithin auch als eine Folie, vor deren Hintergrund sich die Punkrockband (im Grunde genommen nicht weniger klischeeverkrustet) als »männlicher«, »authentischer« und daher »besser« zu profilieren versucht.⁸⁸

Doch gerade in diesem Kontext hat Wald berechtigter- und trefenderweise nachgefragt, an wen sich die in dem »All the small things«-Video (und man darf ergänzen: auch die in dem »Do it with Madonna«-Clip) aufgefahrenen Parodien richten, denn erkennen und goutieren kann sie eigentlich nur, wer die hier veralberten Stars und deren Videos gut kennt: Zielgruppe sind folglich eher die Fans der Karikierten und weniger die Anhänger der Karikierenden. Tatsächlich gewann sich Blink-182 auf diese Weise neue Zuhörer und Fans just bei der Klientel, deren Idole sie in ihrem Video verspotteten: »Whereas the band initially had set out to lampoon boy bands, it thus effectively became one through its popularity among those consumers who also constitute the major marketing demographic for teenybopper pop«, folgert Wald aus dem Umstand, dass sich das Trio eine zeitlang die vorderen Chartplätze einer Videohitparade ausgerechnet mit den von ihnen karikierten Backstreet Boys teilte – dies wohl zuallererst ein Verdienst des Videos, »that suspend Blink-182 in the ambiguous space between parody and appropriation«.⁸⁹ Die sich kritisch und schonungslos gerierende Parodie erweist sich in letzter Instanz mithin eher als insgeheime (und zusätzlich lukrative) Affirmation.

Demgegenüber ist die von The Androids eingenommene Position von Anfang an stimmiger und auch unverkrampfter: Die Band trennt zwar (eben auch räumlich) zwischen sich und den parodierten Stars, und auch bei ihr kann man den für Bodenständigkeit und Glaubwürdigkeit stehenden, selbst gespielten Instrumenten begegnen. Doch die Besetzung von Frauenrollen durch Männer hat hier (wie gesehen) eine vollkommen andere Funktion als bei Blink-182, und die Gruppe hat keine Probleme damit, sich gegen Ende des Videos ironisch augenzwinkernd der Vogue-Choreographie »Madonnas« anzuschließen

und damit das abteilende Sichtfenster in gewisser Weise doch noch zu überwinden (siehe Abb. 9).

Es ist so gut wie unmöglich, über andere Clips parodierende, karikierende oder travestierende Videos zu schreiben, ohne Chris Cunninghams 1999 gedrehten Kurzfilm zu dem Stück »Windowlicker« von Aphex Twin zu erwähnen, stellt jener doch das Paradebeispiel einer böartig-ätzenden Abrechnung mit einem bestimmten Genre des Musikvideo-Marktes, in diesem Fall dem R&B- bzw. HipHop-Video, dar. Cunninghams Clip führt es ab absurdum, indem er dessen typische Klischees einerseits perfekt reproduziert (der Star: ein begnadeter Tänzer und mit all den stereotypen Luxus-Insignien ausgestattet; die hübschen, willigen, von seinem Reichtum und seiner Tanzeinlage sofort geblendeten Mädchen, die sich unter seiner Führung zu symmetrischen Choreographie-Arrangements ordnen; die eigentlich nur aus Flüchen, Beschimpfungen und Gangsta-Imponierfloskeln bestehende Sprache);⁹⁰ andererseits setzt er sie aber zu gezielten und genau kalkulierten Verzerrungen in Beziehung, die den ganzen Clip durchziehen und prägen. Gleich der Auftakt des (tatsächlich auch gar nicht als Werbeträger konzipierten)⁹¹ Videos besteht in solch einer Deformation, denn die Musik setzt zum einen recht spät, d.h. erst nach etwas über einer Minute ein, reduziert sich sodann aber auch gleich selbst dazu, bloßer Soundtrack für eine im Grunde genommen vollkommen belanglose und zusätzlich von endlosem, nichtssagendem Geschwätz dominierte Minimalhandlung zu sein. Selbst als das mehr als ein Drittel des Videos bestreitende, zänkische afro-amerikanische Männerduo zwei am Straßenrand stehende Frauen ausfindig gemacht und zu umwerben begonnen hat, bereichert sich das Geschehen nicht wesentlich, denn nun hat der Zuschauer nichts als einem um sich selbst kreisenden, nur Erniedrigungs- und Protzritualen austauschenden Geschlechterdialog zu folgen, der erst nach über zwei Minuten abrupt beendet wird, wenn eine Stretchlimousine die beiden Balzhähne aus dem Bild schiebt. Damit aber wird die bislang auf die zeitliche Faktur des Videos beschränkte Verzerrung nun auf die räumliche Ebene überführt, denn das Luxusgefährt erweist sich als unendlich lang: Für eine Dauer von 20 Sekunden schiebt sich lediglich ein endlos scheinender Rumpf durch das Bild,⁹² ehe ein herabgesenktes Fenster den Blick auf das breit grinsende Gesicht des Protagonisten, Aphex-Twin-Musiker Richard James, freigibt. Zu diesem Moment dauert das ganze Video bereits über vier Minuten – womit es viele andere Clips an Länge übertrifft –, ohne dass der eigentliche Musiktitel erklungen bzw. der Hauptteil erreicht wäre. Dauerten die repetitiven Eingangsdialoge zu lang,⁹³ waren die Frisuren der beiden Männer zu abstrus (von etwas zu üppiger, gelockter Haarpracht der eine, kahlrasiert der andere) und erwies sich die Limousine als eindeutig überdehnt, so folgt nun – gemäß der Regel, dass eine gute Parodie immer mindestens ebenso gut gearbeitet sein muss wie die zu

persiflierende Vorlage – mit dem eigentlichen Einsatz der Musik eine perfekt choreographierte und rasant geschnittene Tanzeinlage. Freilich mischen sich in die an Michael Jackson orientierte Darbietung auch hier immer wieder kleine, die ganze Vorführung ins Lächerliche ziehende Übertreibungen, und diese werden schließlich sogar ins Monströse gesteigert, wenn sich nun auch die Züge der beiden, dem Tänzer fasziniert mit den Blicken folgenden Frauen verzerren und in das grinsende Gesicht von Richard James verwandeln.

Vergnügt dieser sich sodann (in einer wieder absichtlich zu lang dauernden Sequenz) in seiner Luxuslimousine sowohl mit den beiden neuen als auch den zuvor bereits eingeladenen Gespielinnen, so tut er dies in gewisser Weise nur mit sich selbst (Abb. 11):⁹⁴



Abb. 11: Aphex Twin: »Windowlicker«, Still

Die ihn umgebenden Gesichtszwillinge sind zum einen eine knappe Umsetzung seines Künstlernamens »Aphex Twin«, zum anderen und vor allem jedoch ein Kommentar zu den unzähligen Mengen an R&B- bzw. HipHop-Videos, in denen Bikini-Mädchen als Eigentum des Stars und Reflex seines Erfolgs vorgeführt und damit auf die gleiche Stufe mit Statussymbolen wie Luxusauto und Champagnerströmen gestellt werden. Cunningham macht die Monstrosität einer solch sexistischen Denkkungsart deutlich, indem er die Frauen sich ihrem Eroberer und »Besitzer« physiognomisch anverwandeln lässt.⁹⁵

Mit diesen (z.T. an Cartoons entlehnten)⁹⁶ Verzerrungen sind die wesentlichen Elemente des Videos benannt, die in der Folge weiter variiert, gesteigert und im Sinne einer Engführung schließlich miteinander kombiniert werden; so wird das Motiv des auf einem attraktiven Körper sitzenden, grotesken Kopfes auf die Spitze getrieben, wenn eine Tänzerin sich umdreht und eine bezopfte Fratze offenbart. Ferner verabreicht der Star den mit ihm auftanzenden (und wieder sein Gesicht aufweisenden) Bikini-Frauen gegen Ende des Clips eine Champagnerdusche, die (zumal in Zeitlupe wiedergegeben) erneut zu lange dauert und zugleich unter der Phalanx attraktiver Mädchenkörper auch betont unförmig-plumpe Leiber in Schwingung zeigt.

Erstaunlich an Cunninghams Video ist dabei zum einen, dass das Ziel seines Spotts unmissverständlich ist, obgleich (anders als z.B. bei dem Clip zu Tigas »Hot in herre«) keine einzige Szene wörtlich einem R&B oder HipHop-Video nachgebildet wurde – nicht einmal

die dazu erklingende Musik hat irgendetwas mit dem karikierten Genre zu tun: Die (mit männlichen Knurr- und weiblichen Stöhnlauten unterlegten) Klänge von Richard James wurden zutreffend als »electronica porno soundtrack« charakterisiert, doch während Hip-Hop sich gerade durch den Sprechgesang definiert, findet in dem Video zu »Windowlicker« eine radikale Aufteilung in einen Überfluss an sich in Fluch- und Schimpffloskeln artikulierender Sprache einer- und wortloser Musik andererseits statt. Es ist vielleicht diese scheinbare formale Distanz von der Gattung des R&B bzw. HipHop, der für die erstaunliche Folgenlosigkeit des Cunningham-Videos im Bereich der entsprechenden Clip-Produktion gesorgt hat, denn es scheint dort keine – auch noch so ironische – Auseinandersetzung mit »Windowlicker« erfolgt zu sein, so dass die eben dort karikierten Klischees weiterhin ungehindert fröhlichen Urständ feiern. Das einzige Video, das – indirekt – darauf Rekurs zu nehmen scheint, ist ausgerechnet Jonas Akerlunds ein Jahr später, im Frühjahr 2000, veröffentlichter Clip zu Madonnas »Music«, wo die Innenaufnahmen der Limousinensequenz adaptiert und die formalen Bezüge Cunninghams aufgegriffen wurden.⁹⁷ Waren diese in »Windowlicker« jedoch dazu eingesetzt worden, um plump-sexistische Schemata zu kritisieren, fühlte sich Akerlund wohl durch den Umstand von einem solchen Anspruch dispensiert, dass der Protagonist seines Videos ja selbst weiblich ist, mithin also kaum direkt sexistischen Machotums geziehen werden konnte. Wo sich bei Cunningham die Gespielinnen des Stars in groteske Spiegelbilder seiner selbst verwandeln, durfte Madonna sich daher wieder ungestört und in durch und durch affirmativer Absicht im Innern einer goldenen Stretch-Limousine bei Champagner und leichten Mädchen amüsieren.⁹⁸

4. »SO YOU WANT TO BE FREE«: ENTSTEHENDE SUBTEXTE

Welch komplexe Wechselbezüge sich auf andere Videos beziehende Clips sogar über einen längeren Zeitraum hinweg ausbilden können, soll abschließend ein kurzer Blick auf drei Titel zeigen, die innerhalb von fast zehn Jahren aufeinander reagierten und damit eine Art unterschwelliger Wechselrede miteinander führten.

Im Juni 1993 drehte Marcus Nispel das inzwischen zum Klassiker avancierte Video zu George Michaels »Killer/Papa was a rolling stone«, jene Bilderfolge mithin, bei der den fast ausschließlich in strengem Schwarzweiß gehaltenen Szenen modischer Großstadtjugendlicher kurze, farbige Sequenzen zwischengeschnitten oder überblendet wurden, die in der Art von Werbespots gehalten waren und Schlüsselstellen der Lyrics (»Life«, »Love«, remember«, »died«) als Namen und Logos von Produkten wie Weichspüler, Insektenvertilgungsmittel, Seife oder Softdrinks zeigten (siehe Kapitel 10, Abb. 19).⁹⁹

Nispel sollte auf dieses Konzept vier Jahre später wieder zurückgreifen, als es darum ging, den Clip zu »Spice up your life« von den Spice Girls zu realisieren; allerdings wurden bekannte Markensignets (»Burger King«, »Starbucks« etc.) nun nicht mehr von zentralen Begriffen des Liedtextes eingenommen, sondern sie dienen hier dazu, den Namen der Girlgroup prominent über eine futuristische Stadlandschaft zu verteilen, deren Farb- und Freudlosigkeit als Kontrast zu der überschäumenden Vitalität und Ausgelassenheit der fünf jungen Frauen dienen soll. Indem diese mit ihrem Transporter über die nach dem Vorbild der verregneten und von Werbung erhellten Metropole aus Ridley Scotts »Blade Runner« gleiten¹⁰⁰ und auf fliegenden Surfbrettern ausschwärmen, illustrieren sie die im Song immer wieder als Ruf formulierte Botschaft: »Colours of the world/Spice up your life/ Every boy and every girl/Spice up your life/People of the world/Spice up your life«. Die dabei erwähnten »Colours of the world« erinnern dabei nicht von ungefähr an den Slogan der Modefirma »Benetton«, in dem von den »United Colors« die Rede ist, und so schien es nahe liegend, die Spice Girls sozusagen als Inbegriff des erwerbbaaren Genusses zu visualisieren, weshalb der Bandname nun bekannte, mit Konsum, Sinnenreizen und Vergnügen assoziierte Logos usurpiert.

Doch gegen diesen etwas zu glatten Ausverkauf des »Killer«-Videokonzepts sollte George Michael sieben Jahre später »zurückschlagen«, als er sich 2002 von Joseph Kahn den Clip zu seinem Song »Freeek!« drehen ließ. Wieder werden dabei Produkte wie Zahncreme, Softdrinks oder Kaffee ins Bild gerückt – allerdings tragen sie weder (wie noch bei »Killer«) Songtext-Zitate noch die Namen des Interpreten, sondern es ist der Liedtitel »Freeek!« selbst, mit dem die Waren nun beschriftet sind.¹⁰¹ Da es in dem Stück um die extreme Nutzung des Internets durch eine reizsüchtige und den anonymen Online-Sex suchende Gesellschaft geht, werden diese Objekte mit hin als Teil dieser Jagd nach körperlicher Lust vorgestellt (tatsächlich wirbt ein als Krankenschwester kostümiertes Model für den mit »Freeek!« beschrifteten Tubeninhalt, indem sie sich diesen in einem als unverkennbar obszön gedachten Akt in den Mund fließen lässt: Abb. 12).¹⁰²

Joseph Kahn und George Michael greifen damit Nispels Konzept des »Product Placement« fiktiver, wenngleich auf reale Artikel verweisender Waren auf, wenden es nun aber – im Unterschied sowohl zu »Killer« als jedoch insbesondere zu »Spice up your life« – ins Negative. Transportierten und visualisierten die Konsumgüter in dem frühen Video noch auf ironische Weise einzelne Momente der Lyrics, und standen sie in dem Spice-Girls-Video für die Möglichkeit, sich durch die Wahl der richtigen (mit der Girlband assoziierten) Vergnügungen einen Ausweg aus einer grauen und fahlen Welt zu schaffen, verweigert das Video zu »Freeek!« derartige Lesarten: Ihm zufolge sind die Produkte nicht mehr Garanten der Freiheit, sondern bereits



Abb. 12: George Michael: »Freeek!«, Still

von einer Strategie vereinnahmt, die an einer beständigen, atemlosen Sexualisierung des Lebens und dessen Ausverkauf arbeitet¹⁰³ und vor der es keinen Schutz mehr gibt: »Come on kids, don't be scared/It's a tits and ass world you gotta be prepared/Come on kids, you know your mama and your daddy don't care/Don't be scared, it's a tits and ass world you gotta be prepared«, schließt der Song.

Dass das Video dabei auch ganz konkret ein Gegenbild zum naiv-unbeschwerten Optimismus des Spice-Girls-Clips entwerfen will, kann daran ersehen werden, dass Kahn nicht nur ebenfalls auf das trostlos-feuchte, von kalter Neonwerbung erhellte Stadtpanorama aus Ridley Scotts »Blade Runner« zurückgreift, sondern sogar ganz gezielt Details aus dem »Spice up your life«-Video Nispels zitiert: Hält z.B. Geri Halliwell dort als Ginger Spice eine aufpeitschende Rede von einem mit riesigen Lautsprechertrichtern bewehrten Rednerpult aus, so adaptiert Kahn diese Szene für seinen Clip, wo George Michael – in einer schwarzen, mit Noppen besetzten und so an ein Ganzkörperkondom gemahnenden Rüstung steckend – von einem eben solchen Podest aus auf die Passanten eines Platzes einsingt, der links und rechts in Vergnügungslokale mündet, die als nur für Erwachsene erlaubt ausgewiesen sind:¹⁰⁴ »Can I come on in, my sweet baby/Can I move on in?«

In »Killer« wurde noch gefragt: »Solitary brother, is there still a part of you that Wants to live?/Solitary sister, is there still a part of you that/Wants to give?«

In »Freeek!« wird nicht mehr gefragt, sondern Bruder und Schwester erhalten nun das eindeutige Angebot: »I'll be your sexual freak (freak)/Of the week/I'll be your inspirational brother (sister)/Yo mama can't you see/[...] Sexual freak (sister)/I think I need a re-booty Sexual freak (sister).«

ANMERKUNGEN

1 | Bloss (2001), S. 220.

2 | Berland (1993), S. 37.

3 | Hinter dem Boxing sind im Video auf Thailandisch verfasste Plakate zu sehen, die für Sex-Tourismus werben und auf denen auch die Rede von »jungen, minderjährigen Mädchen« ist. Da Thailand in den vergangenen Jahren gerade versucht hat, vom Image der Sextourismus-Hochburg wegzukommen, empörte man sich dort ganz besonders über das Video, weshalb die Plattenfirma beschloss, es nicht mehr in lokalen thailändischen Sendern spielen zu lassen. Vgl. dazu u.a. <http://www.christina-a.net/cp/news/english/article02-07.shtml>.

4 | Vgl. dazu auch Kapitel 4, Anm. 21.

5 | »Dirrty«, »Beautiful«, »Fighter«, »Can't hold us down« und »The voice within« stammen alle von dem gleichen, im Oktober 2002 erschienenen Album »Stripped«.

6 | Im Video verkörpert die Sängerin ein Insekt, das mit Stecknadeln aufgespießt und gepeinigt wurde, sich nun jedoch wehrt und am Ende als strahlendes Lichtgeschöpf aus seiner Verpup-

pung aufsteigt – in dem dabei herangezogenen Look (mit hellgebleichten Haaren und entsprechend fahler Haut) wurde Christina Aguilera dann auch als Model der Modeschöpferin Donatella Versace fotografiert: vgl. z.B. <http://connection.christina-aguilera.net/photos/pages/versace.html>.

7 | Vgl. z.B. http://www.mtv.com/news/articles/1477729/08282003/spears_britney.jhtml?headlines=true.

8 | Als erstes wurde im Oktober 2003 die von der Gruppe im Rahmen der Casting-Show interpretierte Coverversion von »Losing my religion« veröffentlicht; »Everyday girl«, der erste eigenständige Song, erschien Mitte November 2003. Endes des gleichen Monats kam sodann das erste Album »Girls in the house« auf den Markt.

9 | Von Seiten der Band argumentierte man natürlich anders: »Es soll ein Kompliment an George Michael sein, er ist einfach großartig.« Zu solchen sich als »Hommage« travestierenden Rückgriffen bemerkte der Bob-Dylan-Biograf CP Lee anlässlich eines Interviews im Rahmen der englischen Channel-4-Sendung »The 100 greatest pop videos« (Frühjahr 2005) trocken und treffend: »[...] »in homage«: always a good word to use when you're ripping somebody off.«

10 | Tatsächlich trat George Michael in keinem der Videos zu den Songs auf, die – wie »Freedom '90« – von dem Album »Listen without prejudice« stammten. Neben den weiblichen Models erscheinen in dem Video noch Peter Formby, John Pearson und Mario Serrenti.

11 | Vgl. dazu auch Kapitel 5, Anm. 46.

12 | Als dritter Song wurde »You make me sick« aus dem 2000 erschienenen Album »Can't take me home« ausgekoppelt.

13 | Eine ähnliche Aussage – allerdings, da im HipHop-Umfeld angesiedelt, in ungleich aggressiverem Ton und Gestus vorgetragen (»Eve want her own cash, fuck what you bought her/[...] Song after song I write so I get paid«) – formuliert auch der Song »Who's that girl?« von Eve, die sich insbesondere mit dem dazugehörigen, im Februar 2001 von Diane Martel fertig gestellten Video durch Parallelen in Haarfarbe und Habitus als eine Art afro-amerikanische Version von Pink zu etablieren versuchte.

14 | »There you go« wurde im Januar 2000, »Most Girls« im Juli 2000 veröffentlicht.

15 | In »Digital Love« werden, als der Retter Shep von der Entführung der Musiker erfährt, kurze Sequenzen und Stills aus den beiden vorangegangenen »One more time« und »Aerodynamic« auf seinem Schwarzweiß-Bildschirm eingespielt.

16 | Damit kehrte sich der Status des Albums sozusagen um: »Discovery« war nun nicht mehr bloß ein Konzeptalbum, sondern wurde zur Filmmusik!

17 | »[...] Now there's not even breathin' room/Between pleasure and pain/Yeah you cry when we're makin' love/Must be one and the same [...]«.

18 | In »Amazing« gehen eigentlich nur die Performance-Szenen mit der Band ansatzweise auf die Metaphern des Songtextes ein, wenn das am Ende des Tunnels aufscheinende Licht z.B. durch ein Korridorsystem visualisiert wird, das schließlich in hellem Licht erstrahlt und am Ende von den Musikern zerstört wird; dazwischen wird die Band auch mit der virtuellen Realität der Haupthandlung in Beziehung gesetzt, wenn sie z.B. auf Bildschirmen erscheinen, von einem Sca-Raster überzogen werden oder inmitten computergenerierter künstlicher Prospekte agieren.

19 | Callner hatte sie in ihrem Spielfilmdebüt als gefährliche Lolita-Figur in »The Crush« (1993, Regie: Alan Shapiro) gesehen und daraufhin für seine Videos verpflichtet: vgl. dazu u.a. <http://www.kellie.de/alicia.htm>.

20 | Adolph (1995), S. 96 sieht in dem Video erstaunlicherweise das Motorrad abheben.

21 | So auch Adolph (1995), S. 96.

22 | Zugleich wird damit angedeutet, dass einige Plumpheiten des »Amazing«-Videos möglicherweise auf das Konto einer pubertierenden Fantasie gehen: Bei der Sex-Szene auf dem Motorrad wird z.B. der Orgasmus des vor dem Computer sitzenden Jungen angedeutet, indem ihm vor Erregung ein Getränkebecher umfällt, so dass stoßweise Flüssigkeit aus dem Strohhalm fließt.

23 | In dem Lied schildert ein Mann eigentlich seine ambivalente Beziehung zu einer jungen, launischen Frau: »[...] I need your love, honey/I need your love/Crazy, crazy, crazy, I go crazy/You turn it on/Then you're gone/Yeah you drive me/Crazy, crazy, crazy, for you baby/I'm losin' my mind, girl [...]«.

24 | »Road to Mandalay« wurde im Juli 2001 als Single veröffentlicht und stammt von dem 2000 veröffentlichten Album »Sing when you're winning«; auf diesem ist »Eternity« hingegen nicht enthalten.

25 | Aus dem gedrehten Material fertigte Arnell sowohl die beiden Clips als auch einen rund 20-minütigen Kurzfilm mit dem Titel »Rob by nature«, der auf der Homepage von Williams Premiere hatte, dort nur für eine kurze Zeit zu sehen war und nun hin und wieder (z.B. bei speziellen Robbie-Williams-Thementagen auf Videosendern) gezeigt wird.

26 | Die Brutalität des Raubzugs wird dadurch ironisch konterkariert, dass die Verbrecher sich ausgerechnet mit Robbie-Williams-Masken tarnen und einen der Fahrer des Geldtransporters mit der Drohung erpressen, seinen kleinen Hund umzubringen.

27 | Nicht umsonst konnte daher bei der Veröffentlichung der beiden Clips auch deren Abfolge vertauscht werden: »Eternity« wurde (obgleich eben eigentlich den 2. Teil darstellend) wenige Tage vor »Road to Mandalay« erstgesendet. Vgl. dazu u.a.

<http://robbie.thru-a-lens.com/media/videography17.htm>.

28 | Von dem im November 2000 veröffentlichten Album »Forever«.

29 | Einlagen wie die Stepnummer oder die als Cowgirl auftretende Olivia Newton-John wurden herausgeschnitten, dafür wurde die Originalmusik so unterlegt, dass alle im Film zu hörenden Nebengeräusche (wie z.B. das Klicken der Rollschuhe) eliminiert sind.

30 | Pennebaker dokumentierte Bob Dylans England-Tournee von 1965, auf der auch Joan Baez und Donovan mit von der Partie waren. Zu dem Film vgl. z.B. Jousse (1995).

31 | Von dem im März 1965 erschienen Album »Bringing it all back home«. Zu dem hinter dem Text des Songs stehenden Stück »Take it easy« von Woody Guthrie und Pete Seeger vgl. Marcus (2005), S. 78.

32 | Vgl. dazu Kapitel 2.

33 | So Pennebaker in einem Interview, das im Rahmen der Sendung »The 100 greatest pop videos« 2005 in England auf Channel 4 ausgestrahlt wurde.

34 | In dem Interview (siehe vorangeg. Anm.) gibt Pennebaker an, dass die Szene unmittelbar vor dem Hotel gedreht worden sei, in dem Dylan auf einer Station seiner Tournee wohnte.

35 | Am linken Bildrand ist eine fast vollständig aus der Szene gerückte und gestikulierende Gestalt zu erkennen, bei der es sich um den Pop-Poeten Allen Ginsberg handeln soll, der so einen wiederum vollkommen heruntergespielten Gastauftritt hat. Vgl. dazu (mit kleinen Fehlern): http://www.dictionarofeverything.com/explore/764/Subterranean_Homesick_Blues.html.

36 | Pennebaker (vgl. Anm. 33) zufolge hatten Joan Baez und Donovan an den großen Blättern mitgemalt.

37 | Pennebaker (vgl. Anm. 33) gibt an, dass man das Ganze nur einmal durchgeführt und sogleich im ersten Durchgang gefilmt habe, ohne etwa einen zweiten, eventuelle Fehler nun korrigierenden Anlauf genommen zu haben. Angesichts dieses Understatements und solcher Reibungen kann kaum davon gesprochen werden, dass Dylan »den BetrachterInnen [...] seine Wortgewalt

entgegenschleudert«, wie Michel (1994), S. 74 dies deutet; allerdings deutet Michel die weiteren visuellen Codes von Pennebakers Film durchaus überzeugend.

38 | Eine ähnliche Spannung zwischen zu lesendem und gesungenem Text sollte dann auch Jake Scott sieben Jahre später bei dem Video zu dem R.E.M.-Song »Everybody hurts« (aus dem Album »Automatic for the people«) nutzen, um die Dramaturgie des Clips zu gestalten: Die eingeblendeten Worte geben dabei zum einen die (fast ausschließlich traurigen) Gedanken einer Reihe von in einem Riesenstau stehenden Autofahrern wieder und korrespondieren nur immer dann, wenn die Bandmitglieder zu sehen sind, mit den Lyrics des Songs. Allerdings mimt Sänger Michael Stipe zunächst keine Performance des Liedes, sondern bleibt in den Bildern »stumm«. Erst gegen Ende des Clips, wenn Stipe das Mut zusprechende »Hold on« intoniert, bewegt er synchron zur Musik die Lippen und deutet damit so etwas wie eine Befreiung an: Die Texteinblendungen verschwinden dann auch, die bis dahin voneinander isolierten Menschen steigen aus ihren Autos und treten gemeinsam einen Marsch an. Das Video verarbeitet dabei Motive aus Wim Wenders' fünf Jahre zuvor (1988) gedrehtem Film »Der Himmel über Berlin«, wo die Gedanken der Menschen nicht als Texte zu lesen, sondern als gesprochene Worte zu hören sind; wenn die in schwarze Anzüge gekleideten Bandmitglieder sich in Scotts Video über die im Stau stehenden Autos verteilen, weisen sie ebenfalls starke Ähnlichkeit mit den über die Stadt verstreuten Engeln aus Wenders Film auf.

39 | Aus »Get up in the morning for bread sir/So that every mouth can be fed/Poor, poor me-Israelite!« wird so »Get up in the morning, baked beans for breakfast/Sold out to every monk and beefhead/Ooooooooo, me ears are alright!«

40 | Zu ihnen vgl. auch Kapitel 9, Anm. 13.

41 | Ein Konzept, bei dem man sich an das im März 2005 von Johan Torell und Johan Nordqvist vorgelegte Video zu dem Song »God knows« der Gruppe Mando Diao anlehnte.

42 | Auch bei dessen Ankündigung bemühte sich die Band, das Video als spontanen Schnellschuss, entstanden »zwischen Tourbus und Bühne«, auszugeben (Homepage, Pressemitteilungen). Angesichts der technischen Feinheiten kann der Clip jedoch nicht ganz so willkürlich gedreht worden sein, und er kommt auch nicht, wie in Pressemitteilungen immer wieder betont, »mit nur einem Schnitt aus« – die Schnitte werden lediglich verschliffen. Vgl. dazu z.B.

<http://www.plattentests.de/forum.php?topic=11615&seite=6>.

43 | Vgl. dazu auch die Aussage Geri Halliwell's in einem Interview Anfang Juni 2001: »It's kind of like Lara Croft meets Blondie. The Lara Croft character, she represents spirit and soul, a little more organic, more playful. Then the (Blondie) character on stage, she's a lot more aggressive and sexual and represents ego.« Vgl. dazu <http://www.argonauts.on.ca/AllPopPeopleH/halliwellgeri.html>. Zu Lara Croft als Inspirationsquelle bzw. Gast in Videoclips vgl. Kapitel 10.

44 | Vgl. <http://www.geocities.com/spicegirlsasiamtv02/victorianewsjune97.htm>.

45 | Siehe die vorangeg. Anm. und <http://www.andpop.com/printarticle.php?id=1007>.

46 | Vgl. den ersten Link in der vorangeg. Anm.

47 | Zu ihm vgl. seine Website: <http://www.lordofthemarionette.com/>.

48 | Vgl. dazu <http://www.localnine.com/comments.php?postID=979>.

49 | Vgl. dazu http://www.res.com/magazine/articles/amarionettemashup_2003-05-28.html. Gleiches hatte 11 Jahre zuvor z.B. Philippe Gautier getan, als er 1992 die von Erasure eingespielte Coverversion zu »Take a chance on me« von ABBA mit einer Parodie auf das seinerzeit (1978) von Lasse Hallström gedrehte Video sah. Zu diesem vgl. Kapitel 2.

50 | Daneben trat Sontag mit seinen Puppen auch bei Konzerten von Formationen wie Miss Kittin and the Hacker, Vitalic, Crossover, FPU, I Love Neon auf. Vgl. dazu die auf seiner Website zu sehenden Aufnahmen: <http://www.lordofthemarionette.com/videos/videos.htm>.

- 51 | Vgl. <http://64.85.8.250/firstscene.htm>.
- 52 | Tatsächlich wurde fast ausschließlich mit computergenerierten Hintergründen gearbeitet.
- 53 | Die gepixelte Stelle im Tiga-Video scheint jedoch nicht durch Anstößiges, sondern – wie im Falle des Originalvideos von Nelly – durch eine Markenbezeichnung am Hemd der Puppe provoziert zu sein: Dies möglicherweise ein Reflex der in Kapitel 4, Anm. 10 erwähnten Version des Nelly-Videos, in welcher der Name seiner Modelinie »Vokal« unlesbar gemacht wurde.
- 54 | Zu einem Videoclip, der ebenfalls durch die für Prag so typischen Puppen inspiriert wurde, vgl. Kapitel 2.
- 55 | Vgl. dazu <http://www.spejbl-hurvinek.cz/deu/loutky.html#spejbl> sowie Stoldt (2003).
- 56 | Vgl. dazu Stoldt (2003). Tatsächlich sieht man die Figur zu Beginn des Videos zweimal kurz von hinten, im Gegenlicht stehend und offenbar einen Joint rauchend.
- 57 | Ebd.
- 58 | Vgl. dazu Kapitel 8.
- 59 | »Food Fight« meldet eine Zeitschrift Zwistigkeiten innerhalb der Band; die National News Weekly weiß von dem Skandal um eine Minderjährige zu berichten, in den der Burger verstrickt ist: »Burger busted with underage treat«; und Leadsänger Pizza landet auf der Titelseite von We: »Lip synch disaster – Pizza blames indigestion«.
- 60 | »Cornered« bedeutet hier »in die Enge getrieben«, bezieht sich aber eben auch auf die Maiskolben-Rolle des Gitarristen in der Food Group.
- 61 | »Got an interview with the Rolling Stone/They're sayin' 'now you're rich and now your famous'</Fake ass girls all know your name and/Lifestyles of the Rich and Famous/Your first hit aren't you ashamed/Of the life, of the life, of the life you're livin«.
- 62 | Vgl. dazu <http://www.popzoot.de/cliparchiv/archiv.php?director=James+Tonkin>. Der Song stammt von dem im November 2002 veröffentlichten Album »Escapology« und wurde im August 2003 als Single ausgekoppelt.
- 63 | Text und Video haben ansonsten wenig miteinander gemein – auf die Liedzeile »The DJ said on the radio/Life should be stereo« reagiert der Clip, indem er die drei Kandidaten als Gäste einer Radiosendung zeigt; die Lyrics wollen jedoch tatsächlich Trost angesichts eines an Liebe und Glück armen Lebens vermitteln.
- 64 | »In the future everyone will be world-famous for 15 minutes.«
- 65 | Der Ausschreibungstext verhielt u.a.: »EVER fancied yourself as a bit of a ROBBIE WILLIAMS? Have you got the swagger, the glint in your eye? Well, you could play Robbie in his video for the single Something Beautiful. He wants a fan to take the lead role and is personally holding auditions dubbed >Rob Idol< in London on May 31. [...] A spokesman said: >Robbie wants to give something back to fans for the support they've shown him.« Vgl. den vollständigen Text unter <http://www.fans-supreme.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=380>.
- 66 | Einzelne Szenen wie z.B. die Schlangen der Bewerber und deren Vorstellung gegenüber der Jury sind authentisch, denn man hatte – siehe vorangeh. Anm. – tatsächlich eine derartige Ausschreibung vorgenommen; der Großteil des Clips mit den Aufnahmen der drei Kandidaten und deren Auftritten in der Show sind hingegen inszeniert. Vgl. dazu auch <http://www.fans-supreme.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=295>.
- 67 | Abgesehen von dem daraus zu schlagenden Witz ist dies möglicherweise auch ein Versuch, das Idol als für alle seine Fans zugänglich und offen zu signalisieren.
- 68 | Vgl. dazu Kapitel 5.
- 69 | Dokumentiert auch auf <http://www.robbiewilliams.co.uk/microsite/tracks.html>.
- 70 | Vgl. dazu u.a. <http://www.therobbiewilliamssite.com/august> (unter dem 15.8.03).

71 | Williams selbst nahm die damalige Casting-Praxis jedoch gegenüber deren heutigen Auswüchsen gewissermaßen in Schutz: »I know Take That were a manufactured band but I think it's all gone too far nowadays. These shows – you know which ones I mean! – promise fame and fortune but they just chew people up and spit them out. People don't realise how fleeting their moment of fame can be. In the end, they are being humiliated for mass entertainment.« Eben dies wird in »I just wanna live« von Good Charlotte auf aggressive, bei Williams in Missverständnissen Vorschub leistende, da zu wenig Distanz zum parodierten Gegenstand aufbauende Weise thematisiert. Zu dem Zitat vgl.

<http://www.fans-supreme.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=295>.

72 | Die Single wurde im Oktober 2002 in Australien, in Europa dann im Mai 2003 veröffentlicht, nachdem der Hit seinen Weg auch hierhin gefunden hatte. Zu diesem Zeitpunkt veröffentlichte die Band auch erst ihr erstes, schlicht »The Androids« betiteltes Album. Das Video errang Ende Oktober 2003 bei den von der Australian Record Industry Association ausgerichteten, 17. ARIA Awards in Sydney die Auszeichnung »Best Video«. Vgl. dazu

<http://www.ariaawards.com.au/history-by-year.php?year=2003>.

73 | Ein ähnliches Verfahren hatte David Byrne in seinem Clip zu dem Song der Talking Heads »Wild, wild life« bereits 1986 angewendet; vgl. dazu Kapitel 7.

74 | Das Video zu »Borderline«, von Mary Lambert gedreht, stammt aus dem Jahr 1984; »Into the groove« hingegen entstand 1985 im Kontext des Films »Desperately seeking Susan« von Susan Seidelman, die bei dem Clip auch Regie führte.

75 | Zu dem Clip vgl. auch Kapitel 8, Anm. 66.

76 | Zu ihm vgl. Kapitel 8.

77 | Regie: Johan Renck.

78 | Regie: Jean-Baptiste Mondino.

79 | Spears' Puppen (dank Batteriebetrieb z.T. auch mit Gesang begabt) kamen bereits ab 1999 in die Läden, Kylie Minogue zog Anfang 2004 nach – vgl. dazu u.a. http://en.wikipedia.org/wiki/Britney_Spears_Doll sowie http://www.freenet.de/freenet/film_und_musik/stars/kylie_puppe/ und <http://www.kylie.de/content/facts.php> (unter dem 26.1.2004). Die Outfits der Kylie-Puppen wurden von den Modeschöpfern Dolce & Gabbana entworfen.

80 | Gegen Ende des Clips verbünden sich zwar alle noch einmal gegen sie, doch auch hier triumphiert sie wieder und reitet hutschwenkend – anstatt (wie in »Don't tell me) auf dem mechanischen Büffel – auf Britney Spears' Mutter!

81 | Vgl. dazu Kapitel 8, Anm. 78. Generell handelt es sich bei Madonna ohnehin schon um einen Popstar, der »came closer than any other contemporary celebrity to being an aboveground queer icon«, wie Henderson (1993), S. 108 dies formuliert. Zugleich vollführt das Androids-Video damit einen weiteren Schritt auf der von Patton (1993), S. 98 beschriebenen Stufenfolge: »Voguing thus becomes a sanitized, post-AIDS solo dance of (masculine) gay men, appropriable by heterosexual men who can learn without remembering, rather than a dance that ritualizes intragroup aggressions among queens and especially migratory queens of color.«

82 | 1999; Regie: Nigel Dick.

83 | 1999, Regie: Wayne Isham

84 | 1999; Regie: Diane Martel.

85 | 1999; Regie: Wayne Isham.

86 | 1999; Regie: Wayne Isham

87 | Dementsprechend hat Blink-182 das 1999 veröffentlichte, »All the small things« enthaltende Album nicht nur in Verballhornung des Filmtitels »Enemy of the State« (Regie: Tony Scott,

1998) »Enema of the State« getauft, sondern für die Coverfotografie auch die Porno-Darstellerin Janine Lindemulder engagiert, die dort in Gestalt einer Krankenschwester gezeigt wird, die sich gerade dazu anschickt, den titelgebenden Einlauf zu verabreichen.

88 | Wald (2002).

89 | Ebd.

90 | Auf <http://www.schnittberichte.com/index.php?ID=1466> hat man gezählt, dass in den ersten vier Minuten das Wort »fuck« rund 57 Mal und 48 Mal das Wort »nigger« fällt. Es existiert daher auch eine so genannte »Bleep Edit«-Version des Videos, bei der alle Flüche durch einen Piepton überdeckt wurden; angesichts der dichten Frequenz derselben, besteht ein Großteil des den Clip einleitenden Dialogs zwischen den beiden Männern aus Pieptönen, was dem Ganzen fast schon wieder einen ganz eigenen, komischen Reiz verleiht.

91 | Single und Video wurden zwar gemeinsam Anfang Februar in London vorgestellt; die (Maxi-)Single mit dem Titel erschien dann jedoch bereits im März, während das Video dazu erst im April 1999 veröffentlicht wurde. Vgl. dazu u.a. http://www.bbc.co.uk/radio1/artist_area/aphextwin/.

92 | Wie der Autor Andrew Harrison es in der Sendung »The 100 greatest pop videos« formuliert: »...and it keeps going and it keeps going and it keeps going...beyond the point where it's funny to the point where it's just weird. And that's where it's funny again!«

93 | Nicht umsonst wird das Video – wenn es überhaupt einmal im Fernsehen läuft – dann auch meistens um die ersten vier Minuten sowie den einminütigen Abspann gekürzt.

94 | Die Fotomontage eines auf einem Bikinikörper sitzenden Richard-James-Kopfes lieferte auch das Cover zu der Maxi-Single, auf der »Windowlicker« veröffentlicht wurde.

95 | Vgl. den in dem britischen Musik-Magazin NME veröffentlichten Kommentar Chris Cunninghams auf die Vorwürfe hin, sein Video sei rassistisch: »It's not racist! It is sexist, but it's a piss-take of R&B videos which are all sexist. You can't take a piss without exaggerating.« Vgl. <http://www.ifilm.com/ifilmdetail/2432540/reviews?page=3> (unter dem 9.8.2002).

96 | Auch die direkte Kombination von Ereignissen und Bewegungsabläufen mit entsprechenden Lauten in der Musik geht z.B. auf das so genannte »Mickey-Mousing« des Cartoonfilms zurück (vgl. dazu Kapitel 2), etwa, wenn der Tänzer sich zu einem grotesken Geräusch in der Musik in den Schritt fasst, das Stakkato des zwischen seinen Beinen arbeitenden Regenschirms dem Takt der Musik folgt oder die aneinander stoßenden Champagnergläser ein übertrieben klirrendes Pendant auf der klanglichen Ebene erhalten. Zum Cartoon-Bezug vgl. den (in der vorangeg. Anm. bereits angeführten) Kommentar Cunninghams: »The influence behind Windowlicker was cartoon, and everything in cartoons is a stereotype. Anybody who thinks about it on any other level is just wasting their energy.«

97 | Zu dem Video vgl. ausführlicher Kapitel 10.

98 | Sogar die Bezüge Cunninghams zum Cartoon werden hier wieder geordnet: Sind typische Verfahrensweisen des Zeichentrickfilms bei »Windowlicker« in karikierender Absicht auf den Realfilm angewendet, so trennt Akerlund beide Bereiche wieder akkurat, indem er Madonna genau ab der Mitte des Videos vorübergehend als Zeichentrickfigur auftreten lässt. Es sind solche (auch direkte Parallelen umfassenden) Bezüge (bei Akerlund ragen ebenfalls zwei Mädchen jubelnd aus dem Dachfenster der Limousine heraus), die »Music« – trotz seiner geradezu ostentativen Bemühungen um ironische Gesten – weit hinter Cunninghams »Windowlicker« zurückfallen lassen. Wendet dieser den Spott gegen die von ihm gezeigten Stereotypen, so nutzt Akerlund den ironischen Habitus lediglich als Legimitation, um die scheinbar so in Distanz gerückten Klischees dann doch wieder abzufeiern. Zu »Music« vgl. auch Kapitel 10.

99 | Zu dem Clip vgl. ausführlicher Kapitel 10. Zu Nispel vgl. Reiss/Feineman (2000), 0:01:88.

100 | In einem (leider undatierten, doch wohl ca. 1996) von Heiko Hoffmann geführten Interview gibt Nispel auch an: »Als Teenager waren meine Lieblingsfilme Alien und Bladerunner [sic!]. Die haben mich schon fasziniert, als ich noch bei den Pfadfindern war.« Vgl. das Interview unter http://www.wildpark.com/konserven/musik/20_nispel/c_nispel_mu.html. Zu seinen Arbeiten vgl. <http://www.marcusnispel.com/>.

101 | Gegen Ende des Clips ist in dem durch die beiden Überwes ausgelösten Sturm auch kurz eine Packung der tatsächlich existierenden Seife »Sudz« zu sehen.

102 | Bestätigt und verstärkt werden die damit geweckten sexuellen Assoziationen dadurch, dass in die Sequenz kurz die Aufnahme einer von der Krankenschwester geöffneten und überschäumenden Getränkedose zwischen geschnitten ist und es in den Lyrics heißt: »You shoot off, take your time«.

103 | »Masterhard« ist z.B. auch die Kreditkarte beschriftet, die George Michael der Kamera in einer Werbeeinblendung mit lockendem Blick entgegenhält.

104 | Erkennbar an dem im Anglo-Amerikanischen für »nicht jugendfrei« bzw. Hardcore stehenden dreifachen »X«.

