

10. »Do the Bartman!«: Videos im Spannungsfeld von Computerspielen, Cartoons und Werbung

COMPUTERSPIELE:

»[...] the film has the steady momentum and flat trajectory of a video game. [...] The viewer can enjoy a series of vicarious jolts without counting on a payoff of clarity at the film's end«, schrieb die Kritikerin Janet Maslin im September 1997 über David Finchers Film »The Game«.¹ Hinter diesem Urteil stand – neben dem natürlich durch den Film selbst gegebenen Bezug auf Spiele sowie deren Verlauf und Regeln – möglicherweise auch das Wissen um den Umstand, dass der Regisseur des Thrillers sein Handwerk im Bereich der Videoclips gelernt hatte, wurden und werden diese doch immer wieder mit eben solchen Spielen verglichen: »Video games are like video clips. Rapidly changing signifiers demanding a physical response«, schrieb John Fiske bereits 1986.²

Angeichts einer solchen Parallelisierung sowie in Anbetracht des im vorangegangenen Kapitel thematisierten »Bilderhungers« der zugleich die schnelle Kommunikation mit seinem Publikum suchenden Gattung »Musikvideo« überrascht es nicht, dass sich die Regisseure und Produzenten von Clips tatsächlich immer wieder an populären Computer- und Videospielen inspirierten.³

Die Motivationen für einen solchen Rückgriff können dabei höchst unterschiedlich sein: Als das Londoner Produzentenquartett Shynola⁴ (Abb. 1) 2002 ihr Video zu dem Song »Move your feet« des dänischen Duos Junior Senior konzipierte,⁵ griff es dabei auf das typische Erscheinungsbild der insbesondere in den späten 70er und frühen 80er Jahren besonders populären, so genannten Arcade-Computerspiele zurück. Die sehr bunte, grobgerasterte und den Figuren dadurch eckige Körper- und Bewegungsmuster verleihende Ästhetik wurde hierbei herangezogen, um zum einen den Spaß und die Sorglosigkeit zur artikulieren, die »Move your feet« empfahl: »s-s-sing my song and/y-y-you sing along, just/p-p-put my record on/and all of you're troubles are dead and gone« stottert es nach Art des Scat-Gesangs in den Lyrics, damit anzeigend, dass jedweder Widerstand gegenüber

der Macht von Rhythmus und Melodie zwecklos ist und früher oder später jeder der Aufforderung folgen muss: »d-d-don't stop the beat/I c-c-can't control the feet/p-p-people in the streets/com'on everybody, move you're feet/don't stop, (don't stop) don't stop, the beat/I can't stop, (can't stop) can't stop the beat/I won't stop, won't stop (won't stop)/the beat/And GO!«.

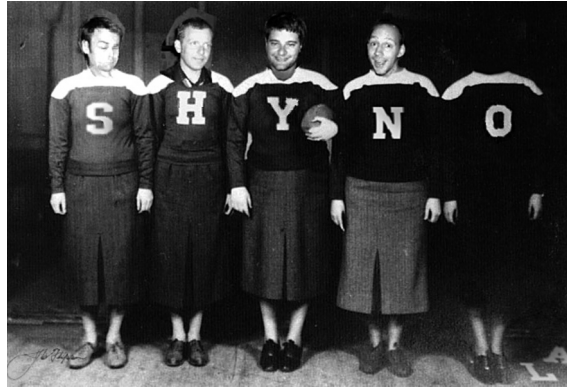


Abb. 1: Shynola

Zum anderen ist so die Möglichkeit gegeben, in einer rasanten Bilderfolge Dinge zu realisieren, die jenseits dieser stilisierten Atari-Ästhetik albern gewirkt hätten: So wird das gestammelte »I c-c-can't control the feet« im Liedtext an einer Stelle durch die Darstellung überlanger, sich verknötender Beine umgesetzt und der Einfluss des alles und alle vereinenden Rhythmus der Musik wird sinnfällig gemacht, indem eigentlich unbelebte Dinge wie ein Hotdog, Toastscheiben oder Früchte zu den Klängen zu singen und zu tanzen beginnen. Den Spielkontext deutet dabei zugleich eine Serie von Herausforderungen an, denen sich der eigentliche Protagonist des Clips, ein Eichhörnchen, selbst stellt und die er auf z.T. fantastische Weise löst: So kommt er der beständig wiederholten Aufforderung »don't stop« nach, wenn er z.B. mit seinem Auto an eine dicht befahrene Straßenkreuzung gelangt und – anstatt an der roten Ampel stehenzubleiben – Teleskopträger ausfährt und sich so über den Verkehr hinwegsetzt; an anderer Stelle ahmt er zu dem gesungenen Befehl »GO!« den amerikanischen Stuntdriver Evel Knievel nach: Brach dieser sich bei seinem am 31. Mai 1975 unternommenen Versuch, mit seinem Motorrad im Londoner Wembley Stadium 13 Doppeldeckerbusse zu überfliegen,⁶ die Hüfte, so landet das Eichhörnchen bei der gleichen Aktion direkt auf dem Siegerpodest, während das zum Sprung benutzte Pferd verletzt davongetragen wird.

Der draufgängerische Motorrad-Artist fungiert dabei zusammen mit der Atari-Ästhetik⁷ und weiteren Elementen des Clips als Hommage an jene Zeit, an die das von Jesper Mortensen (Junior) geschrie-

bene Stück auch musikalisch anschließt. Denn während schon die (im übrigen von dem Gastsänger Thomas Troelsen ausgeführten)⁸ Vokalpartien in ihrem rauen Falsett an Michael Jackson erinnern, verweisen die treibenden Akkordfolgen deutlich auf Klassiker der Discomusik der späten 70er und frühen 80 Jahre wie z.B. das 1983 erschienene »Club Tropicana« von Wham!.⁹

Auf diese Reminiszenzen reagiert das Video, indem es nicht nur in seiner bunten Typographie, sondern auch seinem Bildpersonal auf diese Zeit verweist: Das Eichhörnchen überrollt – nach Art des 1976 auf den Markt gebrachten, heftig umstrittenen Arcade-Spiels »Death Race«¹⁰ – Zombies, mithin jene Kreaturen, die 1978 in George A. Romeros Kassenschlager »Dawn of the Dead« ihr Unwesen trieben; und auch die Sequenz am Ende des Clips, wenn das Eichhörnchen nach der Explosion der Erde in einem Raumschiff durch das Weltall gewirbelt wird, bezieht sich natürlich auf den Schluss von George Lucas', 1977 erstveröffentlichtem Kinohit »Star Wars«, wo Darth Vader nach der Zerstörung des Todessterns in seinem T.I.E.-Fighter führerlos durch den Weltraum kreiselt.

Doch jenseits solch visualisierter Bezüge zum zeitlichen Umfeld des in »Move your feet« aufgegriffenen Musikstils bot das Computerspielkonzept des Clips zugleich den Vorteil, dass man auf reizvolle Weise ein Duo präsentieren konnte, das nicht unbedingt den Traum jedes Marktstrategen darstellt, wirken der kleine Jesper Mortensen und sein bäriger Kompagnon Jeppe Laursen (Senior) trotz ihrer ansteckenden Vitalität bei Liveauftritten doch eher komisch denn als Idole. Dieser Eindruck konnte durch das ohnehin auf Witz und Komik getrimmte Video geschickt aufgefangen und in entsprechend erwünschte Bahnen gelenkt werden, so dass man nun mit den beiden (an einer Stelle des Clips auch mit fotografischen, stark gerasterten Konterfeis erscheinenden) Interpreten (Abb. 2) und nicht über sie lacht.

Anders als One-T und in Parallele zur Formation Daddy DJ wahrten sie jedoch keine Anonymität, sondern treten – ganz im Gegenteil – gerne live auf, wo sie ihr durch das Video vermittelte, verspielt-witzige Image bestätigen und ausbauen können.¹¹ Wie prägend die von Shynola abgelieferte Arbeit war, kann daran ersehen werden, dass Junior Senior den Arcade-Look des Clips nicht nur (ähnlich wie Franz Ferdinand) der Gestaltung ihrer Homepage zugrunde legten, sondern dort auch die Möglichkeit anbieten, ein von Steve Riddet kreiertes, im Stil der Arcade-Produkte der 70er und 80er Jahre gehaltenes Spiel zu spielen,¹² bei dem einzelne Elemente des Videos zu entsprechenden Szenarios zusammen gestellt wurden (das Eichhörnchen muss hier z.B. vor auf der Straße umherlaufenden Zombies fliehen und gleichzeitig versuchen, möglichst viele Dynamitstangen zu sammeln; zum Schutz kann es sich einen zu erbeutenden Jockeyhelm anziehen sowie mit Erdnüssen werfen).¹³



Abb. 2: Junior Senior:
»Move your feet«, Still

Mit dieser Rückführung der Videoprotagonisten in einen Spielkontext wird jedoch zugleich umso deutlicher, dass der Clip selbst nicht wirklich eine echte Spielsituation wiedergibt, sondern lediglich die Idee und den Look eines solchen Arcade-Produkts nutzt.

Anders verhält sich dies bei dem 1999 von Alessandra Pescetta gedrehten Clip zu dem Lied »Un inverno da baciare« der italienischen Interpretin Marina Rei, wo die Szenen vorgeben, den Ablauf eines Computerspiels zu zeigen, das ein virtuelles Ebenbild der Sängerin – im Stil der Tomb-Raider-Heroine Lara Croft der Firma Eidos zu recht gemacht – zur Hauptfigur hat. Wie diese unerschrockene Archäologin muss auch Reis Abbild diverse Proben bestehen, Objekte sammeln und gefährliche Situationen meistern, wobei gelegentlich (z.B. bei Tauchgängen: Abb. 3) eine Messleiste links Angaben über die körperlichen Kräfte der Heldin macht und bei lebensbedrohlicher Erschöpfung rot blinkt, während rechts eine analoge Anzeige z.B. ihren Luftvorrat vor Augen stellt.

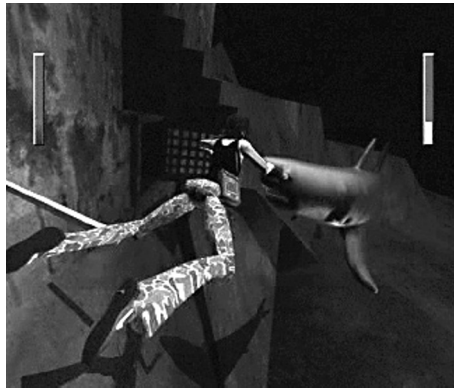


Abb. 3: Marina Rei: »Un inverno da baciare«, Still

Obleich es sich bei dem Video um den ersten mit 3D-Grafik-Effekten aufwartenden, voll computeranimierten Clip Italiens handelte,¹⁴ blieb die Resonanz darauf doch bescheiden,¹⁵ was möglicherweise auch damit zu tun hatte, dass die elaborierte Szenenfolge in letzter Instanz wenig mit dem sonst eher ätherischen Erscheinungsbild der Sängerin und noch weniger mit dem Songtext zu tun hatte. In ihm evozieren rätselhaft poetische Wendungen das Bild einer Frau, die, nach offenbar verletzenden Lebenserfahrungen, nun stark und furchtlos genug ist, die Kälte (der Gefühlslosigkeit? des Todes?) zu ertragen; gefasst wird dies im Bild der kalten Jahreszeit und des frostigen Windes, die zu umarmen und zu küssen sie sich nun mutig und bereit genug fühlt: »Di questo inverno da baciare/[...] io sono qui/E adesso vieni vieni a prendermi/Io sono qui e stringimi/Vento sì gelido [...] Io sono qui a dirti che/Non ho più paura.« Dass ihre Empfindungen zuvor möglicherweise durch einen Mann verwundet wurden, die Rollen

nun aber umgekehrt sind, wird durch den Umstand angedeutet, dass sie einen verwundeten, weinenden Mann beobachtet.¹⁶ Alles in allem lassen solche und andere Metaphern (als Schauplatz wird das Meer beschworen) eher an Schöpfungen wie Waterhouses »Miranda«-Gemälde (siehe Kapitel 9, Abb. 4) denken als an die Szenarien eines Action-Spiels. Zwar waren es wohl Hinweise auf die Furchtlosigkeit, die Stärke und Überlegenheit der Protagonistin des Songtextes, welche Regisseurin und Produzenten auf die Idee der Visualisierung im Kontext eines Lara-Croft-Abenteuers denken ließen. Dass sie die Spannung zwischen dem bisherigen Image von Marina Rei als zwar starker, doch sensibler und feinnerviger Interpretin und ihrer Vorstellung als unverwundlicher Heroine im Video spürten, erhellt aus dem Umstand, dass man es für notwendig befand, die Sängerin zum Ende des Clips in gewohnt poetischer Weise zu präsentieren (ihr reales Gesicht erscheint in einer von Wirbeln getrübbten Wasseroberfläche, in der sich zugleich ein von vier Säulen getragener Raum spiegelt), nachdem man sie als Action-Heldin vorgeführt bekommen hat.

Demgegenüber erschienen die Mitglieder der Red Hot Chili Peppers mit ihren stets nackten, trainierten Oberkörpern per se schon prädisponierter als Helden eines Videospiels, zu denen Jonathan Dayton und Valerie Faris (siehe Kapitel 1, Abb. 20) sie ein Jahr nach Marina Reis »Un inverno da baciare«, im Juni 2000, machten. Zum Auftakt des in der Folge mehrfach ausgezeichneten Clips¹⁷ für das Stück »Californication«¹⁸ wird die Band daher auch gleich in Form von Spielfiguren vorgeführt, deren jeweilige musikalische (Vocals, Drums, Bass, Guitar), physische (Strength, Stamina, Agility), rhythmische und schließlich auch charakterliche Kräfte (Charisma) voll aufgeladen werden, während sich die Protagonisten für die bevorstehenden Herausforderungen aufwärmen. Bestehen werden sie diese auf einer virtuellen Insel, welche die Form des Staates Kalifornien hat, jedoch einsam im Meer gelegen ist¹⁹ – dies schon eine erste Interpretation des ironischen Gestus, in dem Kalifornien hier besungen wird, denn das Selbstverständnis seiner Bewohner, etwas Besonderes zu sein, wird verspottet, wenn es heißt: »It's the edge of the world/ And all of western civilization/ The sun may rise in the East/ At least it settles in the final location.« Über diese exklusive, im äußersten Westen gelegene Landmasse finden sich nun die einzelnen Stationen des Spiels verteilt, die jeweils auch wieder typischerweise mit Kalifornien assoziierte Themen und Bildwelten vorstellen: Hollywood mit seiner Filmindustrie, seinem Starkult und den weitergereichten Träumen von Ruhm und Reichtum; der Sport in Form von Snowboard, Surfen, Tauchen und Autorennen; die wilde Natur mit ihren Bären und nicht minder gefährlichen Jägern und Holzfällern; die typischen Wahrzeichen San Franciscos wie z.B. die Golden Gate Bridge; das psychedelische Kalifornien mit seinen Drogenträumen, aus denen hier das durch die Luft galoppierende Einhorn und die gigantische, als Reittier

genutzte Libelle entsprungen zu sein scheinen; und schließlich die Erdbeben, mit denen der Clip seinen dramatischen Abschluss findet. Diese einzelnen Bereiche werden dabei jedoch nicht parataktisch hinter- bzw. nebeneinander vorgeführt, sondern durchdringen einander auf sowohl spielerische wie komplexe Weise: So zieht sich das Motiv Hollywoods als Produktionsort künstlicher Bilder, Hoffnungen und Träume durch das ganze Video hindurch. Gleich zu Beginn, wenn die Figur von Gitarrist John Frusciante bei ihrem Lauf durch die Straßen gezeigt wird, muss sie den im Liedtext genannten »Psychic spies from China« ausweichen, die durch ein fernöstlich gewandetes Wesen sowie drei Männer in Hemd und Krawatte verkörpert werden und ihm gewaltsam ein »Free Personality Testing« angedeihen wollen (»Try to steal you mind's elation«); das Ganze spielt jedoch offenbar auf dem Walk of Fame des Hollywood Boulevard mit seinen über 2500, Filmberühmtheiten zugewiesenen Sternen. Damit wird ebenso auf die in den Lyrics besungenen »Little girls from Sweden« angespielt, die »of silver screen quotations« träumen, wie diese Schwärmerieen zugleich mit der harten Realität konfrontiert werden, wenn sich die Anzeigetafel der gezeigten und von einer Schlange identischer Mädchen belagerten Casting-Agentur als halb zerfallen erweist (»Casting Agenc/y – Loo ing for hot..... talent« ist darauf zu lesen) und die Inschrift zugleich andeutet, dass hier Darstellerinnen für Pornofilme gesucht werden: »Hard core soft porn« intoniert Sänger Anthony Kiedis kurz darauf, und rund zwei Minuten später wird die Figur des Gitarristen John Frusciante dann in die Dreharbeiten einer solchen Produktion platzen, dabei jedoch auch durch die Sets eines Science-fiction-Films laufen (»Space may be the final frontier« zitieren die Lyrics dabei die berühmten Eröffnungsworte der Fernsehserie »Star Trek«: »Space – the final frontier«) und schließlich in einem Studio landen, wo gerade ein Film über Leonardo da Vinci gedreht wird. Dessen Flughubschrauber, dort als Entwurfszeichnung und gebautes Exemplar verfügbar, trägt ihn dann auch kurz darauf über die Stadt hinweg, während die Figuren seiner Bandkollegen auf der gigantischen Libelle reiten. Das Filmthema hat jedoch kurz zuvor noch einmal seine auf die Anfangsbilder rückverweisende Erwähnung gefunden, wenn es im Liedtext heißt: »And buy me a star on the boulevard«. Gezeigt wird dazu jedoch die Spielfigur des Bassisten Flea, die sich noch in der Visualisierung der vorangegangenen Liedzeile »A teenage bride with a baby inside/Getting high on information« befindet und daher gerade damit beschäftigt ist, einer Horde aggressiver Holzfäller zu entkommen.²⁰

Das Video zu »Californication« erweist sich insofern als eine visuelle Fuge, bei der – ähnlich wie bei den Lyrics – mit einer Vielzahl von Anspielungen und Verweisen gearbeitet wird: Wie bereits bei »Can't Stop« gesehen,²¹ flicht Kiedis immer wieder Namen, Wendungen und Begriffe in seine Texte ein, die zu schillernden Bedeutungskomplexen

zusammentreten können. Allein aus den zwei Zeilen »Cobain can you hear the spheres/singing songs off station to station« können neben dem reinen Wortlaut mindestens zwei Referenzen auf Berühmtheiten der Popkultur herausgehört werden, denn abgesehen von dem namentlich genannten Kurt Cobain lässt sich in den Worten »Station to station« der Titel von David Bowies gleichnamigem, 1976 produzierten Album heraushören (mit der Nennung Cobains schließt sich ein Kreis, der wenige Zeilen zuvor mit der Formulierung »Celebrity skin is this your chin« eröffnet wurde: Mit der ironischen Frage wird natürlich zum einen auf die Künstlichkeit der sich durch plastische Chirurgie ein jugendliches Aussehen bewahrenden Stars gezielt; »Celebrity skin« war jedoch auch der Titel des Albums, das die Formation Hole, die Band von Courtney Love, Kurt Cobains Witwe, 1998 veröffentlichte). Auch die in der Endstrophe erwähnte »good vibration«, zu der das Erdbeben in den Augen eines Gitarre spielenden Mädchens wird, verweist auf ein Stück Popgeschichte, in diesem Fall auf den 1966 veröffentlichten Hit »Good vibrations« der kalifornischen Gruppe The Beach Boys.

Psychic spies from China
 Try to steal your mind's elation
 Little girls from Sweden
 Dream of silver screen quotations
 And if you want these kind of dreams
 It's Californication
 It's the edge of the world
 And all of western civilization
 The sun may rise in the East
 At least it settles in the final location
 It's understood that Hollywood
 Sells Californication

Pay your surgeon very well
 To break the spell of aging
 Celebrity skin is this your chin
 Or is that war your waging

First born unicorn
 Hard core soft porn
 Dream of Californication
 Dream of Californication

Marry me girl be my fairy to the world
 Be my very own constellation
 A teenage bride with a baby inside
 Getting high on information

And buy me a star on the boulevard
It's Californication

Space may be the final frontier
But it's made in a Hollywood basement
Cobain can you hear the spheres
Singing songs off station to station
And Alderon's not far away
It's Californication

Born and raised by those who praise
Control of population everybody's been there and
I don't mean on vacation

Destruction leads to a very rough road
But it also breeds creation
And earthquakes are to a girl's guitar
They're just another good vibration
And tidal waves couldn't save the world
From Californication

Pay your surgeon very well
To break the spell of aging
Sicker than the rest
There is no test
But this is what you're craving

Natürlich sind die Bilder des Videos insofern eindeutiger, als sie konkrete und eindeutig identifizierbare Gegenstände zeigen; durch den Kontext des Videospiels ist es Dayton und Faris jedoch möglich, Dinge zu eigentlich unrealistischen Konstellationen zusammenzublen- den. So führt das virtuelle Ebenbild von Drummer Chad Smith in einer Szene das für Kalifornien so typische Surfen vor, doch statt auf dem Wasser vollführt es den Sport auf den Stahl-Verspannungen der Golden Gate Bridge. Die Spielfigur seines Bandkollegen Kiedis hingegen surft zwar auf dem Wasser, doch dafür auf dem Rücken eines Hais. Eben die dazu vorangehende Sequenz, in der sie taucht und dabei den Raubfischen ausweichen bzw. sie aus der Bahn schlagen muss, weist bemerkenswerte Parallelen zu der entsprechenden Sequenz in dem Marina-Rei-Video auf. Abgesehen von den situations- bedingten Gemeinsamkeiten, weisen beide Bildfolgen eine vergleich- bare Ausstattung auf, die im Falle von »Californication« nur sehr viel opulenter ausfällt. Doch auch hier wird dem Spieler/Zuschauer mit Hilfe zweier Anzeigen Auskunft darüber gegeben, wie viel Sauerstoff dem Taucher noch zur Verfügung steht, und auch hier (Abb. 4) be- ginnt ein Licht warnend zu blinken, wenn sich der Vorrat dem Ende



Abb. 4: Red Hot Chili Peppers:
»Californication«, Still

zuneigt: Da »Un inverno da bacciare« zwei Jahre vor dem Video von Dayton und Faris auf den Markt kam, ist es nicht ausgeschlossen, dass die beiden Regisseure es zur Kenntnis nehmen konnten.²²

Allerdings machten sie sodann etwas vollständig Anderes daraus; »Californication« ist nicht nur sehr viel aufwändiger und detaillierter gestaltet (für jeden Schauplatz des Spiels werden eigene, auf die jeweilige Situation zugeschnittene Instrumente eingeblendet, die Angaben zu Geschwindigkeit, Position und Befindlichkeit der Spielfiguren bzw. ihrer Umgebung machen – im Falle des Erdbebens wird z.B. angezeigt, welchen Grad auf der Richter-Skala die Stöße haben),²³ sondern auch die Interaktion zwischen den Musikern und den sie im Spiel vertretenden Figuren ist komplexer gestaltet als bei »Un inverno da bacciare«. Denn über den kartographischen und skalierten Einblendungen befindet sich ein Bereich, in dem zusätzlich einzelne Bandmitglieder bei einer scheinbaren Performance des Songs zu sehen sind. Immer dann, wenn es einer der Figuren gelungen ist, einen der roten Bonus-Sterne zu berühren, erweist sich das Feld als die uns zugewandte Seite eines Würfels, der in Rotation gerät, wächst und nun den ganzen Bildschirm mit der Darstellung der vor einem blauen Himmel agierenden Musiker ausfüllt. Diese kurzen, mithin als »Belohnung« konzipierten, Performance-Sequenzen dauern zwischen 10 bis 15 Sekunden; danach rotiert der Würfel, sich wieder verkleinernd, zurück und gibt die Oberfläche des Spiels wieder frei. Den Wechsel zwischen jeweils gerade bei ihrem Parcours begleiteten Figuren kündigt eine gelegentlich rechts eingeblendete Leiste mit den Portraits der fünf Charaktere an.

Das simulierte »Spiel« wird mithin nicht nur von einem beständigen Pendeln zwischen den unterschiedlichen Figuren, sondern auch zwischen den Realitätsgraden der echten Musiker und ihrer virtuellen Vertreter bestimmt. Erst am Schluss, wenn die vier in einer Art Gegenbild zu den Szenen mit dem blauen Himmelshintergrund im heißen Inneren der durch das Beben geöffneten Erde aufeinander treffen, kommt es zu einem fließenden Übergang: Die Spielfiguren sammeln sich um den Würfel mit den Darstellungen der Musiker, berühren diesen und verwandeln sich dadurch in die realen Personen. Wie zuvor bei den Performance-Szenen sind sie nun (im Unterschied zur Spielsituation, wo zumeist jeder für sich agierte) vereint, befinden sich jedoch – trotz der Einblendung »Game over« – weiterhin in der Welt des Spiels; die nächste Szene – eine schematische Darstellung der Insel, darüber die scheinbar an den Zuschauer gerichtete Frage »Next game?« und die Antwortmöglichkeiten »yes« und »no« – suggeriert, dass das Ganze nun scheinbar wieder von vorne beginnen könnte.

Dayton und Faris nutzen die Ästhetik, die Möglichkeiten und die Metapher des Spiels, um zum einen die verschiedenen typisierten Vorstellungen zu visualisieren, die gemeinhin mit Kalifornien asso-

ziiert werden; zugleich weisen sie eben dadurch die damit verbundenen, z.T. verlogenen und klischeestarrten Träume und Wunschbilder als künstlich und oberflächlich aus. Die Band hat zwar ihre virtuellen Ebenbilder in das Spielfeld dieser Sphäre geschickt, jedoch selbst diese bleiben dort Fremde, die beständig auf der Flucht vor einer tendenziell eher feindseligen und gefährlichen Umwelt sind. »Californication« ist ein doppeldeutiges Schlagwort, das einmal den Prozess der Assimilierung der typisch kalifornischen Lebens- und Denkgewohnheiten meint, zum anderen jedoch mit dem darin enthaltenen Wortstamm »Fornication« (altmodisch verstanden:) auf außerehelichen Geschlechtsverkehr bzw. (im zeitgenössischen Verständnis:) auf Hurerei verweist; doch, wie Anthony Kiedis bezüglich des Titels in einem Interview klarstellte: »It's not a sexual reference. ›Californication‹ is really just the act of the world being affected and saturated by the art and the culture being born and raised in California. Travelling around the world, no matter how far I go, I see the affect that California has on the world. It's about that good and bad, beautiful and ugly.«²⁴ Diese Differenzierung des Einschlags, den die als genuin kalifornisch aufgefasste Lebens- und Denkweise weltweit hat, fügt sich insofern stimmig zur Position des Clips, als dieser zwar viele entsprechende Aspekte negativ oder wenigstens ironisch gebrochen vorführt, zugleich jedoch mit Protagonisten aufwartet, die mit ihren gern gezeigten, trainierten Oberkörpern selbst als typische Vertreter der »Californication« durchgehen könnten²⁵ – würden sie sich nicht mit ihren Texten und Videos (und insbesondere dem hier in Rede stehenden Clip) immer wieder als weit entfernt von der sorglos-sonnigen Mentalität des idealtypischen Kaliforniers präsentieren. Nicht um eine in Schwarzweiß-Schemata befangene Verurteilung der Hervorbringungen der kalifornischen Kultur als gut oder schlecht, schön oder hässlich geht es, denn diese wäre genauso schablonenhaft wie eben diese Kultur mit ihren Rastern von »good and bad, beautiful and ugly«, sondern um eine Kritik, die sich eben die Produkte der so angefochtenen Gesellschaft – Unterhaltungsindustrie, Computerspiele, Filme, Musik – zu eigen macht, um ihre Einwände zu formulieren und so zugleich deren positives Potential vorzuführen.

CARTOONS:

Doch auch auf den Einsatz des rein graphischen Ebenbildes, ohne den Kontext eines Computerspiels wird im Zusammenhang von Musikvideos gerne zurückgegriffen, wobei die Motivationen für eine solche Strategie recht unterschiedlich sein können: Als Madonna sich während des Mittelteils ihres im März 2000 herausgekommenen und von Jonas Akerlund gedrehten Clips zu »Music« von einem Cartoon-Konterfei vertreten ließ, hatte dies zum einen den ganz praktischen

Grund, dass die Sängerin damals schwanger war und sich von daher als werdende Mutter nicht ohne weiteres überzeugend hätte in ein Ambiente integrieren lassen, in dem es um Champagnerorgien, Luxus-Striplokale und Tabledance geht. Man entschied sich daher dafür, die Schwangerschaft gar nicht erst zu thematisieren²⁶ und Madonna als reiche, schmuckbehängte Frau zu präsentieren, die sich in weißem Cowboy-Hut und Pelzmantel erst in einer goldenen Stretchlimousine, dann in diversen Clubs bei Champagner und Drinks mit diversen Begleiterinnen und Gespielinnen amüsiert. Da es jedoch auf die Dauer zu langweilig schien, Madonna stets nur von hinten oder aber in lediglich ihren Oberkörper zeigenden Bildausschnitten zu präsentieren, beauftragte man den (später dann für das Franz-Ferdinand-Video zu »Take me out« verantwortlich zeichnenden)²⁷ Jonas Odell damit, für den Mittelteil des Clips eine Cartoon-Sequenz zu entwerfen,²⁸ die in ihrer Dynamik offensichtlich alles daran setzt, den vorherigen und nachfolgenden Mangel an Aktion auszugleichen: Denn innerhalb von nur 40 Sekunden werden Schauplätze präsentiert, die von einer finsternen Gasse über eine von Neonreklame erleuchtete Stadtlandschaft, vom Inneren eines Drink-Glases bis hin zum Weltall reichen, und innerhalb dieser verschiedenen Szenarien nimmt Madonna auch dementsprechend unterschiedliche Rollen ein, ist eben noch mit übermenschlichen Kräften ausgestattete, prügelnde Superheldin, dann wieder in einem Champagnerkelch schwimmende Nixe, vielarmige DJane und schließlich wieder in ihre Limousine zurückfliegendes Supergirl. Aus der Not der (über den Fernseher der Limousine vermittelten) Cartoon-Sequenz machte man jedoch insofern eine Tugend, als man es nicht nur bei diesen, Madonna als vielgestaltige und vielfach begabte Powerfrau inszenierenden Elementen beließ, sondern die daraus gestalteten Szenen zugleich dazu verwendete, um den Clip nach Art einer Retrospektive zu formen. Der Begriff muss dabei im doppelten Sinne verstanden werden, denn zum einen packte man die in der Stadt spielenden Szenen mit Verweisen auf entscheidende Stationen von Madonnas Musikkarriere voll (»Lucky Star«, »Express yourself«, »Material Girl«, »Vogue«, »Rain« und »Bad Girl« ist z.B. auf den Neonreklamen zu lesen, womit ihre größten Hits der 80er und 90er Jahre zitiert werden);²⁹ zum anderen ist die ganze Cartoon-Sequenz in einem Stil gehalten, wie man ihn ab den 60er Jahren von den so genannten »Looney Tunes« von Warner (mit ihren Protagonisten Bugs Bunny, Roadrunner, Tweety etc.) kennt.³⁰ Konkretes Vorbild scheinen im vorliegenden Fall jedoch eher die Episoden der »Jackson Five«-Show gewesen zu sein, einer in den frühen 70er Jahren im amerikanischen Fernsehen auf ABC gezeigten Cartoon-Serie, welche die Zeichentrick-Ebenbilder der fünf Jackson-Brüder Jackie, Tito, Jermaine, Marlon und Michael als Protagonisten hatte³¹ und sich stilistisch an den »Looney Tunes« orientierte, jedoch im Duktus natürlich weniger gewalttätig war. Im Rahmen jeder Epi-

sode ging es mehr oder weniger um die Hindernisse auf dem Weg zu einem am Ende dann gezeigten Auftritt der Sänger, die dabei ihre Hits vortrugen.³² Eben diese Kombination von Handlung, Musik und Cartoon-Ebenbildern, die vor stark stilisierten, nicht selten von psychedelischen Farben und Formen geprägten Hintergründen agierten,³³ griff Odells Sequenz für »Music« auf und visualisierte so eine Referenz auf die Ästhetik der 70er Jahre, wie sie sich bereits – stark abstrahiert und modernisiert – auf der Ebene der Musik, insbesondere jedoch durch die Typographie angedeutet findet, in der zum Auftakt des Clips Schlüsselworte der Lyrics (»Music«, »dance«, »crazy«, »together« etc.) eingeblendet werden.

Wie schon bei Junior Senior nutzte man hier also auch einen deutlichen Verweis auf das Erscheinungsbild einer zurückliegenden Epoche, um so etwas wie einen »Retro-Style« in Musik und Bild für sich zu reklamieren. Allerdings bleibt die Einbettung der Cartoon-Sequenz in »Music« doch vergleichsweise oberflächlich, zumal wenn man sie mit der reizvollen Kombination von Cartoon und Realfilm in einem Clip wie zu »Freak on a leash« von Korn vergleicht, wo auf äußerst raffinierte Weise unterschiedliche Realitätsebenen zueinander in Beziehung gesetzt wurden.³⁴

Selbst eine Arbeit wie Bille Woodruffs zwar amüsantes, doch ansonsten eher anspruchsloses Video zu Toni Braxtons »He wasn't man enough«³⁵ verzahnte gespielte Handlung und animierten Anteil geschickter als in dem »Music«-Clip geschehen, rhythmisieren die Zeichentricksequenzen bei Woodruff doch sogar den gezeigten Plot: Zum Auftakt bekommt der Zuschauer die sich im Folgenden entfaltete Handlung sozusagen konzentriert und im Gewand eines japanischen Zeichentrickfilms, einem so genannten Animé, präsentiert, bei dem Toni Braxtons futuristisches Ebenbild ein männliches Dreigespann erst mit seinen sinnlichen Reizen in Bann schlägt (Abb. 5) und sodann mit ausgesendeten Energiestrahlen schachtmatt setzt.

Eben dies, nun jedoch auf der Ebene der Spielhandlung, erzählt der Clip sodann anhand einer sich in einem Nachtclub ereignenden Episode, bei der sich zwei zunächst miteinander rivalisierende Frauen verbünden, um das Objekt ihrer Spannungen, den Mann, auf die Probe zu stellen und so zu entlarven. Die kurze, knapp 15 Sekunden dauernde Cartoon-Sequenz, nun auf einem Monitor an der Bar des Clubs erneut zu sehen, durchsetzt das Video immer wieder und zeigt damit an, in welchem Stadium sich der in die Tat umgesetzte Test- und Racheplan gerade befindet, und wenn die von Toni Braxton gespielte Frau den Mann mit sich ins Separée lockt, kommen Realfilm und (dort im Hintergrund auf dem Monitor zu sehende) Animé-Szene schließlich zur Deckung (Abb. 6), denn in beiden werden die Männer mit sinnlichen Reizen geködert – und so überlistet. Während die gierigen Cartoon-Unholde von den Energiestrahlen getroffen werden, erlebt der Mann im Nachtclub die Schmach, öffentlich vorgeführt zu

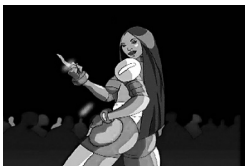


Abb. 5: Toni Braxton:
»He wasn't man enough for
me«, Still

werden. Bezeichnenderweise spielt dabei der Bildschirm die entscheidende Rolle, auf dem bislang die Tricksequenz zu sehen war, denn er zeigt nun die Bilder einer im Separée angebrachten und von dem Mann übersehenen Überwachungskamera, die alle anwesende Gäste daran Anteil nehmen lässt, wie er sich auf Geheiß der von Braxton gespielten Frau dazu anschickt, seine Hose auszuziehen – und daraufhin zusätzlich von seiner Partnerin überrascht und gedemütigt wird.



Abb. 6: Toni Braxton: »He wasn't man enough for me«, Stills

Von der Repräsentation durch eine Cartoonfigur einen Schritt weiter gingen im Frühjahr 2001 Blur-Sänger Damon Albarn und Zeichner Jamie Hewlett, der zuvor bereits insbesondere durch seine »Tank Girl«-Comics berühmt geworden war: Während sich die bislang hier vorgestellten Musiker von ihren Cartoon-Ebenbildern lediglich vertreten ließen, erfanden Albarn und Hewlett die Charaktere einer ganzen, lediglich auf dem Zeichenbrett existierenden Band, der es sodann zukam, die von einer Studioformation um Albarn eingespielte Musik optisch nach außen zu vertreten. Dabei waren Parallelen zwischen den »realen« Mitgliedern und der »Gorillaz« getauften Gruppe (Abb. 7) durchaus beabsichtigt: Sänger 2D (Abb. 8) weist gewisse physiognomische Ähnlichkeiten zu seinem Stimmenlieferanten Albarn (Abb. 9³⁶) auf.³⁷

Wie ihr menschlicher Gegenpart Miho Hatori (von Cibo Matto) handelt es sich bei der zum Moment der Gründung 12-jährigen Gitarristin Noodle um eine Japanerin, und Rapper und Schlagzeuger Russel Hobbs und sein nicht gezeichnetes Äquivalent Del Tha Funky Homosapiens sind beide Afro-Amerikaner. Dennoch sind sie mit den Gorillaz-Musikern eben nicht identisch, sondern steuern zu deren Fertigkeiten nur einzelne, von weiteren Musikern sodann ergänzte Aspekte bei, die zudem – da nicht die einzelne Person, sondern lediglich deren Tribut im Vordergrund steht – jederzeit beliebig durch Studiogäste erweitert werden können, die ebenfalls unter dem allgemeinen Nenner »Gorillaz« firmieren.³⁸ Selbst bei der Veröffentlichung von Interviewtexten wird darauf geachtet, dass 2D, Noodle, Russel und Bassist Murdoc Nicalls (das virtuelle Äquivalent zu Hewlett) abgebildet werden, die natürlich auch Protagonisten ihrer Videoclips sind.³⁹ Ein umfangreiches Online-Angebot setzt das dort umrissene Image der Band sodann fort, indem auf der Website <http://www.gorillaz.com/> Zusatzinformationen, Neuigkeiten, Interviews sowie



Abb. 7: Gorillaz: »Clint Eastwood«, Stills



Abb. 8: Gorillaz: »Feel Good Inc.«, Still



Abb. 9: Greg Williams: Damon Albarn

Downloads von Songs und weiteres Material zur Verfügung gestellt werden. Die Gorillaz simulieren mithin Existenz und Leben einer real existierenden Band, reflektieren ihren Status jedoch sogar, wenn sie in Interviews auf den Umstand Bezug nehmen, dass es sich bei ihnen um eine Cartoon-Formation handelt.⁴⁰

Es ist eben dieses selbstreflexive Moment sowie der erst in jüngerer Zeit dank des Internets Gruppen zu Gebote stehende mediale Apparat, der das Projekt von seinen Vorgängern unterscheidet. Denn wenngleich in Bezug auf die Gorillaz immer wieder zu lesen ist, dass sie »die erste virtuelle Band der Welt«⁴¹ oder die erste Cartoon-Formation seien, so funktionierten doch bereits The Archies (Abb. 10) nach diesem Prinzip, wobei man hier allerdings den umgekehrten Weg ging: Während die Gorillaz eigens als virtuelle Gruppe und mit eigens neu kreierten Charakteren, doch berühmten Mitgliedern gegründet wurde, um im Studio entstandene Musik nach außen zu vertreten, griff man bei den Archies auf bereits seit den 40er Jahren durch Cartoons bekannte Figuren – eben Archie Andrews aus Riverdale und seine Freunde Jughead Jones, Reginald »Reggie« Mantle III, Betty Cooper und Veronica Lodge sowie den Hund Hot Dog – zurück.

Ihnen wurde mit »Sugar sugar« 1969 ein Lied in den Mund gelegt, das (der bis dahin unbekannte) Sänger Ron Dante zuvor mit Studiomusikern aufgenommen hatte und das zu einem Nummer 1-Hit wurde. Verstärkt wurde dieser Erfolg dabei durch den Umstand, dass Archie und seinen Freunden im Jahr zuvor eine eigene (bis 1978 laufende) Fernsehsendung im amerikanischen Fernsehen gewidmet wurde,⁴² in deren Rahmen (ähnlich wie später bei den oben bereits erwähnten Jackson Five) zusätzlich für den Song geworben werden konnte. Sänger Ron Dante, der die verschiedenen Archie-Songs mit wechselnden Studiomusikern einspielte (mithin also das einzig beständige Element des Ganzen war),⁴³ erinnert sich, dass die das Projekt kontrollierenden Produzenten Don Kirshner und Jeff Barry ihm zwar musikalisch freie Hand ließen, es ihm jedoch verboten war, im Zuge der ersten Archie-Alben in Amerika über seine Beteiligung daran zu sprechen, um die Illusion der Archie-Band nicht zu stören.⁴⁴

In eben dieser Tradition bewegen sich auch heute noch Formationen wie Gorillaz oder One-T,⁴⁵ die dabei die Anonymität ihrer wahren Urheber in unterschiedlichem Maße zu wahren versuchen: Während Albarns Projekt in gewisser Weise gerade von dem Reiz lebt, dass man um die verantwortlichen Köpfe hinter dem Projekt weiß (und aufgrund von deren Zusammenarbeit man von einer »supergroup« sprechen kann),⁴⁶ diese aber (auch aus Gründen erleichterter Meinungsfreiheit)⁴⁷ Cartoon-Charaktere vorschoben, baut One-T stark auf die (wie gesehen: sich hartnäckig haltende) Fama, von einem Jugendlichen begründet worden zu sein. In beiden Fällen runden Online-Angebote das in den Videos angelegte Image ab, das nicht von ungefähr – wie schon bei den Archies – Comics und Musik



Abb. 10: The Archies:
»Sugar sugar«, Still

miteinander verbindet: Bedingten sich der Erfolg von »Sugar, sugar« und seinen scheinbaren Interpreten, den Archies, wechselseitig (die Comics waren schon über mehr als 20 Jahre hinweg erfolgreich gewesen, als den Charakteren der Song in den Mund gelegt wurde; die zugehörige Fernsehserie tat ihr Übriges – umgekehrt steigerte der Hit wieder Bekanntheitsgrad und Popularität der Archies), so war Albarns Entschluss, sich mit Zeichner Hewlett zusammenzutun, insofern ein geschickter Schachzug, als er darauf rechnen konnte, dass das Gorillaz-Projekt nicht nur von den Fans der beteiligten Musiker, sondern auch denjenigen des »Tank Girl«-Erfinders mit großer Aufmerksamkeit verfolgt werden würde. Zwei populäre Medien – Popmusik und Cartoon – werden hier mithin verschränkt und fördern, wie schon bei den Archies, wechselseitig ihre Wahrnehmung und Rezeption durch das Publikum.

Wie erfolgreich die beiden Bereiche miteinander kombinierbar sind, hatten Albarn und Hewlett auch anhand der Cartoon-Familie »The Simpsons« studieren können, die seit 1989 zunehmend erfolgreicher und weltweit die Bildschirme bevölkerten und bereits ein Jahr nach ihrer Erstaussstrahlung als reguläre Fernsehserie (zwischen 1987 und 1989 waren sie lediglich im Rahmen einer fünfminütigen Einlage der »Tracey-Ullmann-Show« aufgetreten) den Weg in die Musikcharts antraten: »Do the Bartman« wurde ein Anfang Dezember 1990 erstausgestrahltes, sechsminütiges und von dem (2005 mit seinem Film »The Incredibles« zu Oscar-Ehren gekommenen)⁴⁸ Regisseur Brad Bird betreutes Video betitelt, das den von Bart Simpson (mit der Stimme der Schauspielerin Nancy Cartwright) intonierten Rapsong begleitet.⁴⁹ Der Clip weist sowohl hinsichtlich seiner musikalischen wie dramaturgischen Faktur bemerkenswerte Parallelen zu Songs und Clips von Michael Jackson auf: Nicht nur, dass »Do the Bartmann« ebenfalls über einen je ohne die eigentliche Musik auskommenden Pro- und Epilog auskommt, welche die Rahmenhandlung (eine Schulaufführung) abstecken, und dass das Video auf verschiedenen Realitätsebenen spielt (die eigentliche Performance des Raps erweist sich am Ende als reiner Tagtraum von Bart), sondern auch einzelne Ideen wie z.B. die länderübergreifenden Szenen mit zu Barts Rap tanzenden Menschen (Ägypter, Chinesen) erinnert an vergleichbare Sequenzen z.B. aus dem (allerdings erst fast genau ein Jahr später fertig gestellten) Video zu Jacksons »Black or white«. Tatsächlich wird auf diesen selbst im Verlauf des »Do the Bartman«-Clips auch immer wieder mittels Text und Bildern angespielt: »If you can do the Bart, you're bad like Michael Jackson« ruft Bart in einer Szene und weist dabei auch die seinerzeit für Michael Jackson typische und z.B. auf dem Cover zum Album »Bad« (Abb. 11) zu sehende Haarlocke auf;⁵⁰ auf der Bühne der Schule vollführt Bart die Schritte von Jacksons »Moonwalk«, ein im Hintergrund einer Straßenszene hängendes Plakat spielt auf dessen ersten großen Hit, den Song zum



Abb. 11: Michael Jackson: »Bad«, Albumcover

Soundtrack des Films »Ben« an,⁵¹ und am Ende – ehe Bart aus seiner Fantasie gerissen wird – ruft er »Eat your heart out, Michael« aus.

Es überrascht von daher auch nicht, dass Simpsons-Schöpfer Matt Groening im Februar 1998 während der Second Annual World Animation Celebration in Pasadena mitteilen konnte, dass sich sowohl hinter dem Komponisten von »Do the Bartman« als auch hinter dem Namen des Synchronsprechers, »John Jay Smith«, der in der 1991 entstandenen Episode »Stark Raving Dad« den Part des »Michael Jackson« übernommen hatte, niemand anders als der Popstar selbst verbarg.⁵²

Der Kurzfilm zu »Do the Bartman« stellt mithin einen komplizierteren Fall dar als es auf den ersten Blick scheint, denn ähnlich wie bei dem Gorillaz-Projekt werden auch hier Schauspieler, Sänger und Komponisten in einer Weise beteiligt, die sie selbst gar direkt nicht in Erscheinung treten lässt. Hinzu kommt, dass der Film nicht wirklich als regulärer Videoclip konzipiert und präsentiert wurde: Denn zum einen wurde er direkt im Anschluss an und sogar auf Kosten einer hierfür eigens gekürzten Simpsons-Folge,⁵³ mithin also auf dem regulären Sendeplatz der Cartoon-Familie erstausgestrahlt und konnte somit als eine lediglich autonome und ausgedehnte Variante der häufig in den Simpsons-Episoden untergebrachten Gesangs-Einlagen verstanden werden⁵⁴ (tatsächlich erhielt der Kurzfilm auch eine eigene Episodennummer: 7F75); zum anderen wurde er jedoch von dem Fernsehsender Fox auch spätnachts, frühmorgens und im Kino vor oder nach Spielfilmen, also gänzlich unabhängig von der »Simpsons«-Serie gezeigt. Im Abspann wird ferner auf die Tatsache hingewiesen, dass der Song »Do the Bartman« auch auf einem »Simpsons sing the Blues« betitelten Album zu finden sei, und es ist eben diese Angabe, die Birds Film doch wieder in die Nähe eines typischen Clips und seiner Funktion rückt, Werbung für eine im Handel erhältliche Platte zu machen. Tatsächlich gelangte Birds Film dann auch in das reguläre Programm von Videosendern und wurde dort als Zugpferd für das Album eingesetzt: Cartoon und Song konnten sich somit auch hier nun schließlich gegenseitig bewerben.

Am weitesten und zugleich raffiniertesten gedreht wurde die mit der Verschränkung von Cartoon und Popmusik ermöglichte Schraube jedoch wahrscheinlich von der französischen Formation Daft Punk, deren Außendarstellung in dem 2001 veröffentlichten Album »Discovery« und insbesondere mit dem dazu zwei Jahre später vorgelegten Animé-Musical »Interstella 5555 – The story of the 5 secret star system« einen Kulminations- und Fixpunkt fand. Das aus Thomas Bangalter und Guy-Manuel De Homem-Christo bestehende Duo hatte 1997 mit seinem schlicht »Daft Punk« betitelten Debüt-Album einen Überraschungserfolg erzielt, an dem sicherlich nicht nur ihre effektsicher aus Musik der 70er Jahre gesampleten und komponierten Stücke, sondern auch die einzelne Single-Veröffentlichungen begleitenden

Videos von Spike Jonze (»Da Funk«), Michel Gondry (»Around the world«) und Seb Janiak (»Burnin'«) einen wesentlichen Anteil hatten, die aufgrund ihrer originellen Konzeptionen an sich schon Kultstatus erreichten. Die beiden Musiker selbst traten dabei in diesen Clips selbst nicht auf – dies eine ganz bewusste Entscheidung, geboren aus dem Gedanken, dass eine Formation, deren Mitglieder unbekannt bleiben, geheimnisvoller und mithin spannender erscheint (man denke hier z.B. nur an die Rockgruppe Kiss, die in den 70er Jahren zunächst auch nur bis zur Unkenntlichkeit geschminkt in Erscheinung trat). Dementsprechend wurde in dem 1996 mit ihrer Plattenfirma Virgin geschlossenen Vertrag auch festgelegt, dass keine Fotos von den Gesichtern der beiden Musiker veröffentlicht werden dürften. In einer Presseerklärung schlüsselten Bangalter und De Homem-Christo ihre diesbezüglichen Beweggründe etwas präziser auf und teilten mit, zum einen hätten sie von jeher mehr Gewicht auf ihre Musik als auf ihr Auftreten gelegt: »Ehrlich gesagt gefällt uns die Idee des Produzenten-Duos von unbekannter Identität.« Zum anderen jedoch geben sie zu, dass die Aufrechterhaltung eben dieses Anonymats gerade Teil einer bewussten Strategie ist, sich interessant zu machen: »Wir mögen es nicht, fotografiert zu werden. Zum Teil auch, um den Mythos Daft Punk so aufrecht zu erhalten.«⁵⁵

Die ersten Videos sind dann auch ein Spiegel dieser ambivalenten, einerseits die Priorität der Musik betonenden, andererseits jedoch das Publikum gerade durch die angebotenen Ersatzprotagonisten in Spannung haltenden Selbst-Konzeption: Michel Gondrys Clip zu »Around the world« z.B. geht auf eine Analyse der unterschiedlichen, musikalischen Komponenten des Stücks zurück, die sodann je durch eine Gruppe entsprechend kostümierter Tänzer und deren Choreographie auf einer von Treppen dominierten Bühne repräsentiert werden (die bewegliche Basslinie des Songs wird z.B. von auf- und absteigenden, schlaksigen Riesen interpretiert; die Darstellung der metallischen Vocoderstimme ist hingegen einer Gruppe von Tänzern zugewiesen, die – als Roboter verkleidet – entsprechend abgehackte Bewegungen vollführen); Spike Jonze hingegen konfrontiert den Zuschauer in »Da Funk« anhand seines ungewöhnlichen Protagonisten, einem Hundemenschen, mit Fragen nach der Identität eines Individuums.⁵⁶

Auf eben Gondrys Roboter-Tänzer nun griffen Daft Punk 1999 bei den Vorarbeiten zu ihrem dritten Album »Discovery« zurück: Um ihre Individualität für die Öffentlichkeit sozusagen ganz auszulöschen und unter cleverem Rekurs auf die Angst vor dem so genannten »Millennium-Bug« (dem nachgesagt wurde, mit dem Wechsel vom 31.12.1999 auf den 1.1.2000 alle Computer lahm zu legen), teilten sie in einer Presseerklärung mit, bei einer Explosion im Tonstudio seien die Mitglieder von Daft Punk am 9.9.1999 in Roboter verwandelt worden.⁵⁷ Tatsächlich treten Bangalter und De Homem-Christo seither nur noch mit ihre Gesichter verbergenden Roboterhelmen auf (Abb. 13), die mit



Abb. 13: Daft Punk:
»Interstella 555«, Still

ihren (nun zur Projektion von Bildbotschaften genutzten) Visieren große Ähnlichkeit zu den Vocoder-Tänzern Gondrys aufweisen; diese Verkleidung ermöglichte es ihnen zugleich, jetzt – im Unterschied zu vorher – bei Auftritten, Interviews und Fotoshootings persönlich zu erscheinen.

Schon der Titel des Albums »Discovery« ist nun doppelt codiert: Zum einen verweist er auf die Popmusik der 70er Jahre (»Discovery« war bereits die sehr populäre, 1977 veröffentlichte Platte des Electric Light Orchestras benannt), zum anderen jedoch auf die Welt der Sciencefiction, denn »Discovery« ist auch der Name des Raumschiffs, mit dem die Astronauten in Stanley Kubricks Klassiker »2001 – A Space Odyssey« zum Jupiter geschickt werden. Indem das gleichnamige Daft-Funk-Album nun eben im Jahr 2001 veröffentlicht wurde, kopelte man das Duo einmal mehr an ein im Bereich der Sciencefiction stark belegtes Datum, denn schon der Moment ihrer Verwandlung in Roboter spielte offensichtlich auf den Septembertag an, an dem – der Fernsehserie »Space: 1999« zufolge – der Mond durch eine Explosion aus seiner Umlaufbahn geworfen und die Besatzung der Mondbasis Alpha so auf eine Weltraum-Odyssee geschickt wurde.⁵⁸

Doch die 70er Jahre waren bei »Discovery« nicht nur in Form solcher Beziehungen sowie insbesondere natürlich durch die immer wieder auf Stücke aus dieser Zeit rekurrierende Musik⁵⁹ präsent: Zusätzlich dazu übertrugen Daft Punk dem für Animé-Serien der 70er Jahre wie »Captain Harlock« oder »Galaxy Express 999« berühmten, japanischen Manga-Zeichner Leiji Matsumoto die künstlerische Leitung für die vier, die Singleveröffentlichungen begleitenden Videos.⁶⁰ Diese (»One more time«; »Aerodynamic«; »Digital Love«; »Harder, better, faster«) fungierten dabei als die Episoden einer animierten Fortsetzungsgeschichte, in der von der Entführung und Umgestaltung einer aus vier außerirdischen Musikern bestehenden Band sowie dem Aufbruch ihres Retters Shep erzählt wird. Mit dessen Bruchlandung auf der Erde – dem Ziel des Entführers – und der Verwandlung der Alien-Musiker in Menschen endete die Tetralogie im Oktober 2001 jedoch und ließ die bis dato geknüpften Erzählstränge mithin zunächst einmal offen.⁶¹ Tatsächlich hatte Daft Punk Matsumoto jedoch damit beauftragt, in der Zwischenzeit das ganze Album »Discovery« zum Soundtrack eines Animés zu nehmen,⁶² von dem die vier Videos lediglich den Auftakt bildeten. »Interstella 5555 – The story of the secret star system« war das »animated House Musical«⁶³ dann betitelt, das zwei Jahre nach dem Clip zu »Harder, better, faster« erschien.

Japanische Animés als begleitende Videos zu Songs hatte es schon zuvor gegeben: Bereits 1995 hatte Manga-Zeichner und Animé-Regisseur Hayao Miyazaki im Auftrag des japanischen Duos Chage & Aska zusammen mit dem Studio Ghibli zu deren Titel »On your mark« einen entsprechenden Animé-Clip vorgelegt;⁶⁴ im gleichen Jahr veröffentlichte auch der Musiker Ken Ishii einen von Kouji Morimoto

geschaffenen Animé-Clip, der seinen Song »Extra« begleitete,⁶⁵ außerhalb Japans zog dann 1999 das Wamdue Project nach, indem es Szenen aus Mamoru Oshis 1995 veröffentlichtem Animé »Ghost in the shell« durch Regisseur Martin Root⁶⁶ zu einem Video zusammen schneiden ließ (ein Verfahren, das sich inzwischen auch viele Musikfans zu eigen gemacht haben, die selbst Videos aus Animés zusammen schneiden).⁶⁷

Auf diese bereits etablierte Tradition konnten Clips wie Film von Daft Punk bauen, auch wenn hinter ihrem Vorhaben – ihren eigenen Angaben zufolge – vor allem der Wunsch stand, den Animé-Serien ihrer eigenen Kindheit eine Hommage zu erweisen.⁶⁸

Neu ist allerdings die Idee, einen ganzen Film strikt nach der Songabfolge eines Albums, unter Wahrung von dessen voller Länge und ohne jeglichen Zwischendialoge⁶⁹ nach Art eines Animés zu gestalten, dessen Handlung zusätzlich ohne Bezug auf die Lyrics funktioniert; man hatte zuvor bei Videos wie z.B. demjenigen zu »On my mark« von Chage & Aska ebenfalls auf eine Abstimmung von Songtext und gezeigter Handlung verzichtet, und auch insofern erweist sich der ganze Film »Interstella 5555« als »ultimately an extended music video«. ⁷⁰ Doch da dort nun eine sich über 65 Minuten hinweg entfaltete Handlung erzählt wird, stand man dort vor ganz anderen (und auch nicht immer ganz gemeisterten) Herausforderungen (so musste man gelegentlich dann doch zwar nicht auf das gesprochene, doch dafür auf das geschriebene Wort zurückgreifen, um zentrale Zusammenhänge zu verdeutlichen: Mit »Veridis quo« ist das – im sonstigen High-Tech-Ambiente sich zusätzlich etwas antiquiert ausnehmende – Buch als Wahrheitsquelle ausgewiesen, in dem die entführten Musiker den größeren Rahmen ihres eigenen Schicksals in Wort und Bild vorgeführt bekommen). ⁷¹

Interessant ist nun jedoch, wie und wem die dabei erklingenden Stücke des »Discovery«-Albums im Kontext des Films zugeordnet sind; denn zwar fungieren diese meistens als Begleitmusik zu den gezeigten Szenen (tatsächlich ist das Verhältnis ja eigentlich gerade umgekehrt, denn die Bilder sind der Musik erst nachträglich hinzugefügt worden), und gelegentlich wollen erklingende Lyrics und dargestellte Handlung nicht recht zueinander passen (so etwa im Falle des 13. Tracks »Face to face«, der eigentlich von den Ängsten und daraus resultierenden Schwierigkeiten einer zunächst in emotionaler Distanz gehandhabten Beziehung handelt, zu dem jedoch eine Sequenz gezeigt wird, in der die Heimkehr der entführten Musiker vorbereitet und in die Tat umgesetzt wird). Doch gerade bei dem Eröffnungstitel »One more time« (zugleich dem größten Hit des Albums) werden Bilder und Musik direkter miteinander verknüpft. Der Song wird hier offenbar anlässlich der großen Festivität auf einem anderen Planeten vorgetragen, worauf auch der gesungene Text Bezug zu nehmen scheint: »One more time/We gonna celebrate/Oh yeah, all right/Don't

stop the dancing«. Jedoch nicht von den eigentlichen Urhebern, Daft Punk, wird er intoniert, sondern von einer Gruppe außerirdischer Musiker in futuristischem 70er Jahre-Outfit (Abb. 14);

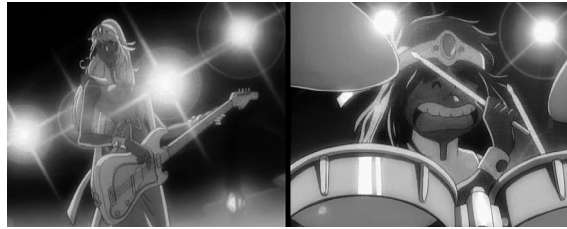


Abb. 14: Daft Punk: »Interstella 5555«, Stills

Daft Punk sind im ganzen Film lediglich für wenige Sekunden zu sehen,⁷² und die damit eröffnete Differenz zwischen diesen beiden Formationen wird bei dieser Gelegenheit sogar noch eigens betont: Wenn die zur Erde entführten Musiker, nun zu willenslosen Werkzeugen des skrupellosen Earl de Darkwood gemacht, im Verlauf einer Awardshow eine Goldene Schallplatte für »ihren« Titel »One more time« erhalten, unterliegt ihnen die nur für wenige Sekunden als Gäste ins Bild rückende Formation Daft Punk und erweist ihnen freudig Reverenz (siehe Abb. 13).

»Interstella 5555« versteht sich als eine einzige, im Ton zwar naive, doch im Gestus deutliche Allegorie auf eine ausbeuterische und herzlose Musikindustrie, der es nur um kommerziellen Erfolg und dafür instrumentierten, oberflächlichen Starkult geht. Unter Rückgriff auf den Reiz modischer Verschwörungstheorien wird suggeriert, dass alle großen Musikstars (angefangen bei Wolfgang Amadeus Mozart bis hin zu Jimi Hendrix)⁷³ tatsächlich zur Erde entführte und dort mit menschlichen Zügen versehene Außerirdische waren, die sodann gnadenlos und bis zur Abnutzung ausgebeutet wurden.⁷⁴ Schlimmer noch: Die von ihnen gewonnenen Goldenen Schallplatten werden einzig zu dem Zweck von dem sie kontrollierenden Earl de Darkwood gesammelt, um so eine Energiequelle steuern zu können, mit deren Hilfe ein finsterner Plan zur Eroberung des Universums in die Tat umgesetzt werden soll.⁷⁵ Das letzte fehlende Element stellt dabei die Trophäe dar, welche die außerirdischen, zur Band »Crescendolls« umgeformten Musiker für »One more time« gewinnen.

Indem diesem Stück mithin eine solche Bedeutung zugewiesen ist, wird die stattgefundene Verschiebung – der Song wird nicht von Daft Punk, sondern von den Crescendolls interpretiert – umso markanter unterstrichen. Angesichts des Umstandes, dass »One more time« schon zwei Jahre vor »Interstella 5555« als Hit von Daft Punk zu Berühmtheit gelangt war, ist das Resultat jedoch nicht etwa Differenz, sondern vielmehr eine Kontaminierung der beiden Formationen: Wurde der Song zunächst nur von dem Clip begleitet, der das Konzert

der außerirdischen Band zeigte, so gibt der Film Aufschluss über das weitere Schicksal der Musiker (ihre Entführung, Umgestaltung und Ausbeutung) und ihres Erfolgstitels (er gewinnt auf der Erde eine Goldene Schallplatte). Die 1999 bekannt gegebene Metamorphose von Daft Punk (sie verlieren ihr menschliches Erscheinungsbild) wird so – gerade weil sie das Schicksal der Crescendolls umkehrt (sie werden zu Menschen umgeformt) – mit der Geschichte der außerirdischen Band vermennt, und es kommt zu jener Mystifizierung, derer sich bereits David Bowie bediente, als er 1972 im Rahmen des Albums »The rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from Mars« sein Alter Ego »Ziggy Stardust« einführte (einen vom Mars stammenden, messianischen Popstar), und diese Ineinanderblendung von eigener Person und außerirdischer Kunstfigur vier Jahre später durch den Film »The man who fell to earth« vollendete. Unter der Regie Nicolas Roegs spielte Bowie dort einen humanoiden Außerirdischen, der seinen austrocknenden Planeten retten will, indem er, als Mensch verkleidet, zur Erde fliegt. Um seinen Plan umzusetzen, baut er mit Hilfe seiner technologischen Überlegenheit ein Finanzimperium auf. Doch je mehr er sich dabei auf seine irdische Umwelt einlässt, umso mehr trüben sich seine Entschlusskraft und sein Urteilsvermögen; menschliche Schwächen wie Liebe, Einsamkeit, Gier und Flucht in den Alkohol lassen ihn sein Ziel zwischenzeitlich aus den Augen verlieren. Er fällt schließlich einer verräterischen Intrige zum Opfer, die bewirkt, dass seine menschliche Verkleidung zu einem Erscheinungsbild wird, das er nicht mehr ablegen kann. Unsterblich, aber in dieser menschlichen Vermummung gefangen, richtet er sich daraufhin in seinem irdischen Leben ein und wird, so deutet es der Film es an, Popstar, der u.a. ein Album mit dem bezeichnenden Titel »The visitor« aufnimmt. Damit waren Thomas Jerome Newton (der außerirdische Protagonist), Ziggy Stardust und David Bowie sozusagen zur Deckung gebracht und eine Sortierung dieser Rollen untereinander angedeutet worden: Bowie wäre demnach tatsächlich ein außerirdischer Besucher, der diese Identität jedoch nur im Gewand von Musik (Ziggy Stardust) und Film (Thomas Jerome Newton) preiszugeben vermag.⁷⁶

Eine ähnliche Mystifizierung deutet »Interstella 5555« nun in Bezug auf Daft Punk an, die zwar einerseits über die erklingende Musik mit den Crescendolls identifiziert, andererseits jedoch wieder von diesen unterschieden werden sollen, so dass sie nicht dem Verdacht anheim fallen, ebenfalls traurige⁷⁷ Marionetten der Musikindustrie zu sein (wie es schon der den musikalischen Terminus »Crescendo« und das Leblosgigkeit andeutende »Dolls« ineinander schiebende Bandname andeutet).⁷⁸

Zugleich markiert das Erscheinen von Daft Punk in »Interstella 5555« eine Wende, denn es bereitet eine für das Duo neue Form von Videos vor: Zeigten Bangalter und De Homem-Christo sich bislang nie in

ihren Clips, so lassen sie sich in dem Musicalfilm immerhin für wenige Sekunden von ihren Cartoon-Ebenbildern vertreten. In ihrem nächsten, im März 2005 veröffentlichten (und von ihnen selbst gedrehten) Video zu dem Stück »Robot Rock«⁷⁹ hingegen treten sie erstmals selbst auf – und wie um zu demonstrieren, dass sie sich die positiven Qualitäten der Crescendolls in der Zwischenzeit zu eigen gemacht haben, ist der Clip nun schlicht als eine Performance gestaltet, die sich mit ihren bunten Strahlern, Stern-Filtern und grellen Gegenlichteffekten an jener Bühnenästhetik der 70er Jahre orientiert, die auch die Auftritte der außerirdischen Musiker prägte. Wie diese, geben sich die Soundtüfler und -Bastler Bangalter und De Homem-Christo hier nun auch als Gitarren- und Drumstick-schwingende Vollblutmusiker, so als ob sie Rezensenten Lügen strafen wollten, die sich bei »Interstella 5555« daran gestoßen hatten, »that this enigmatic duo's music should be performed by a stadium-posing guitar-hero band like the Crescendolls«.⁸⁰

Die in dem Animé-Musical auf Alien-Band und Cartoon-Stellvertreter aufgeteilten Parts haben mit dem betont schlichten (und somit im Einklang zu dem ebenso simpel gearbeiteten Stück stehenden)⁸¹ Video zu »Robot rock« wieder zu einer Synthese gefunden.

WERBUNG:

Den kuriosen Fall, dass Werke eines Cartoon-Künstlers rezipiert wurden, bei denen es sich jedoch gar nicht um Cartoons bzw. Animés handelte, ist mit Satoru Tsuda⁸² gegeben: Nicht seine Tiercartoons, sondern die von Tsuda ab 1981 veröffentlichten Katzenfotos waren es, die für die Konzeption eines Musikvideos adaptiert wurden. Als konkretes Vorbild diente hierbei wohl das von Tsuda 2001 veröffentlichte Fotobuch »Rock'n Roll Cats – Felines with attitude« (Abb. 15), das der Katzenschreiberin Jan Loscheider bekannt gewesen sein muss, die 2004 den ersten Platz bei einem ausgeschriebenen »Fatboy-Slim-Make-a-video-Contest« errang.



Abb. 15: Satoru Tsuda: Rock'n'Roll Cats

Als Preis winkte die Realisierung des für den Wettbewerb eingereichten Konzepts durch den Regisseur Jon Watts, das um das Thema

»Let's go see Fatboy Slim« kreisen musste⁸³ und für das im Dezember 2004 veröffentlichte Video zu dem Steve-Miller-Band-Cover »The Joker« die Vorlage liefern sollte.⁸⁴ Loscheider hatte – hierin eben Tsudas Fotografien von in Puppenkleidern und Miniatur-Sets gestellten Katzen aufgreifend – ein Script entworfen, in dem die ganze Besetzung des Clips mit Katzen bestritten wird. Tatsächlich wird die Joker-Titelfigur dann auch von einer Katze mit einer Narrenkappe dargestellt, die in einer von Katzen bewohnten Spielzeug-Stadt durch ihren Tag begleitet wird (Abb. 16), an dessen Ende der Besuch eines Fatboy-Slim-Konzerts in einem Club steht (dieser hat – wie fast immer in seinen Clips – nur einen kleinen Gastauftritt in Form einer an einem Laternenpfahl hängenden Vermisstenanzeige mit seinem Konterfei; in dem Video spielt eine während des Konzerts auf einem Plattenteller rotierende Katze seinen Part).



Abb. 16: Fatboy Slim: »The Joker«, Stills

Realisiert wurde das Video (das sich tatsächlich wie eine Serie von in Bewegung versetzten Fotos Tsudas ausnimmt) von einem auf Werbefilme für Katzenprodukte spezialisierten Team der Firma »Purr Fect Productions«, das daher über entsprechende Erfahrungen bei den Dreharbeiten mit Katzen verfügt: Werbe- und Clipindustrie reichten sich hier mithin einmal auch hinter den Kulissen die Hände, während Popstars sonst ja auch immer wieder gerne einmal als Protagonisten von Werbespots vor die Kamera treten, um z.B. Reklame für Softdrinks, Bekleidung und Kosmetika zu machen. Indem diese und andere Werbefilme wiederum nicht selten von Clip-Regisseuren gedreht werden bzw. diese ohnehin oft aus der Werbebranche kommen, wird man daran erinnert, dass Musikvideos in letzter Instanz auch nichts anderes als zu Reklamezwecken gedrehte Kurzfilme sind.

Angesichts dieser »zwillingshaften« Natur von Musikvideo und Werbespot⁸⁵ erschiene die Feststellung zunächst nicht weiter bemerkenswert, dass Erstere sich immer wieder einmal auch auf Letztere beziehen – würden solche Verweise nicht zuweilen über die bloß parallelen Strategien einer attraktiven Präsentation der Produkte »Star«, »Musik« und »Style« hinausgehen und dabei z.B. den Charakter der Parodie oder den der eigenwilligen Appropriation annehmen.

Der erstere Fall ist mit dem von Jesse Peretz (Abb. 17) gedrehten und im Februar 1996 veröffentlichten Video zu dem Song »Big me«

der Foo Fighters gegeben: Ziel des Spotts ist dabei der überdrehte Optimismus der früheren Werbespots für das Lutsch- und Kaubonbon »Mentos«.



Abb. 17: Jesse Peretz

Die dabei gezeigten Szenen drehen sich allesamt um Menschen, die im Alltag durch widrige Umstände plötzlich mitten in ihren gerade getätigten Vorhaben gehindert werden – und nach dem erfrischenden Genuss eines Mentos die zündende Idee für den Ausweg aus der verfahrenen Situation bekommen: »Fresh goes better – Mentos the freshmaker« fasste der Slogan die inspirierende Wirkung des Minz-Bonbons zusammen, wobei mit der Vieldeutigkeit des Worts »fresh« im Amerikanischen gespielt wurde, das einmal für »frisch«, jedoch auch für »frech, vermessen« und sogar »lüstern, begehrt« stehen kann. Durch das Mentos-Bonbon erfrischt, verlieren die Protagonisten der Spots daher ihre vorherige Schüchternheit und etwaige Skrupel und agieren sich keck und gewitzt aus der sie festsetzenden Situation heraus – zur Verblüffung und schließlich mit der humorisbewundernden Zustimmung derjenigen, die sie zuvor (zumeist unbeabsichtigt) behinderten.

Drei Varianten dieses Szenarios zitiert Peretz nun in seinem Videoclip, wobei die ersten beiden – eine Frau wird rücksichtslos zugeparkt, ein Fußgänger sieht sich beim Überqueren der Straße plötzlich von einer großen Limousine aufgehalten – tatsächlich existierende Mentos-Spots nachstellen. Obgleich dabei kaum zu direkt karikierenden Verzerrungen gegriffen wurde, wirkt das Ergebnis dennoch komisch, was zum einen daran liegt, dass die (auch in den Originalspots) übertriebenen Mimiken der entsprechenden Szenen nun gleich von Anfang an mit Aufnahmen der ihren Song scheinbar in einer Konzertsituation ruhig und freundlich vortragenden Band gegen geschnitten werden: Begegnen dem Zuschauer hier zwar offenbar unkonventionell zurechtgemachte (Dave Grohl trägt seine langen

Haare zu Zöpfen geflochten), doch gelassen und natürlich agierende Musiker, so wirken die Protagonisten der Werbepisoden – trotz ihrer unauffälligen Aufmachung – in ihrem überagilen Mienen- und Gebärdenenspiel künstlich und geradezu exzentrisch.

Zugleich es ist die Reihung von gleich drei Spots hintereinander, die mittels der so stets wiederholten, monotonen Dramaturgie und Gestik die Absurdität und Realitätsferne der dargestellten Plots betont; zusätzlich arrangierte Peretz die drei Geschichten auch so, dass diese tatsächlich zunehmend unwahrscheinlicher wirken: Ist es noch glaubwürdig, dass sich eine Frau ihr Auto durch eine Gruppe kräftiger Arbeiter (hier dargestellt von den Foo Fighters) aus der Parklücke tragen lässt, so nimmt sich das Durchsteigen einer Limousine schon weniger authentisch aus. Die letzte, den Fokus endgültig auf die Band legende Episode schließlich ist in Plot und Umsetzung so bewusst albern gehalten, dass sich die gewohnten Mentos-Stories hier nun offen parodiert finden: Ein Fan der Foo Fighters schmuggelt sich mit Stirnband und Elektrogitarre angetan zu ihnen auf die Bühne, nachdem er zuvor von einem Aufseher barsch abgewiesen wurde. Für einen kurzen Moment bringt er damit die Band aus der Fassung (weshalb Grohl auch nicht mehr synchron zum Playback agiert), doch als er – wie die Protagonisten in den Episoden zuvor – die Quelle seiner »freshness«, die Rolle Kaubonbons, vorweist, schmelzen alle »in true Mentos spirit«, »an unbelievable new-found happiness« (wie Peretz dies im Treatment seines Clips ironisch nennt)⁸⁶ dahin. Wie bei den vorangegangenen Geschichten endet auch diese Sequenz mit dem Slogan »Footos Mint – The Fresh Fighter«.

Anfang und Ende der Devise entstammen natürlich dem Namen der Band Foo Fighters, doch der darin enthaltende, auf Streit und Kampf verweisende Begriff verweist in diesem Fall auch auf den Text des Liedes, in dem nämlich eine sich zu einem Konflikt steigende Gesprächssituation umschrieben wird:

When I talk about it
It carries on
Reasons only knew
When I talk about it
Aries or treasons
All renew

Big me to talk about it
I could stand to prove
If we can get around it
I know that it's true

When I talked about it
Carried on

Reasons only knew
But it's you I fell into

When I talk about it
It carries on
Reasons only knew
When I talk about it
Aries or treasons
All renew

Big me to talk about it
I could stand to prove
If we can get around it
I know that it's true

Well I talked about it
Put it on
Never was it true
But it's you I fell into

Well I talked about it
Put it on
Never was it true
But it's you I fell into

Obwohl der die Auseinandersetzung kommentierende Interpret insiziert, »I could stand to prove/[...] I know that it's true« und die Hoffnung entwirft »If we can get around it«, resigniert er doch letztendlich angesichts der Beharrlichkeit seines Gegenübers »Well I talked about it/Put it on/Never was it true«, und er bemerkt hinsichtlich seiner Initiative sarkastisch »Big me to talk about it«. Das Gespräch ist mithin festgefahren und ebenso blockiert wie die in dem Clip gezeigten Situationen – während dort allerdings ein rascher Griff zur Footos-Rolle reicht, um das Dilemma mit »Freshness« aufzulösen und allen Beteiligten ein Gefühl von »unbelievable new-found happiness« zu schenken, gibt es für den geschilderten Dialog offenbar keinen Ausweg. Peretz setzt Werbespots und Liedtext folglich zueinander in Beziehung, um diese sich wechselseitig akzentuieren zu lassen: Angesichts der tönernen Fröhlichkeit der Footos-Szenen wirkten Lyrics und Musik von »Big me« noch freudloser; umgekehrt übergießt Peretz den oberflächlichen, verkrampften Optimismus der Mentos-Werbung mit Hohn und Spott, indem er deren nachgestellte Episoden nicht nur hintereinanderweg zeigt und in einer vollkommen unglaublichen Geschichte gipfeln lässt, sondern sie zusätzlich auch in Kontrast zur wenig dynamischen Musik und dem resignierenden Gehalt des Songtextes stellt.

Einen ähnlichen Kontrast stellte – in freilich ganz anderer, eigener Weise – auch Marcus Nispels (Abb. 18) bereits drei Jahre zuvor gedrehter, preisgekrönter Clip⁸⁷ zu George Michaels Stück »Killer/Papa was a rolling stone« her.

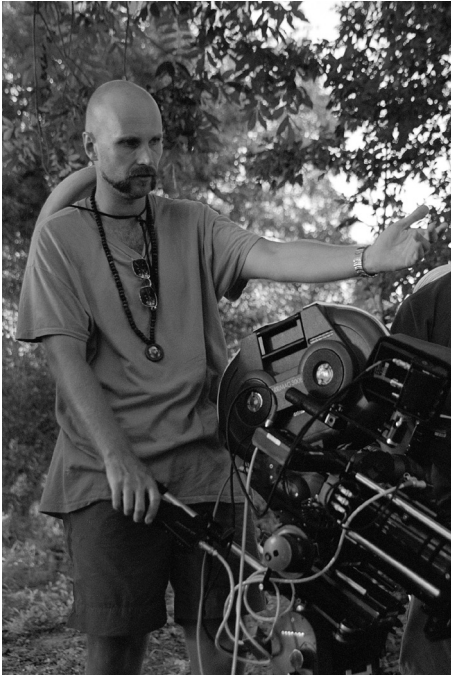


Abb. 18: Marcus Nispel

Die Bilder des Videos speisen sich dabei aus mindestens fünf Ebenen: Da sind zum einen die in Schwarzweiß gehaltenen Großaufnahmen eines jungen Mannes mit einem Lippenpiercing, der – scheinbar unter Wasser – den Vokalpart George Michaels interpretiert; dabei wendet er sich offenbar an eine zweite, in engster körperliche Nähe befindliche und ebenfalls ein Lippenpiercing tragende Person, deren Geschlecht zunächst unklar bleibt – die große Narbe auf ihrer Wange lässt zunächst an einen Mann denken, doch schließlich wird deutlich, dass es sich um eine Frau handelt. Zwischen beiden stellt sich eine wachsende Intimität ein – der Mann liebkost die Frau und »singt« u.a. auch ihren schlanken Bauch an –, zuletzt bindet sie ihn an sich, indem sie die Kette seines Lippenpiercing zwischen ihre Zähne nimmt und ihn so in ihrer Nähe hält.

Ebenfalls in Schwarzweiß, doch meistens in Totalen gehalten sind hingegen Aufnahmen, die junge Leute verschiedener ethnischer Herkunft in Situationen zeigen, die alle auf eine U-Bahn-Linie bezogen sind: Sie tanzen in oder neben der U-Bahn, treffen sich am Bahnsteig, warten dort, und auch die offenbar auf Drogenhandel und -Konsum

anspielenden Szenen (eine junge Frau sortiert auf einer Männertoy-Toilette Pillen in ihrer Hand; ein junger Mann versucht hastig, etwas die Toilettenschüssel herunter zu spülen und wird von jemand Hinzutretendem angegriffen) scheinen in der U-Bahn-Station zu spielen.

Zu diesen, wie dokumentarische Momentaufnahmen aus dem Großstadtleben gehaltenen Sequenzen treten sodann ebenfalls in Schwarzweiß gehaltene Aufnahmen hinzu, die sich als eindeutig inszeniert ausweisen – sei es dadurch, dass sie hip gekleidete und vor einem riesigen Himmelspanorama agierende Tänzer zeigen oder aber, indem die Größenverhältnisse zwischen den Akteuren und der sie umgebenden Großstadtkulisse dramatisch verschoben erscheinen: Riesen gleich tanzen sie durch die Straßen oder setzen lässig ihren Fuß auf eine große Stahlbrücke.⁸⁸

Nachdem ziemlich genau in der Mitte des Stücks mit Hilfe des Trompetensolos von dem Song »Killer« zu »Papa was a rolling stone« übergeleitet wurde, schieben sich in die bisherigen Bilderfolgen auch auf einem verschneiten Friedhof gedrehte Szenen, die einen in euphorischen Gesten umherlaufenden Afro-Amerikaner zeigen.

Die surreale Bilderwelt, die mit den Szenen des unter Wasser gezeigten Piercing-Paares eröffnet wurde, findet im weiteren Verlauf des Clips ihre Fortsetzung in Momenten, in denen z.B. eine junge Frau durch die Hochhausschluchten schwebt, ein erst vor der Stadtsilhouette, dann im Gebirge das Trompetensolo des Stücks »ausführender«, muskulöser Minotaurus erscheint oder riesige Cookies, Ufos gleich, über die Stadt dahingleiten.

Verbunden werden diese fünf verschiedenen Bild-Universen zum einen durch Szenen, in denen sich Elemente dieser Welten miteinander kombiniert finden (so wird der gepiercte junge Mann zu Beginn z.B. kurz vor dem Hintergrund der U-Bahn-Trasse gezeigt), vor allem jedoch mittels durch die Schwarzweiß-Aufnahmen rotierender, zumeist in Farbe gezeigter Konsumgüter wie Weichspüler, Seifen, Wasch- und Reinigungsmittel, Kaugummi, Kekse und Softdrinks. Diese erscheinen jedoch nicht um ihrer selbst Willen, sondern tragen statt ihres Produktnamens Schlüsselwörter des Liedtextes: »2 give« ist z.B. einmal die Weichspülerflasche, ein anderes Mal eine Getränkedose beschriftet. Doch häufig geht es nicht einmal so sehr um die Verpackung des Produkts als vielmehr um dessen Logo. »Have a break...« ist z.B. über das einem roten Oval eingeschriebene Textfragment »The Day« aus »Papa was a rolling stone« gesetzt, so dass man sofort an den Schokoriegel KitKat denkt. Und es geht sogar selbst ohne solche Beischriften: »YES, i WILL« wird, als weiteres Zitat aus dem Song, im Kontext eines die Arme verschränkenden, muskulösen Glatzkopfes im T-Shirt präsentiert, was sofort an die Figur des Reinigungsmittels »Meister Proper« denken lässt. Im Falle des Logos der Sportfirma Nike reichen sogar Typographie und Zitat des geschwungenen Bogens, um das Lyric-Fragment »Just said« entsprechend zu integrieren.

Wie gesehen, besteht dabei zwischen den Produkten und ihrem Aufschriften wenig Beziehung – nur zuweilen (etwa, wenn das Wort »Die« als Name eines Insektenmittels angegeben wird, oder Cookies durch die Beischrift »Home« auch als »home-made« ausgewiesen sein könnten) entstehen sinnvolle Bezüge, die auch sarkastischen Charakter annehmen können, wenn die im Songtext erbetene »Truth« als »Sugar-free« ausgezeichnet wird.

Auch diese Ebene der Werbelogos wird nun mit den Bildern der U-Bahnstation verbunden, wenn in einer Einstellung ein dort hängendes Werbeplakat zu sehen ist, das den (animierten!) Kopf einer jungen Frau zeigt, die das aus den Lyrics zitierte Wort auszusprechen scheint; es ist in der (an den englischen Begriff für »Diät« erinnernden) Schreibweise »die-d« neben ihr in Buchstaben zu lesen, die nicht zufällig an die Typographie des Süßstoffs Canderel erinnern (»3rd of September DIE-D 100% Ultrasweet 100% Natural«: Abb. 19).



Abb. 19: George Michael: »Killer / Papa was a rolling stone«, Still

Mit der Verschränkung und gegenseitigen Durchdringung der unterschiedlichen Bildkosmen erreicht Nispel eine assoziative Interpretation des Songtextes, die sich einerseits zuweilen dicht daran zu orientieren scheint (bei dem gepiercten Paar könnte es sich um das visuelle Äquivalent zu den besungenen »Solitary brother« und »Solitary sister« handeln), ihn zum anderen jedoch eigenwillig ausdeutet. »So you want to be free/To live your life the way you wanna be« heißt es im Songtext, doch indem schon dessen zentrale Worte (»to be free«, »life«, »love«, »truth«, »home«, »die«, »cry«) unterschiedslos und beständig von Produktlogos vereinnahmt und eingebunden werden, deutet Nispel an, dass es um diese angestrebte Freiheit und deren Qualitäten eher schlecht bestellt scheint.⁸⁹ Nicht umsonst wirken seine jugendlichen Protagonisten dann auch – trotz ihres hippen Outfits – wie Außenseiter der hier ansonsten anhand ihrer bunten Konsumgüter repräsentierten Gesellschaft. Dem Clip gelingt es jedoch, dies

nicht als feindselige Sozialkritik, sondern in Form einer ironischen, originellen und dynamischen Bilderfolge vorzutragen.⁹⁰

ANMERKUNGEN

- 1 | Maslin (1997). Zu Fincher und »The Game« vgl. hier Kapitel 8.
- 2 | Vgl. Fiske (1986), S. 76, VIII.
- 3 | Zum Fall der indirekten Inspiration eines Videoclips durch Computerspiele vgl. das in Kapitel 4 zu »My favourite game« Gesagte.
- 4 | Das Team besteht aus Gideon Baws, Chris Harding, Richard (Kenny) Kenworthy und Jason Groves und benennt sich nach einer 1996 von ihnen in einer Londoner Galerie ausgerichteten und »Shynola« betitelten Ausstellung. Zu ihnen vgl. <http://www.shynola.com/>.
- 5 | Die Single wurde bereits 2002 in Dänemark veröffentlicht und kam dann nach und nach in anderen Ländern auf den Markt; das Album »D-d-don't don't stop the beat« erschien Anfang 2003.
- 6 | Vgl. dazu z.B. <http://www.evelknievel.com/bio.html>.
- 7 | Interessanterweise wurde der Clip – ganz »authentisch« – mit dem alten Grafikprogramm »Deluxe Paint« realisiert; vgl. dazu Shynola-Mitglied Chris Harding: »We used an old Amiga program called deluxe paint, drawing the animation pixel by pixel with the mouse.« Vgl. <http://pulsetc.com/article.php?op=Print&sid=843>.
- 8 | Er singt üblicherweise in der dänischen Band The Superheroes.
- 9 | Nicht umsonst wurden Junior Senior von dem sich ebenfalls an Musik der jüngeren Vergangenheit inspirierenden Fatboy Slim entdeckt.
- 10 | Das Spiel wurde wegen seines nur leicht verdeckten, brutalen Inhalts schließlich verboten; Ziel war es, so viele »Gremlins« wie möglich umzufahren – daran, dass dabei mit jedem Treffer ein dumpfes Seufzen zu hören war und ein Grabstein aus dem Boden stieg, konnte noch ersehen werden, dass ursprünglich keine »Gremlins«, sondern menschliche Passanten als »Zielobjekte« geplant waren (nicht umsonst sollte das Spiel zunächst auch »Pedestrians« heißen). Vgl. dazu <http://www.gamespot.com/features/6090892/p-2.html>.
- 11 | Bezeichnenderweise traten die beiden dann auch erst in ihren drei – qualitativ alle deutlich schwächeren – Nachfolgevideos selbst auf: 2003 kam der von der Firma The imaginary Tennis Club betreute Clip zu »Rhythm Bandits« sowie das von Stylewar verantwortete Video zu »Boy meets girl« heraus. »Shake your coconuts« fungierte Ende des gleichen Jahres als Teil des Soundtracks zu dem von Hollywood-Regisseur Joe Dante gedrehten Film »Looney Tunes: Back in action«, weshalb Ausschnitte daraus in das Junior-Senior-Video geschnitten wurden; zu dem Song scheint es noch einen zweiten, von Diane Martel gedrehten, ohne die Filmausschnitte auskommenden Clip zu geben. In allen drei Videos bemühte man sich, einen betont übermütigen, lustigen Ton anzuschlagen.
- 12 | Auch spielbar auf der von Riddet betreuten Website <http://www.themetalbox.com/index.php?page=games>.
- 13 | Vgl. <http://juniorsenior.com/arcade.htm>.
- 14 | Der Clip, technisch von Dario Colombo und Federico Peluso im Zeitraum von einem Monat realisiert, kostete lediglich 15 Millionen Lire (umgerechnet 7.500 Euro), war also, zumal gemessen am Endergebnis, geradezu unglaublich billig. Aus Plastilin geformte Skulpturen von Nicola Verlatto (der auch die Vorlagen für die Szenarien lieferte) wurden gescannt und dann von Colombo und Peluso mit Hilfe diverser 3D-Grafik-Software animiert. Aus der Zusammenarbeit ging die von

Colombo und Peluso geleitete und heute in Mailand ansässige Firma »3DVision« hervor (vgl. <http://web.tiscali.it/3dv/>). Im gleichen Jahr 1998 drehte Kai Sehr in Deutschland einen Clip zu »Männer sind Schweine« von Die Ärzte, wo Lara Croft als Gegnerin der drei Bandmitglieder auftrat – allerdings handelt es sich hier nicht um die Simulation eines wirklichen Spielablaufs, sondern um die Kombination von realen (Die Ärzte) und computeranimierten (Lara Croft) Aufnahmen. Zur Entstehung dieses Videos vgl. Geib (1998).

15 | Der Clip ist heute offenbar so gut wie verschollen: Weder Colombo und Peluso selbst oder die seinerzeit für die Postproduktion genutzte Firma AntepriimaVideo in Mailand noch die Plattenfirmen Marina Reis (früher: VirginItalia, jetzt EMI) besitzen eine Kopie des Videos. Auf Anfragen hat sich MTVItalia als leider ausgesprochen unkooperativ erwiesen und jede Auskunft verweigert, so dass nur zu hoffen bleibt, dass der Clip sich doch noch irgendwo in den Archiven von MTVItalia und/oder Rete A/All Music befindet. Das hier gezeigte Still geht auf die wenigen, insgesamt gerade 16 Sekunden umfassenden Fragmente zurück, die noch auffindbar waren (unser herzlicher Dank geht an Dario Colombo, Mailand, der diese Bruchstücke auf unsere Nachfrage hin gefunden und uns zur Verfügung gestellt hat).

16 | »E vedo un uomo piangere/Ha una ferita da leccare [...]«.

17 | Allein bei den MTV Video Awards 2000 gewann das Video insgesamt drei Preise: Best Direction, Best Art Direction (Colin Strause) sowie den Video Vanguard Award.

18 | Von dem gleichnamigen, Ende 1999 erschienenen Album. Kiedis (2004), S. 478f. zufolge handelt es sich bei dem Song um das Herzstück des Albums.

19 | Tatsächlich sollen die Spanier, als sie das Land im 16. Jahrhundert erforschten, geglaubt haben, dass es sich dabei um eine Insel handelte, weshalb sie es auch nach einer fiktiven Insel benannten, die einem zeitgenössischen populären Buch (Garci Rodríguez de Montalvos »Las Sergas de Esplandián« von 1510) zufolge von heidnischen Amazonen bevölkert wurde – vgl. dazu de Sollano (1982), S. 113ff.

20 | An den Ort gelangt ist er im Rahmen einer rasenden, unterirdischen Fahrt in einer Bergwerkslore – ein Motiv, das aus Steven Spielbergs Film »Indiana Jones and the Temple of Doom« (1984) stammt, jedoch auch immer wieder als eine der Stationen im Rahmen von Computerspielen begegnet, die durch den Film inspiriert sind.

21 | Vgl. Kapitel 9.

22 | Möglich wäre aber natürlich auch, dass man sich bei der Gestaltung der entsprechenden Szenen einfach an den gleichen Spiele-Vorbildern orientiert hatte.

23 | Den Triumph solcher Daten, Angaben, Zahlen und Informationen über die eigentliche – und banale – Handlung haben Ludovic Houplain und Hervé de Crécy (die zusammen mit Antoine Bardou-Jacquet das Team H5 bilden) im Juli 2002 zum Konzept ihres Videos zu dem Stück »Remind me« des norwegischen Duos Røyksopp gemacht (von deren Album »Melody A.M.«). Der rein animierte Clip begleitet eine einzelne Bewohnerin Englands auf ihrer unspektakulären Tagesroutine (Aufstehen, Frühstück, Weg zur Arbeit, Arbeit, Pause, Arbeit, Heimkehr), bettet aber jede ihrer Handlungen in einen sie übersteigenden Kontext ein, indem der individuelle Lebensbereich als mit größeren Komplexen vernetzt gezeigt wird. Erreicht wird dies durch ein permanentes Pendeln zwischen extremer Nah- und Fernansicht: Sitzt die Protagonistin beim Frühstück, so erhält der Zuschauer Informationen über die Herkunft und Zusammensetzung ihrer Nahrung; fährt sie zur Arbeit, ist dies der Anlass, Tabellen und Statistiken über Organisation und Struktur des Verkehrsnetzes in den Blick zu rücken etc. Diese Fülle an (schon in ihrer Geschwindigkeit das Fassungsvermögen des Zuschauers übersteigenden) Informationen verbindet das Individuum jedoch nicht mit dieser (sozusagen immer wieder aus der informativen Vogelschau gezeigten) Umwelt,

sondern vereinzelt es, indem es als lediglich ein beliebiges gesellschaftliches »Atom« vorgeführt und mithin zusätzlich entpersonalisiert wird (die lediglich als Fixpunkt dienende Frau trägt daher auch keine individuellen Züge und bewegt sich wie ein Roboter). Nicht umsonst öffnet der Clip am Schluss eine Karte Japans, für Westeuropa der klischeehafte Inbegriff der Massengesellschaft, um an den Zuschauer die Frage weiterzugeben, inwiefern sich die soziologischen Strukturen beider Länder überhaupt noch unterscheiden. Außerdem liefert eine Statistik Angaben über den Bierkonsum Englands, damit mögliche Fluchtversuche seiner Bewohner aus Einsamkeit und Isolation andeutend. Houplain und de Crécy nutzen so die Ästhetik von Dokumentarfilmen, Werbegraviken und Gebrauchsanweisungen mit ihren animierten, axonometrischen und isometrischen Schnitten, Aufrissen und Projektionen, Diagrammen, Karten, Plänen, Listen und Schaubildern, um weniger über die damit vermittelten Informationen selbst, als vielmehr mit Hilfe der Spannung zwischen Detailreichtum und Vereinfachung, Individualität und Gesamtkontext, ihre Aussage zu treffen.

24 | http://www.mtv.com/bands/archive/c/chilisfeature99_1.jhtml.

25 | Vgl. dagegen auch die von Thompson (2004), S. 250 überlieferte Aussage von Bassist Flea bezüglich des Titels: »Really, it's not about us guys being macho California studs at all. That's the last thing it's about.« Thompson (ebd.) zufolge war Flea dem Titel gegenüber zunächst auch »a little hesitant« that the implications contained within such a title would peg them once again as »these California sex guys [...]«.

26 | Vgl. dazu Anm. 29.

27 | Vgl. dazu Kapitel 9.

28 | Vgl. dazu z.B. http://www.ldmproductions.fr/main/12_rea.php?langue=en&id=40. Die Sequenz wurde von sieben Animationskünstlern des schwedischen Studios Filmteckarna in Stockholm unter der Leitung Odells ausgeführt. Vgl. dazu <http://www.boardsmag.com/articles/magazine/20000901/specialreportalent4.html>.

29 | Eine hämische Parodie auf das »Music«-Video, die Mitte Oktober 2000 im Rahmen der Episode #602 von MadTV im amerikanischen Fernsehen auf Fox lief, ersetzt die Verweise auf die Hits hier durch die Titel der Film-Flops, in denen Madonna mitgespielt hat – nicht umsonst wird der Clip hier betitelt als »Madonna: My movies«; als fiktives Album wird »Desperatly seeking Oscar« angegeben (statt »Desperatly seeking Susan«, Madonnas erster Filmhauptrolle) und die von Mo Collins gespielte »Madonna« singt hier auch: »Hey Mr. Spielberg, put me in your film/it's gonna be a big hit!/[...] My movies, make the critics, come together, stunned!/My movies, make the people not want a refund, yeah!«. Zugleich wird die im Originalclip versteckte Schwangerschaft Madonnas hier parodiert, denn sie reicht dem Fahrer ihrer Limousine nun erst (»...hold this for me...«) ein schreiendes Baby und dann (»...and this one too!«) ihre Tochter Lourdes, damit zugleich die Liedzeile des »Music«-Songs »I wanna dance with my baby« ad absurdum führend.

30 | Diese eigneten sich auch insofern als entsprechende Vorbilder, als deren einzelne Kurzfilme ursprünglich um Lieder und Instrumentalstücke herum choreographiert wurden, die aus gerade anlaufenden Musical-Filmen von Warner stammten, mithin also ebenfalls Werbezwecken dienten. Vgl. dazu u.a. http://www.dictionaryofeverything.com/explore/287/Looney_Tunes.html. Rauscher/Gassmann (2004), S. 225 sehen demgegenüber die Filme Ralph Bakshis (z.B. »Fritz the Cat«) als Vorbild, die jedoch deutlich rauere und aggressivere Züge tragen.

31 | Vgl. dazu z.B. <http://www.imdb.com/title/ttoo66671/>.

32 | Zusammenschnitte der entsprechenden Episoden fungierten dann als frühe Musikvideos: So besteht der Clip zu dem im Januar 1970 auf den Markt gekommenen, ersten Hit der Jackson Five »I want you back« aus Szenen einer Folge, in der die beiden jüngsten Jacksons bei der Ankunft an ihrem nächsten Gig, einer Militärbasis, versehentlich rekrutiert und von ihren älteren

Brüdern erst befreit werden müssen, ehe am Schluss – zur Begeisterung der Soldaten – das Konzert stattfinden kann.

33 | Der auf einer Wolke stattfindende Auftritt der Jackson Five in »I want you back« z.B. wirkt geradezu wie eine Halluzination der Soldaten.

34 | Vgl. dazu Kapitel 1.

35 | Erschienen im März 2000; der Song stammt von dem Album »The Heat«.

36 | Wir danken der Organisation OXFAM für die Erlaubnis, dieses Foto verwenden zu dürfen. Es stammt eigentlich aus einer Fotoserie, mit der Albarn sich dem Protest gegen die Übersubventionierung von in der EU gezüchteten Tomaten anschließt, die z.B. afrikanische Bauern demgegenüber chancenlos lässt, während das so finanzierte Gemüse zusätzlich im Überschuss produziert wird, weshalb es z.T. vernichtet wird. Albarn hatte sich für die Fotoserie mit überreifen Tomaten übergießen lassen, um seinem Protest Ausdruck zu verleihen – er selbst sagt dazu: »This is an outrageous scandal! Unable to sell their tomatoes, farmers in Ghana are losing their livelihoods. Is this fair when European farmers are given subsidies of 250 million Pounds annually by the EU to grow excessive amounts of tomatoes?« Die vollständige Fotoserie kann – zusammen mit denen anderer Künstler – unter <http://www.maketrade4air.com/work/celebs/> angesehen werden.

37 | Das im Frühjahr 2001 Video von Jamie Hewlett zu »Tomorrow comes today« (von dem Album »Gorillaz«) zeigt auch ein Graffito des von Blur sehr geschätzten und für ihr Cover zu »Think tank« herangezogenen Künstlers Banksy – vgl. dazu Kapitel 5.

38 | Bei dem zweiten, im Juni 2005 veröffentlichten Album hat man einzelne prominente Studiogäste wie z.B. Neneh Cherry, Dennis Hopper, Ike Turner und De La Soul eigens als eben solche Extraauftritte mitteilen können, da das Image der Gorillaz bereits gefestigt genug ist, um gegenüber solchen Besuchern bestehen zu können.

39 | Im Abspann des ebenfalls im Frühjahr 2001 veröffentlichten Clips zu »Clint Eastwood« wurden die vier Bandmitglieder eigens in kleinen Vignetten mit Bild und Namen vorgestellt, um in den Köpfen der Zuschauer so ihre Identität zu festigen (siehe hier Abb. 7, oben). Produziert wurde das Video übrigens von der Firma Passion Pictures, die kurz darauf auch den von Olly Reid gedrehten Clip zu Robbie Williams »Let love be your energy« ausführten, bei dem ein computernimiertes Alter Ego des Sängers auf seine Marathon-Suche nach der richtigen Partnerin geschickt wurde. Zu dem Clip kam auch ein augenzwinkerndes Special heraus, das (ganz in der Tradition der auch bei Disney immer wieder im Nachspann zu Zeichentrickfilmen gezeigten Sequenzen) herausgeschnittene, da von den »Darstellern« »verpatzte« Szenen enthält.

40 | Vgl. den Kommentar von Noodle zu den Schwierigkeiten der Formation nach dem triumphalen Erfolg ihres Debütalbums »Gorillaz«: »Jede große Band wird von ihrem Erfolg zerstört. Cartoon-Bands machen da keine Ausnahme«, zitiert nach: Bergmann (2005), S. 23.

41 | So z.B. Bergmann (2005), S. 23 sowie Peverini (2004), S. 167: »[...] un modello assolutamente inedito di identità musicale è la band dei Gorillaz«, S. 168: »[...] per la prima volta l'immagine di una band debutta sul mercato sfruttando pienamente la strategia del multiformato«.

42 | Vgl. dazu u.a. McNeil (1996), S. 55f. sowie <http://www.cfhf.net/lyrics/archie.htm>.

43 | Vgl. das Interview mit ihm unter <http://www.swinging60szone.net/Ron-Dante-Interview.html>.

44 | Siehe vorangeg. Anm. In England hingegen soll sich Dantes Plattenfirma für seine Solo-Projekte engagiert haben. Es wird darüber spekuliert, dass Kirshner deshalb so restriktive Maßnahmen verfolgte, um nicht – wie zuvor bei den Monkees (vgl. Kapitel 2) – die Kontrolle über das Projekt zu verlieren. Der Erfolg der Archies kann an der Flut an Kopien ersehen werden, die zwischen den späten 60ern und frühen 70ern das amerikanische Fernsehen überspülte und Namen wie Josie

and the Pussycats, The Bugaloos, The Groovie Goolies, The Cattanooga Cats and The Banana Splits mit sich führte. Vgl. dazu z.B. McCourt/Zuberi.

45 | Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 9.

46 | Vgl. z.B. Bergmann (2005), S. 22: »The first 21th century comic supergroup [...]«.

47 | Vgl. die Aussage Albarns in einem Interview, zitiert nach Müller (2005): »2D, Noodle, Murdoch und Russell müssen kein Blatt vor den Mund nehmen, wenn sie etwas stört. Mir als real existierender Person würden Vorwürfe gemacht, die Cartoonfiguren hingegen genießen Narrenfreiheit.«

48 | Der von Bird geschriebene und inszenierte Film erhielt eine Trophäe als »Best animated feature film«.

49 | Vgl. Gimple (1999), S. 8f.

50 | Eben dieses Cover von 1987 wurde dann für das Titelbild eines 1996 erschienenen Simpson-Comicheftes adaptiert, in dem Bart Pose und Kleidung Michael Jacksons übernimmt (Abb. 12).

51 | »Ben & his rat army, 15 October« ist darauf zu lesen; in dem 1972 gedrehten Film geht es um einen einsamen Jungen, dessen einziger Freund die Ratte Ben ist, die jedoch Anführer einer Bande bössartiger Killer-Ratten ist. Der (laut <http://www.michaeljackson.com/> allerdings am 14.10.1972 veröffentlichte) Titelsong brachte dem damals 14-jährigen Michael Jackson seinen ersten Nummer-1-Hit als Solokünstler ein.

52 | Vgl. dazu

<http://www.neverland-valley.com/neverland-valley/biography/biography-main-frame.htm>; Groening wird dort mit den Worten zitiert: »It was always amazing to me that no one ever found out that Michael Jackson wrote that song... He was a big fan of the show.« Bryan Loren, der bis dato (so z.B. im Abspann des Clips) als Komponist des Songs angegeben wurde, war demnach tatsächlich der Produzent; zusammen mit Michael Jackson sang er auch im Hintergrundchor mit. Zu den im Gegenzug dann in einem Video Michael Jacksons auftretenden Simpsons vgl. auch Kapitel 7.

53 | Die Folge »Bart the Daredevil« (Episode 21, Episodennummer 7F06) konnte laut <http://www.tvtime.com/tvtime/servlet/GuiPageServlet/showid-146/epid-1306/> erst bei ihrer dritten Ausstrahlung am 29. August 1991 ungekürzt gezeigt werden, da bei der Zweitsendung am 28. Februar 1991 ein Bericht über den Golf-Krieg eine Kürzung notwendig machte.

54 | In den ebenfalls 1990 ausgestrahlten, vorangegangenen Episoden wie »There's no disgrace like home«, »Bart the General« und »Moaning Lisa« und »Dancin' Homer« hatte es entsprechende Gesangeinlagen gegeben, von denen einige (wie z.B. der »Moanin' Lisa Blues«) dann in das Anfang 1991 veröffentlichte Album »Simpson sing the Blues« aufgenommen wurden – als Eröffnungsstück fungierte hier »Do the Bartman«.

55 | Übersetzt nach Peverini (2004), S. 163.

56 | Zu dem Clip vgl. ausführlicher Kapitel 8.

57 | Vgl. dazu u.a. Peverini (2004), S. 164. Dahinter steht – wie Davis (2005), S. 118 ganz richtig anmerkt – zugleich die von Kraftwerk 1978 im Kontext der Veröffentlichung ihres Albums »Die Mensch-Maschine« ersonnene Strategie, Roboter-Stellvertreter einzusetzen, um die unangenehme Repräsentation der Musiker bei Interviews und Tourneen zu delegieren. Obgleich die von Daft Punk ventilierter Geschichte nahe legt, dass das Duo selbst immer hinter den Robotermasken steckt, besteht natürlich grundsätzlich die Möglichkeit, dass sie ebenfalls Ersatzmänner zu den Fototerminen, Videodrehn und Interviews schicken.

58 | Zu der 1975/77 gedrehten, englischen Serie und ihrer Wiederentdeckung in Frankreich als Kultsendung während der 90er Jahre vgl. Fageolle (1996). Wohl aus Gründen der Zahlenharmonie wandelte Daft Punk das ursprüngliche Datum des 13. 9.1999 in den 9.9.1999 um.



Abb. 12: Simpson-Comics, Cover

59 | Gerade die als Single ausgekoppelten Stücke von »Discovery« gehen auf Samples von 70er Jahre-Songs zurück: »One more time« verwendet ein Sample aus Eddie Johns' »More spell on you« (1979); »Aerodynamic« geht u.a. auf »Macquillage Lady« (1982) von den Sister Sledge zurück; »Digital Love« beruht auf einem Sample des 1979 von George Duke auf seinem Album »Master of the game« veröffentlichten Stücks »I love you more«; »Harder, better, faster« basiert auf einem Sample von Edwin Birdsongs »Cola bottle baby« (von dessen ebenfalls 1979 erschienenem Album »Edwin Birdsongs«). Auch Titel wie »Crescendolls« und »Superheroes« gehen auf Stücke von 1977 (»Can you imagine« von The Imperials) bzw. 1979 (Barry Manilow mit »Who's been sleeping in my bed«) zurück. Vgl. dazu Webseiten wie <http://nemmo.proboards28.com/index.cgi?action=recent> (unter dem 23.9.2004), <http://www.coverinfo.de/> oder <http://www.ishkur.com/samples/index.php?genre=House>.

60 | Tatsächlich weisen einige seiner Figuren aus den Daft-Punk-Videos dann auch große Ähnlichkeit zu Charakteren aus z.B. »Captain Harlock« auf: Peverini (2004), S. 166 weist zu recht darauf hin, dass Schlagzeuger Baryl aus den Daft-Punk-Videos physiognomische Parallelen zu To-shiro »Tochiro« Oyama, einem Gefährten Captain Harlocks, aufweist. Zu dieser Serie vgl. z.B. <http://www.cornponefficks.org/harlock/pirates.html>.

61 | Zu den damit verbundenen, marktstrategischen Überlegungen vgl. Kapitel 11.

62 | Matsumoto fungierte bei dem ganzen Projekt als »Visual Supervisor«; entworfen wurden die Figuren von Masaki Sato, die Animation übernahm das Studio Toei Animation.

63 | So der Werbeslogan.

64 | Vgl. dazu z.B. <http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/>.

65 | Vgl. dazu u.a. http://www.rsrecords.com/rsp_ken.htm.

66 | Vgl. <http://www.popzoot.de/cliparchiv/archiv.php3?interpret=Wamdue+Project>.

67 | Siehe als ein mehr oder weniger wahllos herausgegriffenes Beispiel von unzähligen Möglichkeiten: Hsien Lees Zusammenschnitt von Szenen aus Kunihiko Ikuharas Kultanimé »Shoujo Kakumei Utena: Adolescence Mokushiroku« (englischer Titel: The Adolescence of Utena) von 1998 zu Björks »Bachelorette«. Vgl. zu dem Phänomen <http://www.animemusicvideos.org/home/home.php>, zu Lee vgl. ebendort http://www.animemusicvideos.org/members_myprofile.php?user_id=141.

68 | Vgl. dazu auch Bell (2004), S. 48.

69 | Beides unterscheidet »Interstella 5555« deutlich von sonst vergleichbaren Unterfangen wie z.B. George Dunning's Cartoon zu »Yellow Submarine« von den Beatles (vgl. dazu auch Anm. 72) bzw. der 1980 von der australischen Gruppe Split Enz vorgelegten Veröffentlichung, die alle Songs ihrer Platte »True Colours« mit einem Clip versahen und sodann auch als Videoalbum vorlegten.

70 | Vgl. Bell (2004), S. 48.

71 | Zugleich ist so auch der dazu erklingende 11. Track des Albums überschrieben.

72 | Auch dies ein deutlicher Unterschied zu »Yellow Submarine«, wo die Beatles durchgängig als Protagonisten in Erscheinung treten.

73 | Es ist fraglich, ob es den Machern von »Interstella 5555« dabei wirklich um eindeutige Identifikationen ging: Während der Mozart-Junge recht eindeutig scheint (vgl. jedoch die nachfolgende Anm.), könnte es sich bei den nachfolgend gezeigten Musikern um typisierte Figuren handeln, die je auf so unterschiedliche Persönlichkeiten wie David Bowie, Kurt Cobain, Kenny G, Janis Joplin und Aretha Franklin lediglich anspielen.

74 | Um dies zu illustrieren, wird der kleine Mozart-Junge schließlich in einem Feuerschlund »entsorgt« und dort »verheizt«. Allerdings gerät dies in Konflikt mit der bekannten Mozart-Bio-

graphie, derzufolge der Komponist als erwachsener Mann starb – man sieht also, dass »Interstella 5555« nicht allzu sehr um Plausibilität bemüht ist.

75 | Auch hier passt die Gestalt Mozarts natürlich nicht hinein, da mit seiner Hilfe beim besten Willen nun einmal keine Goldene Schallplatte gewonnen werden konnte. Dies zeigt noch einmal deutlich, dass das Drehbuch zu »Interstella 5555« mehr auf dramatische Effizienz denn auf Logik hin gestaltet ist.

76 | Vgl. dazu Bergemann (2004), S. 102: »Unter dem Namen ›The Visitor‹ hat er eine Schallplatte aufgenommen; sie enthält eine Botschaft an seine Frau, mit anderen Worten: eine Botschaft an jene, die ›von seiner Art‹ sind.«

77 | Während die Crescendolls bei dem Auftritt auf ihrem Heimatplaneten offenbar Freude an der Musik haben, agieren sie auf der Erde hingegen mit stets gleichgültigem bzw. misstrauischem Gesichtsausdruck.

78 | Als ebensolche Puppen liegen die Protagonisten von »Interstella 5555« am Ende in einem Kinderzimmer, was manche Interpreten – vgl. z.B. Bell (2004), S. 48 – dazu bewegen hat, die Geschichte lediglich als Traum des ebenfalls zu sehenden schlafenden Kindes zu deuten. Die entsprechenden Spielfiguren weisen jedoch daraufhin, dass es sich hierbei nicht um eine bloße Erfindung des Kindes handelt; vielmehr scheint dieses lediglich eine ihm bekannte Handlung um die von ihm verehrten und daher als Puppen gesammelten Idole nachzuträumen. Solche Spielfiguren bieten Daft Punk übrigens inzwischen tatsächlich zum Preis von 55, 55 Euro an. Vgl. dazu <http://www.daftpunk.com/5555/index.html>.

79 | Von dem ebenfalls im März 2005 veröffentlichten Album »Human after all«.

80 | So Bell (2004), S. 48.

81 | Das Stück besteht – für Daft Punk fast zu anspruchslos – eigentlich nur aus einem permanent wiederholten und mit einem Vocoder angereicherten Instrumentalpart des Stücks »Release the beast« der Gruppe Breakwater (1980 auf deren Album »Splashdown« veröffentlicht); vgl. dazu die Rezension unter http://www.electrified.info/html/body_daft_punk_-_robot_rock.html.

82 | Zu ihm vgl. <http://www.nameneko.com/>.

83 | Vgl. dazu u.a. <http://www.mtv.de/joker/>.

84 | Es handelte sich dabei um die zweite Singleauskopplung aus Fatboy Slims im Oktober 2004 erschienenem Album »Palookaville«.

85 | Gehr (1993), S. 22.

86 | Vgl. dieses nachlesbar unter <http://www.clipland.com/Details/925843746/>. Zwischen dem geplanten Treatment und dessen Realisierung gibt es nur verhältnismäßig wenige und geringfügige Abweichungen: So sollte in der Limousine ursprünglich ein »businessman« sitzen, der – möglicherweise, weil erst der in vorangegangenen Episode ein Geschäftsmann der Störenfried war – gegen eine »businesswoman« ersetzt wurde. Auch die eigentlich für alle Geschichten vorgesehene gestische Abfolge von »shrug, smile and grin« nach erfolgreichem Footos-Genuss findet sich nun nur im zweiten Spot, wo Grohl sie vollführt (vgl. Cover-Illustration unten links). Ursprünglich sollten die Foo Fighters sie wiederholen, nachdem sie zum Ende jeder Episode gemeinsam ein Footos-Bonbon eingeworfen hatten.

87 | Er erhielt 1993 u.a. den MTV Best European Video Award. Zu Nispel vgl. generell Reiss/Feineman (2000), 0:01:38ff.

88 | Dies eine Bildidee, die David Fincher dann ein Jahr später für sein Video zu »Love is strong« von den Rolling Stones adaptieren sollte – vgl. dazu Kapitel 8.

89 | Zu Nispels eigener, späterer – und nun eher unkritischer – Adaption dieses Konzept für ein Spice-Girls-Video vgl. Kapitel 11.

90 | Tatsächlich antwortete Nispel in einem Interview auf die Frage nach einem von ihm unter seinen Arbeiten bevorzugten Video auch: »Das war ›Killer/Papa Was A Rolling Stone‹ von George Michael, keine Frage.« Allerdings irrt er, wenn er dann in der Folge behauptet: »Das besondere an dem Video war auch, daß es das bis heute einzige George Michael-Video ist, in dem er selbst gar nicht zu sehen ist. Das ist für einen Star seiner Rangordnung schon etwas einmaliges.« Dies stimmt insofern nicht, als David Finchers bereits 1990 gedrehtes Video zu George Michaels »Freedom '90« ebenfalls ohne den Star selbst auskam – zu diesem vgl. Kapitel 5, Anm. 46, Kapitel 8, Anm. 51 sowie Kapitel 11. Das Interview mit Nispel zitiert nach

http://www.wildpark.com/konserven/musik/20_nispel/c_nispel_mu.html.

