

3. »Work it«:

Text-Musik-Bild-Bezüge

In diesem Kapitel soll anhand von drei Hauptbeispielen – den Clips zu Missy Elliotts »Work it« (2002), Coldplays »The scientist« (2002) sowie Björks »Bachelorette« (1999) – aufgezeigt werden, in welcher unterschiedlichen Arten und Weisen Videos auf die von ihnen visualisierten bzw. illustrierten Songs und deren textuelle bzw. musikalische Elemente direkten Bezug nehmen. Wie im Eingangskapitel bei »Bootylicious« gesehen, ist es dabei sogar möglich, dass sich ein dem Lied zugrunde liegendes Sample als prägend für die Ästhetik des Clips erweist.

1. MISSY ELLIOTT: »WORK IT« (DAVE MEYERS/2002)

2002 als erste Singelauskopplung aus dem Album »Under construction« erschienen,¹ erweist sich der Song »Work it« an sich schon als recht komplexes Gebilde, beziehen sich doch z.B. die einleitend von Missy Elliott gesprochenen Worte »This is a(nother) Missy Elliott [Misdemeanor] (one time) exclusive« auf das Album »Under construction« zurück, wo jeder der dort vertretenen Titel mit dieser akustischen Copyright-Formel eingeführt wird; in musikalischer Hinsicht fällt auf, dass das ganze Stück auf einer Basslinie aufbaut, die dem 1981 von David Bowie und Queen eingespielten Song »Under pressure« entstammt,² die nur gegen Ende unterbrochen wird, wenn ein Ausschnitt aus dem 1986 erschienenen Titel »Peter Piper« der Gruppe Run DMC zwischen gefügt wird, offenbar, um deren ermordetem Mitglied Jam Master Jay Mizell Reverenz zu erweisen.⁴

Liest man den Text jedoch ansonsten für sich, so scheint es darin um das ausschließlich sexuell geprägte Verhältnis einer selbstbewussten, anspruchsvollen Frau und dem somit angesprochenen Mann zu gehen:

DJ please, pick up your phone
I'm on the request line

This is a Missy Elliott one time exclusive
(C'mon, c'mon)

Is it worth it, let me work it
I put my thing down, flip it and reverse it
»I put my thing down, flip it and reverse it« (rückwärts)
If you got a big (Elefantentrompeten),⁵ let me search ya
To find out how hard I gotta work ya
«I put my thing down, flip it and reverse it« (rückwärts)
I'd like to get to know ya so I could show ya
Put the pussy on ya like I told ya
Gimme all your numbers so I could phone ya
Your girl actin' stank then call me over
Not on the bed, lay me on your sofa
Phone before you come, I need to shave my chocha
You do or you don't or you will or won't ya
Go downtown and eat it like a vulture
See my hips and my tips, don't ya
See my ass and my lips, don't ya
Lost a few pounds in my waist for ya
This be the beat that goes ba ta ta
ba ta ta ta ta ta ta ta ta
Sex me so good I say blah-blah-blah
Work it, I need a glass of water
Boy, oh, boy, it's good to know ya

If you a fly gal get your nails done
Get a pedicure, get your hair did
Boy, lift it up, let's make a toast-a
Let's get drunk, that's gon' bring us closer
Don't I look like a Halle Berry poster
See the Belvedere playin' tricks on ya
Girlfriend wanna be like me, never
You won't find a bitch that's even better
I make you hot as Las Vegas weather
Listen up close while I take it backwards
(Watch the way Missy like to take it backwards) (rückwärts)
I'm not a prostitute, but I could give you what you want
I love your braids and your mouth full of floss
Love the way my ass⁶ go bum-bum-bum-bum
Keep your eyes on my bum-bum-bum-bum-bum
And think you can handle this gadong-a-dong-dong
Take my thong off and my ass⁷ go vroom
Cut the lights off so you see what I could do
Boys, boys, all type of boys
Black, white, Puerto Rican, Chinese boys

Why-thai,-thai-o-toy-o-thai-thai
 Rock-thai,-thai-o-toy-o-thai-thai
 Girls, girls, get that cash
 If it's 9 to 5 or shakin' your ass
 Ain't no shame, ladies do your thang
 Just make sure you ahead of the game
 Just 'cause I got a lot of fame supa
 Prince couldn't get me change my name papa
 Kunta Kinte a slave again, no sir
 Picture black sayin', «Oh, yes a master»⁸
 Picture Lil' Kim dating a pastor
 Minnie Me and Big Ren can out last ya
 Who is the best, I don't have to ask ya
 When I come out you won't even matter⁹
 Why you act dumb like «Uh, duh»
 So you act dumb like «Uh, duh»
 As the drummer boy go ba-rom-pop-pom-pom
 Give you some-some-some of this Cinnabun

To my fellas, ooooh
 Good God, I like the way you work that
 To my ladies, woo
 You sure know how to work that, good God

Der Text ist mithin voller sexueller Ein- und Zweideutigkeiten (vgl. z.B. den Satz »Listen up close while I take it backwards«, der einmal »Hör genau zu, wie ich es rückwärts sage«, zum anderen aber »wie ich es von hinten nehme« bedeuten kann): Der Mann solle zeigen, was er in der Hose zu bieten habe, damit sie sehen könne, ob er es wert sei, gebührend bearbeitet zu werden; allerdings geht es der Frau nicht um eine Liebesbeziehung – er könne sie anrufen, wenn er Ärger mit seiner Freundin habe, dann würde sie sich ihm auf dem Sofa hingeben. Gerichtet ist das Angebot an alle Arten von Männern – »Boys, boys, all type of boys/Black, white, Puerto Rican, Chinese boys« –, doch die Worte richten sich zwischendurch immer wieder einmal auch kurz an andere Frauen, denen Ratschläge erteilt bzw. die dazu ermuntert werden, das Spiel der Geschlechter mitzuspielen: »Girls, girls, get that cash/If it's 9 to 5 or shakin' your ass/Ain't no shame, ladies do your thang/Just make sure you ahead of the game«. Entsprechend werden auch am Schluss beide Geschlechter, »my fellas« wie auch »my ladies«, noch einmal aufgerufen.

Doch wie schon bei »Bootylicious« erweist sich der Mann offenbar als eher unterlegen: Nicht nur, dass ihm vorgeworfen wird, sich blöde (»dumb«) zu verhalten, er Anweisungen braucht, die freilich den bereits bekannten Zweifel beinhalten, ob er von dem ihm Gebotenen nicht eher überwältigt würde (»Keep your eyes on my bum-bum-

bum-bum-bum/And think you can handle this gadong-a-dong-dong«) und ihm dies anhand von Situationsbildern¹⁰ vor Augen gestellt wird, sondern die an einer Beziehung uninteressierte und sich selbst treu bleibende Frau¹¹ entscheidet den sexuellen Wettkampf schließlich eindeutig zu ihren Gunsten: »Who is the best, I don't have to ask ya/ When I come out you won't even matter«¹², wobei zuvor noch betont wird, dass sowohl »Minnie Me« (gemeint ist wohl das »Mini-Me«, das zwerghafte Alter Ego des Schurken Dr. Evil in der Agentenparodie »Austin Powers«) als auch der demgegenüber nur scheinbar größere »Big Ren«¹³ ausdauernder sind als der herausgeforderte Mann.¹⁴

Interessant ist es nun jedoch, zu sehen, was das Video von Dave Meyers¹⁵ (Abb. 1) aus diesem Stück macht.



Abb. 1: Dave Meyers

Einige Textelemente setzt der Clip zunächst einmal wörtlich um: So nimmt zu den Worten »DJ please, pick up your phone/I'm on the request line« tatsächlich jemand ein Telefon ab, wenn die Sätze »Gimme all your numbers so I could phone ya« und »I need a glass of water« erklingen, reichen hilfreiche Hände Missy Elliott Telefone bzw. ein Glas Wasser, der Passus »I need to shave my chocha« wird durch eine Interpretin illustriert, die uns das Ergebnis ihrer Schamrasur entgegenhält, wenn »hips« und »tips« angesprochen werden, schwingt eine auf den Schuhspitzen balancierende Missy Elliott ihre Hüften, und wenn ihr Gewichtsverlust thematisiert wird, läuft sie

flink auf den Händen umher. Einige Passagen des Textes generieren sogar gleich ganze Szenen: »If you a fly gal get your nails done/Get a pedicure, get your hair did« führt dementsprechend zur Darstellung der Aktivitäten in einem Friseursalon und »Boy, lift it up, let's make a toast-a/Let's get drunk, that's gon' bring us closer/Don't I look like a Halle Berry poster/See the Belvedere playin' tricks on ya« wird von einer Szenenfolge begleitet, in der die von dem in Szene gerückten, teuren Belvedere-Wodka hervorgerufenen »Tricks« sogar direkt illustriert werden, wenn Missy Elliott dem betrunkenen Mann durch sein Glas hindurch wie Halle Berry erscheint. »I'm not a prostitute, but I could give you what you want«, intontiert Missy Elliott sodann und lehnt sich dem in einem Cabrio sitzenden Mann in der Schwerkraft spottender und an den Gießkannenmann aus »The Wizard of Oz« erinnernden¹⁶ (Abb. 2) Art und Weise entgegen, damit die klassische Prostituiertenikonografie ins Groteske (Abb. 3).

Auch lautmalersische (und dabei zuweilen eindeutig zweideutig gemeinte) Elemente wie »bum-bum-bum-bum« werden dementsprechend durch eine Choreographie hüpfender Hinterteile (»bum«), oder, wie im Falle des auf das Lied »Little Drummer Boy« anspielende »ba-rom-pop-pom-pom«¹⁷, durch die Darstellung zweier salutierender bzw. trommelschlagender Soldaten visualisiert.

»Why you act dumb like ›Uh, duh‹/So you act dumb like ›Uh, duh‹« hingegen zeigt – entgegen der Textaussage – nicht etwa den Mann als Narren, sondern Missy Elliott selber in der Gestalt eines die Eselsmütze (»dunce«) tragenden und Strafarbeiten schreibenden Schulkindes (»I will not act dumb« ist auf der linken Tafel in mehrfachen Wiederholungen zu lesen, die einen Rückschluss sowohl auf das Vergehen wie dessen Bestrafung zulassen).¹⁸

Wie detailverliebt diese Visualisierungen dabei zuweilen gearbeitet sind, zeigt jene Szenenfolge, die die Passage »Kunta Kinte a slave again, no sir/Picture black sayin', ›Oh, yes a master‹« begleitet: Wenn der (dem Text zufolge als Kunta Kinte, dem Protagonisten aus Alex Haleys Buch »Roots« zu verstehende) Sklave neben seinem Herrn steht, kann man im Hintergrund das an der Wand hängende Porträt George Washingtons, einem Befürworter der Sklaverei, sehen (Abb. 4); in der Nahaufnahme des Herrn, wenn ihm von seinem bisherigen Untergebenen die weiße Hautfarbe im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Gesicht geschlagen wird, kann man hingegen im Hintergrund das rechts davon hängende Bild Abraham Lincolns, einem Gegner der Sklaverei erkennen (Abb. 5) – ein ungemein knapper, komprimierter Diskurs über die Vergangenheit der Afro-Amerikaner, der weit über die im Text formulierte Aussage hinausgeht.¹⁹

Dies gilt auch für einige andere Szenen, welche zwar auf die Worte des Stücks reagieren, bei deren Illustrierung jedoch zugleich eine weitere Ebene des Songs aufnehmen und umsetzen: So handelt es sich bei dem Mann, der zu Beginn des Stücks – scheinbar in Befolgung



Abb. 2: »The Wizard of Oz«, Still



Abb. 3-5: Missy Elliott: »Work it«, Stills



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6: Missy Elliott:
»Work it«, Still

der zu hörenden Aufforderung (»DJ please, pick up your phone/I'm on the request line«)²⁰ – den Hörer abnimmt, um niemand anderen als Tim Mosley (aka Timbaland: Abb. 6), den Produzenten von Missy Elliott, auf den viele der ihren Stücken zugrunde liegenden Rhythmen und Samples zurückgehen. Er wird zwar im Text nicht erwähnt, ist in »Work it« jedoch durch eben seinen Anteil an dessen musikalischer Faktur präsent und wird daher auch hier ins Bild gerückt. Im Unterschied z.B. zu dem Video zu Destiny's Child »Bootylicious« thematisieren die Bilder das »Work it« zugrunde liegende Bass-Sample, »Under pressure«, zwar nicht, präsentieren jedoch dafür den Mann, der es für Missy Elliott verarbeitet hat. Zugleich führt er mit seinem Auftritt in den ersten der vielen Schauplätze ein, die in dem Video gezeigt werden: Eine Art Unterführung, in der sich eine Gruppe von Breakdancern trifft – auch dies wieder eine Visualisierung, die aus der Musik und ihrem Genre, HipHop, und nicht aus dem Text gewonnen wird.

Ebenfalls durch die Musik ausgelöst werden bestimmte visuelle Effekte wie z.B. die immer wieder in Schwarzweiß-Negativ-Optik aufblitzenden Szenen im Friseur-Salon,²¹ denen akustische Verzerrtechniken in der Musik entsprechen (wie z.B. das Scratching; zugleich erklingt Missy Elliotts in diesem Moment rückwärts laufende Stimme so gepresst, als käme sie aus einem Lautsprecher), oder insbesondere die in dem Video häufig angewendete Technik der rückwärts laufenden Bilderfolgen, die in dem Moment, wo die auf dem Kopf stehende Missy Elliott sich zu ihren Lauten »ba ta ta ba ta ta ta ta ta ta« wie eine Platte auf ihrem Teller dreht, zugleich auf das musikalische Vorbild eines solchen Verfahrens verweist (gegen Ende des Videos, wenn das »Peter Piper«-Sample knapp durch ein prägnante, durch Vor- und Zurückdrehen der Tonspur erzielte Signatur eingeführt wird, laufen die Bilder eines Salto schlagenden Breakdancers synchron dazu ebenfalls vor und zurück).

So originell dies auf den ersten Blick erscheinen mag, so wenig neu ist es jedoch: Die Idee, auf die eine solche Musik begleitenden Bilder die gleichen Manipulationen anzuwenden wie auf die erklingenden Töne, ist vielmehr so nahe liegend, dass sie bereits in dem 1983 von Godley & Creme zu Herbie Hancocks »Rockit« gedrehten Video umgesetzt,²² in jüngerer Zeit jedoch wieder in dem Clip zu dem im Sommer 1999 erschienenen Titel »Freestyler« der Formation Bomfunk MC popularisiert wurde. Der von Mikka Lommi konzipierte und inszenierte Clip begründet das Vor- und Zurücklaufen der Bilder dabei in einer Geschichte, der zufolge ein (wohl nicht zufällig gerade dem die Turntables bedienenden Bandmitglied DJ Gismo ähnlich sehender) Junge durch den Eingriff des Rappers Raymond Ebanks in dessen mp3-player Gewalt über die Zeit erhält – ebenso wie er mittels seines Gerätes die Laufrichtung und Geschwindigkeit seiner Musik bestimmen kann, vermag er nun auch Handlungsab-

läufe vor- oder zurück fahren bzw. ganz einfrieren zu lassen.²³ Der Junge, wie die lange an einer U-Bahn-Haltestelle spielende Eingangsszene verdeutlicht, seiner ritualisierten und zuweilen latent aggressiven Umwelt schutzlos ausgeliefert, vermag damit plötzlich, über Frauen, ältere wie gleichaltrige Rivalen und Geschlechtsgenossen zu befehlen und diese, wenn nötig, »kalt« zu stellen. Erst, als er versucht, die Gabe (an einem sehr an das Breakdance-Setting aus »Work it« erinnernden Schauplatz in einer Unterführung) gegen ihren Spender, Raymond Ebanks, einzusetzen, nimmt dieser sie ihm nicht nur wieder, sondern er hebt das Geschehene zugleich vollkommen auf, indem er den Jungen durch die Zeit an den Anfang des Videos zurückschickt.

Doch wenngleich das Video von Missy Elliott sowohl in diesem Gedanken einer parallelen Behandlung von Klängen und Musik als auch in dem Breakdance-Schauplatz an Lommis Clip erinnert, so wird dies bei ihr doch auf wesentlich dichtere Weise verarbeitet. Nicht nur, dass hier der (bei Bomfunk MC in keiner Weise einen Bezug zu den Bildern aufweisende) Text das Rückwärtslaufen der Tonspur gelegentlich sogar erst zu veranlassen scheint, etwa, wenn es doppeldeutig heißt »Listen up close while I take it backwards« und sodann die (ebenfalls von Missy Elliott gesprochenen) Worte »Watch the way Missy like to take it backwards« rückwärts zu hören sind, während die Bilder diese (tatsächlich ja unverständliche) Aufforderung mit einem kurzen Zusammenschnitt von rückwärts laufenden Szenen der sprechenden Missy bedienen.²⁴

Doch auch unabhängig von einem solch konkreten Zusammen-treten von Text, Klang und Bild wird der Technik der rückwärts laufenden Bilder hier noch eine weitere Funktion zugewiesen: Sie ermöglicht es nämlich z.B. auch, dass sich sowohl Missy Elliott als auch etwas später ihre Breakdancer wie von selbst aus einer Liegeposition aufrichten²⁵ – ein Vorgang, der nicht von ungefähr an Grusel- und Horrorfilme erinnert (vgl. z.B. »Nosferatu« von Friedrich Wilhelm Murnau aus dem Jahre 1922),²⁶ in denen sich in einem Sarg oder am Boden liegende Untote ebenfalls wie von selbst aus einer Rückenlage erheben und damit die Unnatürlichkeit und Unheimlichkeit ihrer Wiederbelebung visualisieren. Dass ein solcher Eindruck auch im Falle von »Work it« durchaus beabsichtigt ist, zeigt sich nicht nur erst an dem Umstand, dass Missy Elliott zu Beginn des Videos wie ein lebloser Körper von unsichtbaren Händen über den Schauplatz dieser Szene (einen von düsteren Wolken hinterfangenen Kinderspielplatz in einer Einöde) gezerzt wird, sondern dieser selbst weckt schon mit seinem fahlen Licht Assoziationen an einen Thriller wie z.B. Alfred Hitchcocks »The Birds« (1963), dessen Schulhof-Szenerie (Abb. 7) dieses Setting im Übrigen nachgebildet ist (Abb. 8).²⁷

Obgleich der ja eher anzügliche Text keinerlei Bezug zu diesen, eindeutig eine Todesthematik eröffnenden Bildern aufzuweisen



Abb. 7: »The Birds«, Still



Abb. 8: Missy Elliott: »Work it«, Still



Abb. 9 – 11: Missy Elliott:
»Work it«, Stills



Abb. 10



Abb. 11

scheint, wird der Anlass hierfür sodann gleich präzisiert: »Biggie«, »Big Pun«, »2pac« und »Left Eye« ist in Graffiti-Lettern auf die Shirts der Missy in der Spielplatz-Szene flankierenden Breakdancer geschrieben (Abb. 9), und wenn sie selbst sich etwas später umdreht und das auf die Rückseite ihrer Jacke gemalte Aaliyah-Porträt zeigt,²⁸ wird deutlich, dass ihr Shirt deren Namen trägt (Abb. 10).²⁹

Mit den fünf angeführten Namen sind jedoch Rapper und Sängerinnen genannt, die alle in den vergangenen Jahren jung verstarben: sei es, wie im Falle von 2pac Amaru Shakur³⁰ und Biggie (aka Notorious B.I.G., Biggie Smalls und Big Poppa)³¹ durch Schussverletzungen, oder – wie Big Pun – durch Krankheit,³² oder, wie im Fall von Lisa »Lefteye« Lopes und Aaliyah, durch tragische Unfälle³³ (die Portraits der letzteren beiden erscheinen auch nach der Mitte des Clips auf der Kühlerhaube des Mannes, den Missy Elliott zu becirren versucht: Abb. 11).³⁴

Geschlossen – und möglicherweise letztendlich erst begründet – wird die Thematisierung des Todes im Falle von »Work it« jedoch durch das »Peter Piper«-Sample gegen Ende des Stückes, fiel der hierbei maßgeblich zu erwähnende Jam Master Jay aus der Formation Run DMC doch ebenfalls, wie zuvor 2pac und Biggie, einem Mordanschlag zum Opfer.³⁵ Der Videoclip versteht sich von daher auch als eine Art Gedenkveranstaltung, in der diesen Toten Reverenz erwiesen wird – eben diese Haltung bindet ihn jedoch zugleich an das Album »Under construction« zurück, wo eben genau diese Phalanx an Verstorbenen mehrfach erwähnt³⁶ und an einer Stelle mit den Toten des 11. Septembers in Beziehung gesetzt wird.³⁷ Das Video zu »Work it« erweist sich somit als ein Clip, der für sich selber stehen könnte, zugleich aber auch die zentralen Inhalte des Albums, aus dem das Stück entstammt, zu vertreten und anschaulich zu machen vermag.³⁸ Es ist dabei gerade die Ebene der Bilder, welche die hierfür wesentliche Verdichtungsarbeit leistet, verknüpft sie doch erst Momente des Textes und der Musik zu jenem straff gewebten Teppich schneller Szenenfolgen zusammen: Stichworte des Textes werden optisch umgesetzt, typische Phänomene des HipHop sind mit den Choreographien und dem dazugehörigen Schauplatz illustriert; musikalische Verfahren werden – auch im Einklang mit dem Text – auf die Szenen angewendet; die Produzenten einzelner Teile des Stückes – Timbaland z.B. – werden gezeigt, und mit letzterem ist die Thematik des Todes angesprochen, die, in unterschiedlicher Weise interpretiert – mal in Form eines Verweises auf Gruselfilme, mal im Sinne des Gedenkens der Verstorbenen –, das Video wie einen roten Faden durchzieht, ohne ihm jedoch den Stempel trivialer Trauer aufzudrücken. Im Gegenteil: das Kunststück gelingt, diese Reverenzen unaufdringlich und stimmig in eine dynamische Bilderfolge zu integrieren, welche die Anzüglichkeit des interpretierten Textes mit erfrischender Fantasie vorträgt.

2. COLDPLAY: »THE SCIENTIST« (JAMIE THRIVES/2002)

Dass die Idee einer rückwärts gezeigten Bildsequenz jedoch keineswegs auf das Genre des HipHop-Videos beschränkt sein muss, zeigt das im Oktober 2002 von Jamie Thrives (Abb. 12) für das Stück »The scientist«³⁹ der Gruppe Coldplay gedrehte Video, das 2003 gleich drei MTV-Awards gewann (Breakthrough video, Best group video, Best direction in a video):



Abb. 12: Jamie Thrives

Gezeigt wird darin, wie ein Paar aufgrund eines plötzlichen Ausweichmanövers einen schweren Autounfall erleidet, bei dem die für einen kurzen Moment unangeschnallte Begleiterin von Coldplay-Sänger Chris Martin durch die Windschutzscheibe des Wagen geschleudert wird. Offenbar selbst nur leicht verletzt, läuft der Überlebende ziellos durch die Stadt und sinkt zuletzt auf einer im Freien liegenden Matratze nieder – jedoch erzählt der Clip diese Handlung nicht in der tatsächlichen Chronologie der Ereignisse, sondern indem der Film rückwärts läuft, beginnt alles mit dem auf der Matratze liegenden und dann von ihr wie von Geisterhand hochfahrenden Sänger, führt über dessen Weg durch die Strassen hin zu dem umgekehrt ablaufenden Unfall und schließlich zurück zum Ausgangspunkt der Geschichte:⁴⁰ den unbeschwerten Momenten unmittelbar vor dem Unglück. Das damit gezeigte Happy End ist freilich trügerisch, weiß der Zuschauer doch, was ihm – sobald die Geschichte wieder in der gewohnten Weise ablaufe – folgen würde.

Der langsame Tonfall und der melancholische Text des von diesen Bildern begleiteten Liedes scheinen dabei zunächst weder einer solch dramatischen Handlung noch einer solchen Erzählweise Anlass zu bieten, da das Stück offenbar vom Ende einer gescheiterten Liebes-

beziehung handelt, das der sich deshalb schuldig fühlende Sänger zu verhindern versucht:

Come up to meet you, tell you I'm sorry
 You don't know how lovely you are
 I had to find you
 Tell you I need you
 Tell you I set you apart
 Tell me your secrets
 And ask me you questions
 Oh let's go back to the start
 Running in circles
 Coming in tales
 Heads are a science apart
 Nobody said it was easy
 It's such a shame for us to part
 Nobody said it was easy
 No one ever said it would be this hard
 Oh take me back to the start
 I was just guessing
 At numbers and figures
 Pulling your puzzles apart
 Questions of science
 Science and progress
 Do not speak as loud as my heart
 Tell me you love me
 Come back and haunt me
 Oh and I rush to the start
 Running in circles
 Chasing tails
 And coming back as we are
 Nobody said it was easy
 Oh it's such a shame for us to part
 Nobody said it was easy
 No one ever said it would be so hard
 I'm going back to the start

Alleine das Motiv des In-Sich-Kreisens (»Running in circles/Chasing tails«) sowie der damit verbundene, in Variationen wiederkehrende Gedanke einer Rückkehr zum Anfang (»Oh let's go back to the start/[...] Oh take me back to the start/[...] Come back and haunt me/ Oh and I rush to the start/[...] And coming back as we are/[...] I'm going back to the start«) lassen an die rückwärts laufende Erzählfolge denken.

Tatsächlich ist es auch so, dass Thraves erst die Idee zu einer solch umgekehrt gezeigten Geschichte hatte⁴¹ und dann sozusagen auf

den zu dieser Clip-Konzeption passenden Song wartete; als er »The scientist« von Coldplay hörte und dort auf besagte Textzeile (»going back to the start«) stieß, hatte er das geeignete Stück für sein Vorhaben gefunden. Thraves berichtet, dass er ursprünglich geplant hatte, die Handlung ohne die Anwesenheit des Leadsängers der Gruppe zu erzählen, dass Chris Martin jedoch darin habe erscheinen wollen, zumal er von dem Gedanken fasziniert gewesen sei, den von ihm im Clip interpretierten Song für die Dreharbeiten rückwärts zu lernen.⁴²

Ein Problem stellte sich dem Regisseur allerdings: Spike Jonze hatte bereits 1995 ein ähnliches Erzählverfahren angewendet, um das Video zu dem Titel »Drop« der HipHop-Gruppe Pharcyde zu gestalten⁴³ – mithin mussten Thraves und Martin bei ihrer Zusammenarbeit eine davon deutlich abweichende Konzeption finden. Tatsächlich unterscheiden sich beide Clips nun schon einmal insofern, als Jonzes Video nicht narrativ angelegt ist – es erzählt keine Geschichte, sondern beobachtet die Mitglieder von Pharcyde lediglich auf ihrem Weg durch die Straßen einer Stadt; sodann schlägt es sein Kapital ausschließlich aus der Komik und Bizarrerie der dabei erzielten Effekte, denn – und in diesem Punkt differiert die jeweilige Konzeption beider Clips wesentlich – bei den Dreharbeiten zu »Drop« agierten die Bandmitglieder so, dass sie sich im fertig gestellten Video scheinbar vorwärts bewegen, während sich die Aktionen ihrer Umwelt (vorbeirollende Radfahrer, rollende Bälle, die Ausführung eines im Stil des Films »Le Mystère Picasso« von 1956⁴⁴ auf einer gefilmten Glasscheibe gemalten Gemäldes) rückwärts ereignen.⁴⁵ Auch wenn Pharcyde bei den Filmaufnahmen, wie Martin in »The scientist«, ihr Stück rückwärts vortrugen, so dass sie es im fertigen Clip scheinbar vorwärts darbieten, so wird in Thraves' Video schon nach rund 40 Sekunden deutlich gemacht, dass hier alle gezeigten Vorgänge (mit der Ausnahme der Musik und des gesungenen Textes) rückwärts laufen: Bezeichnenderweise zu den Schlüsselworten »Oh let's go back to the start«⁴⁶ wird Martin wie von einer unsichtbaren Hand von seinem Matratzenlager emporgehoben und tritt nun seinen Gang durch die Vergangenheit an. Dass er hierbei von ähnlichen rückwärts laufenden Vorgängen wie Pharcyde in »Drop« umgeben wird (Fahrradfahrer, Ballspieler), darf hier wohl als augenzwinkernder Verweis auf das emulierte und zugleich doch umgangene Vorbild verstanden werden, auch wenn in Thraves' Clip auf das bei Jonze (oder z.B. auch in Missy Elliotts Video) gerne angewendete Mittel der beschleunigt rückwärts laufenden Bilder verzichtet wird.

Welch eigenen Kultstatus das Video zu »The scientist« inzwischen erlangt hat, kann daran ersehen werden, dass in England eine DVD veröffentlicht wurde, auf der eine Alternativ-Version des Clips (»The scientist [edit] video reversed«) zu finden ist: Die Musik läuft dort nun rückwärts, während die Handlung in der gewohnten chronologischen Abfolge erzählt wird⁴⁷ – von der Aufblende auf den eine Landstraße

entlangfahrenden Wagen bis hin zur Abblende auf das Gesicht des auf der Matratze liegenden Chris Martin.

3. BJÖRK: »BACHELORETTE« (MICHEL GONDRY/1997)

Im November 1997 veröffentlicht, stellt das Video zu »Bachelorette« die bereits sechste Zusammenarbeit zwischen Michel Gondry (Abb. 13) und Björk dar, weshalb beide innerhalb der verschiedenen Clips gewisse Kontinuitäten und Zusammenhänge stiften konnten. Dies bot sich im vorliegenden Fall insofern an, als »Bachelorette«, ein Stück aus dem im November 1997 auf den Markt gebrachten Album »Homo-



Abb. 13: Michel Gondry

genic«, musikalisch wie textlich an den 1995 vorgestellten Song »Isobel«⁴⁸ anschließt, zu dem Gondry ebenfalls das Video gedreht hatte.

Betrachtet man beide Songs eingehender, so wird deutlich, dass sie zusammen eine Art von Gegensatzpaar bilden, teilen sie doch miteinander einige Merkmale, durch die sie – auch und gerade dann, wenn diese konträr zueinander stehen – aufeinander bezogen bleiben.

So werden beide Stücke von einem markanten Rhythmus getragen, der sich im Falle von »Isobel« aus leise schnurrenden und murmelnden Naturlauten zusammensetzen scheint, während er bei »Bachelorette« den metallisch zischenden, stampfenden und pochenden Klängen eines Kraftwerks zu entstammen scheint. Überhaupt wirkt die Instrumentalbesetzung in »Isobel« weicher und wärmer, in »Bachelorette« mit seinen hämmernden Piano-Akkorden und donnernden Percussions-Lawinen hingegen kälter und aggressiver. Nichtsdestotrotz übernimmt im jeweiligen Mittelteil beider Songs eine schwere Streicherbesetzung die Führung von der sich in weiten Melodiebögen dehnenden Singstimme, die in dem früheren Lied entspannter und getragener, in dessen späteren Pendant angesichts der sie umdrängenden, weiterdrängenden musikalischen Dramatik hingegen streckenweise geradezu atemlos und getrieben intoniert.

Diesen, die beiden Stücke verknüpfenden Unterschieden und Übereinstimmungen entsprechen vergleichbare Beziehungen auf der Ebene der Texte:

Isobel

in a forest pitch-dark
glowed the tiniest spark
it burst into flame
like me: like me

my name isobel: married to myself
my love isobel: living by herself

in a heart full of dust
lives a creature called lust
it surprises and scares
like me: like me

my name isobel: married to myself
my love isobel: living by herself

when she does it she means to
moth delivers her message
unexplained on your collar
crawling in silence
a simple excuse

nana na nana : nana na nana

in a tower of steel
nature forges a deal
to raise wonderful hell
like me: like me

my name isobel: married to myself
my love isobel: living by herself

when she does it she means to
moth delivers her message
unexplained on your collar
crawling in silence
a simple excuse

nana na nana : nana na nana
nana na nana : nana na nana

Bachelorette

i'm a fountain of blood
in the shape of a girl
you're bird on the brim
hypnotized by the whirl

drink me — make me feel real
wet your beak in the stream
the game we're playing is life
love's a two way dream

leave me now — return tonight
tide will show you the way
if you forget my name
you will go astray
like a killer whale trapped in a bay

i'm a path of cinders
burning under your feet
you're the one who walks me
i'm your one way street

i'm a whisper in water
a secret for you to hear
you're the one who grows distant
when I beckon you near

i'm a tree that grows hearts
one for each that you take
you're the intruders hand
i'm the branch that you break

leave me now — return tonight
tide will show you the way
if you forget my name
you will go astray
like a killer whale trapped in a bay⁴⁹

Beide Texte weisen mit ihren erwähnten Tieren (»moth«/»bird«, »killer whale«), Pflanzen (»forest«/»tree«) und Phänomenen (»spark«, »flame«/»whirl«, »stream«, »tide«) auf die Natur hin – doch während die im ersten Song umrissene Isobel als ein in auf sich selbst bezogenes und in sich kreisendes Natur-Wesen geschildert wird, das kein Gegenüber kennt (»my name isobel: married to myself/my love isobel: living by herself«) und daher Du-los, isoliert bleibt,³⁰ wendet sich »Bachelorette« gerade an eine andere Person, die offenbar als integrativer Bestandteil der eigenen Existenz verstanden wird: Um sich selbst als wirklich empfinden zu können, bedarf die Sprecherin des anderen, muss von ihm auch physisch erfahren werden und ihm nützlich sein (»drink me, make me feel real«, »i'm a path of cinders/Burning under your feet/you're the one who walks me«). Doch dieser Bezug auf ein vom eigenen Wesen unabhängiges Gegenüber eröffnet auch eine dynamische Spannung, denn der andere kann und wird weggehen und muss wiederkommen (»leave me now, return tonight/tide will show you the way«), und dies birgt die Gefahr, dass er sich entfernt, wenn er herbei gewunken wird (»you are the one who grows distant/when I beckon you near«) und eventuell sogar gar nicht wiederkommt und vergisst (»if you forget my name/you will go astray/like a killer whale/trapped in a bay«). Nicht zufällig kleidet sich das lyrische Ich in »Bachelorette« dann selbst auch in statische Naturmetaphern (»fountain«, »cinders«, »tree«), während es seinem Gegenüber Aktivität und Mobilität zuspricht. Doch auch wenn es versucht, sich dem Partner gegenüber als dessen »one way street« zu beschwören, so vermag es doch nichts daran zu ändern, dass aufgrund der aufgezeigten Dynamik der Satz gilt: »love is a two way dream«, und indem die Protagonistin den damit gegebenen Spannungen offenbar nicht gewachsen ist, bleibt sie zuletzt eine Junggesellin, eben jene titelgebende »Bachelorette«.

Schaut man sich nun die visuellen Umsetzungen dieser beiden Stücke an, so kommt man nicht umhin, die auf der musikalischen und der Text-Ebene gefundenen Bezüge zwischen ihnen auch in den Video-Clips Gondrys wieder zu finden, und dies sogar über jene Verbindungen hinaus, die von Björk selbst hierfür gewünscht worden waren. So wollte sie »Bachelorette« als eine Art Fortsetzung von »Isobel« angelegt wissen,³¹ wobei sie das erste Video schon auf sehr eigene Weise interpretiert: »In Isobel I discovered the big city with all the useless and futuristic things invented by adults. Bachelorette is a logical follow up: Isobel has become a grown-up woman who calls her sometimes cruel lovers to account.«³²

Tatsächlich erscheint die Stadt in dem Video jedoch relativ kurz: Pflanzengleich wächst sie inmitten hohen Grases hervor, und als Ausweis des Umstandes, dass sie offenbar doch noch immer ein Stück Natur ist, eilen Insekten über ihre Straßenzüge. Dass Natur und Stadt, Flora, Fauna und Zivilisation hier noch keine Gegensätze sind,

wird schließlich auch deutlich, wenn Björk in der gepflanzten Glühbirne kleine Doppeldeckerflugzeuge züchtet, die sodann – anstatt der eigentlich zu erwartenden Schmetterlinge und Libellen – den Bach bevölkern bzw. in Schaukästen aufgespießt hinter Glas enden. Isobel selbst scheint die Verkörperung dieser Harmonie zwischen Naturkraft und Technik zu sein, reguliert sie doch z.B. die Abläufe des Wassers offenbar mit Hilfe einer großen Orgel, auf der sie spielt.

Wie schon bei »Isobel« praktiziert, setzt nun auch das Video zu »Bachelorette« keines der im Text beschworenen Bilder direkt um – der Clip visualisiert vielmehr die Spannung zwischen der sich mit statischen, passiven Naturmetaphern identifizierenden Protagonistin und ihrem mobilen und aktiven, geliebten Gegenüber, indem sie sie zu einer Geschichte auserzählt, in der es um den Konflikt zwischen Natur und Stadt, Flora und Zivilisation geht. Schon, dass Bachelorette das Buch zu Beginn des Clips nicht einfach irgendwo findet, sondern es wie eine Wurzel aus dem Erdboden ausgräbt, ist diesbezüglich ein deutliches Zeichen, das zusätzlich durch ein Zitat – der Titellustration aus Henry David Thoreaus 1854 veröffentlichtem, zivilisationskritischem Buch »Walden; or, Life in the woods« (Abb. 14),³ dem die windschiefe Behausung Bachelorettes (Abb. 15) liebevoll ironisch nachgebildet ist – betont wird.

Allerdings scheinen die Zeichen zunächst nicht auf einen Antagonismus zwischen Natur und Stadt hinzuweisen, schreibt (im wahren Sinne des Wortes) die nach und nach sich von selbst verfassende Autobiografie »My story« doch eigens vor, dass Bachelorette in die Stadt geht, um das Buch einem Verleger anzubieten. Der Bruch ereignet sich erst, als sie von der im Text vorgegebenen Ereignislinie abweicht: »I knew my heart was his and that I would love him forever and ever...« endet das sich selbst schreibende Buch, doch die somit überhaupt erst herbeigeführte Beziehung zwischen Bachelorette und dem Verleger zerbricht, und es ist bezeichnenderweise wieder ein Printmedium, dieses Mal eine Zeitung, die das Happy End von »My story« korrigiert: »It's over!« schreibt sie die aktuelle und tatsächliche Lage in großen Lettern heraus, während kleiner gedruckte Worte darunter ergänzen: »Authoress & publisher call it quits«, und in noch kleinerer Type wird sogar das Ende des Videos bereits vorgegenommen (und zugleich ein kleiner Verweis auf den Untertitel von Thoreaus Buch gegeben): »Bachelorette finds herself wandering in the woods« (Abb. 16).

Die unmittelbar daran anschließende Szene zeigt die Reaktion des Buches darauf: Es löscht das nunmehr nicht mehr wahre Ende, bleibt dabei jedoch stehen, sondern tilgt nun rückwärts nach und nach den ganzen Text: Der gute Zauber ist gebrochen, ein böser Zauber übernimmt nun, der nicht nur dafür sorgt, dass alle nach dem Mustertext in hoher Auflage gedruckten und verkauften Bücher zur Verärgerung der Leser bloß noch leere Seiten aufweisen, sondern

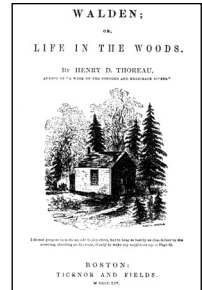


Abb. 14: Henry David Thoreau: »Walden; or, Life in the woods«, Titel



Abb. 15: Björk: »Bachelorette«, Still



Abb. 16: Björk: »Bachelorette«, Still

auch der umjubelten und unbeirrt weiterlaufenden Broadwayversion wird der Garaus gemacht – während den bestehenden Exemplaren von »My story« einfach der Text genommen werden kann, kann das Bühnenstück ja durchaus weiter aufgeführt werden.⁵⁴ Um dies zu verhindern, greift die Natur nun in Form gierig in die Kulissen vordringender Ranken ein (bezeichnenderweise das erste Mal sichtbar, als Bachelorette und der Verleger das Buch gerade dem Theaterimpressario übergeben), verwandelt den Verleger in eine Pflanze, überwuchert den Zuschauersaal und zwingt Bachelorette schließlich, ihr das Buch wieder zurückzugeben – die letzte Szene zeigt, wie von der Zeitung beschrieben, »Bachelorette [...] wandering in the woods«. Damit schlägt der Clip einen Bogen zurück zum Anfang, wo die Protagonistin ebenfalls im Wald zu sehen war.

Allerdings hat sich in der Zwischenzeit etwas verändert: Waren diese Szenen in einem an die Frühzeit des Films erinnernden, leicht flackernden Schwarzweiß gehalten, so wird nun alles in Farbe gezeigt. Farbe war in dem Video bislang aber ausschließlich auf die Szenen beschränkt, in denen Momente der Broadwayaufführung von »My story« gezeigt wurden, während die in der Alltagsrealität spielenden Sequenzen in jenem zuckenden Schwarzweiß gehalten waren, das an alte Dokumentarfilme erinnert. Dass sich die Ebenen von Bühne und Wirklichkeit jedoch in dem Moment zu überlagern beginnen, wo der böse Zauber greift, ist schon anhand der Szene deutlich geworden, in der die erste der gierigen Ranken in das Büro des Impressarios vordringt – überhaupt war Gondry so geschickt, die Bilder der überwucherten Menschen und der das Buch zurückfordernden Schlingpflanzen auf dem Theater spielen zu lassen, womit sie im Bereich des Fantastischen belassen werden, während von der (im wörtlichen Sinne:) grauen Alltagsrealität lediglich die frustrierten Leser gezeigt werden, wie sie ihre leeren Buchexemplare wegwerfen. Bachelorette, auch wenn sie am Ende wieder alleine ist, hat folglich aus der Stadt und dem Theater (neben dem Bühnenumkleidekabine, das sie am Schluss noch immer trägt) etwas mitgenommen, das sie etwas mehr (wie im Song formuliert) »real« gemacht hat.

Gondry und Björk haben mithin aus dem Liedtext nur die Grundstruktur gewonnen, deren Elemente (die naturhafte, passive Frau; das sie wirklich machende, doch zugleich benutzende, d. h. im vorliegenden Fall: vermarktende Gegenüber) sie dann auf die Personen einer märchenhaften Handlung übertrugen. Die Sängerin soll dabei die Idee der Liebesgeschichte einer Künstlerin mit ihrem Produzenten beigezeichnet haben,⁵⁵ von Gondry stammt das Motiv des Gegensatzes zwischen Natur und Stadt, das ihn eigenen Angaben zufolge schon von Kindheit an fasziniert haben soll.⁵⁶

Wie gesehen, ist dieses – entgegen anders lautenden Behauptungen – in »Isobel« durchaus noch nicht so präsent wie sodann in »Bachelorette«, dessen Video jedoch tatsächlich (wie eingangs an-

gesprochen) in jenem Verhältnis von Kontinuität, Parallele und Divergenz zu dem »Isobel«-Clip steht. So heißt die Protagonistin des jüngeren Videos zwar ausdrücklich nicht »Isobel«, sondern »Bachelorette« (der Name ist immer wieder auf dem Cover des Buches sowie auf der Werbetafel des Broadway-Theaters zu lesen),³⁷ nichtsdestotrotz lassen einzelne Details das »Bachelorette«-Video tatsächlich als eine Art Fortsetzung zu »Isobel« erscheinen: Beide Frauen leben offenbar zunächst im Wald, jedoch vollzieht Bachelorette – angeleitet durch das Buch – den sie verwandelnden Schritt in die Stadt hinein, während Isobel die Stadt lediglich in Form der Natur unverwandelter Einzelteile (die von Insekten bevölkerten Straßenzüge, die Doppeldecker) zu sich holt. Ist sie auch stets nur von Kindern umgeben, so setzt Bachelorette sich in der Stadt mit Erwachsenen auseinander, und als sichtbarer Beweis ihrer aus all diesen Erfahrungen resultierenden Verwandlung fungiert die Farbigkeit der letzten Szenen des Clips: Teilte sie sich zunächst mit Isobel das flackernde und flirrende, abstrahierende Schwarzweiß, so erlebt sie die Natur nun in all ihrer Farbigkeit.

ANALYTISCHE KONSEQUENZEN

Nachdem zum Auftakt zwei Clips eingehend besprochen, die Vor- und Entstehungsgeschichte des Genres behandelt und die darin möglichen Text/Bild/Musik-Bezüge anhand diverser Beispiele besprochen wurden, bietet sich an dieser Stelle die Gelegenheit zu einem Resümee, das zugleich dienen kann, ein analytisches Modell zu entwerfen.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass man für die Analyse eines so dicht gewebten Videos wie »Work it« eines besonderen Verfahrens bedarf, um seine unterschiedlichen Schichten und deren Vernetzung adäquat herauspräparieren zu können, und es ist ein Vertreter der inzwischen klassischen Filmästhetik, der hier ein Modell liefert, das zwar nicht einfach übernommen, jedoch für die hier benötigten Zwecke adaptiert werden kann.

1928 veröffentlichten Sergej Eisenstein, Wsewolod Ilarionowitsch Pudowkin und Grigorij Alexandrow ihr Manifest zum Tonfilm »»Achtung! Goldgrube!« Gedanken über die Zukunft des Hörfilms«³⁸ in dem sie u.a. vor der Zerstörung der im Stummfilm erreichten »Montage-Kultur« durch die Einführung des Tonfilms warnten: Habe der Stummfilm auf eigene, künstlerische Mittel sinnen müssen, um seine Geschichte auch ohne gesprochene Worte und Geräusche anschaulich vorzutragen, so verführe die Verfügung über das Gestaltungsmittel des Tons nun dazu, sich der bisherigen, scheinbar überflüssig gewordenen formalen Mittel zu begeben und den verhängnisvollen Schritt hin auf eine naive Wiedergabe der Wirklichkeit zu vollziehen; diese erscheine im Tonfilm dann jedoch nur noch als anspruchsloses, künstlerisch unreflektiertes Abziehbild.

Demgegenüber beharrten die Regisseure darauf, dass »nur die kontrapunktische Ausnützung des Tones in Beziehung zum visuellen Montage-Teil [...] neue Möglichkeiten der Entwicklung und Vervollkommnung der Montage« ermögliche. »Die ersten Experimente mit dem Ton müssen in der Richtung einer Abtrennung von den visuellen Formen gehen. Nur ein solcher Angriff wird die Einfühlung ergeben, welche notwendig ist, um in Zukunft den neuen, orchestralen Kontrapunkt der visuellen und akustischen Formen zu erschaffen.«⁵⁹

10 Jahre später sollte Eisenstein sich zwar radikal von dem damit formulierten Ideal einer Kontrapunktik abkehren; das in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Sergej Prokofieff im Rahmen des 1938 gedrehten Films »Alexander Newski« entwickelte und in einer 1940 veröffentlichten Schrift dann anhand dieses Films dargelegte Verfahren der so genannten »vertikalen Montage« (Abb. 18) basierte jedoch weiterhin auf der Idee einer visuell wie akustisch notierten, polyphonen Partitur, auch wenn anstelle der zuvor geforderten Kontrapunktik nun das entgegen gesetzte, in seinem Ergebnis leichter zu rezipierende System von synästhetisch begründeten Äquivalenzen zwischen Bild, Sprache und Musik getreten war.⁶⁰

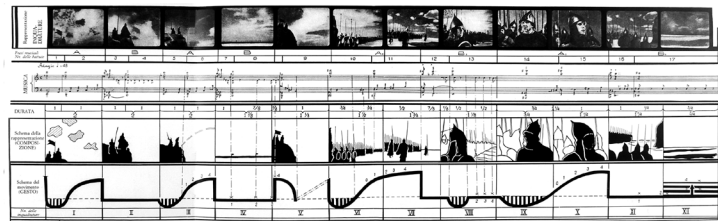


Abb. 18: Sergej Eisenstein: »Vertikale Montage«

Eisenstein hat sowohl für diese Kehrtwende als auch für die räumlich orientierte, von »vertikal« und »horizontal« sprechende Begrifflichkeit jede Menge Kritik geerntet; dennoch eignet sich sein grundsätzliches Modell der »vertikalen Montage« hervorragend für eine Analyse komplexer Clips wie den hier vorgestellten (vgl. die Schaugrafik am Ende des Buches, auf die in den folgenden Fußnoten immer wieder verwiesen wird).⁶¹

Denn es ermöglicht es nicht nur, die einzelnen groben Ebenen eines Videos – Liedtext, Musik, Bilder (siehe die Grafik am Ende des Buches) – sowohl je für sich, wie aber auch erst in der Interaktion als einander ergänzende, bereichernde und interpretierende Schichten zu würdigen, sondern vielmehr erlaubt es auch, die primären Ebenen des Clips noch einmal differenzierter zu betrachten: So darf die zur Untersuchung in den Blick zu nehmende Ebene des Textes eben nicht ausschließlich mit derjenigen des bloßen Liedtextes identifiziert werden, denn – wie im Falle von »Work it« gesehen – zuweilen wird der ganze thematische Kontext eines Albums mit im Video angesprochen;⁶² da-

rüber hinaus lassen sich auf der Ebene des Textes auch Zitate unterscheiden, die im Falle der Songs von Missy Elliott gelegentlich wieder musikalische Zitate nach sich ziehen, welche wiederum auf der Ebene der Bilder zu ungewöhnlichen Collagen führen können.⁶⁵ In dem auf »Work it« folgenden Video – wieder eine Zusammenarbeit zwischen Dave Meyers und Missy Elliott –, dem Ende 2003 vorgelegten Clip zu dem Stück »Pass that dutch« geschieht dies z.B., wenn im Text die Formulierung »[...] put your clothes back on/Before you start putting pot holes in my lawn« erscheint, die auf der Ebene der Musik die Einspielung des Samples eines 1989 veröffentlichten Songs von De la Soul mit eben dem Titel »Potholes in my lawn« provoziert.

Solche textlichen Zitate können sich sodann des weiteren auf die Ebene der dargestellten Szenen auswirken, so etwa auch wieder in »Pass that dutch«, wenn im Text die Aufforderung erfolgt: »Heavy hitter, rhyme spitter, call me Re-Run/Hey hey hey, I'm what's happ'nin«, womit dem kürzlich verstorbenen Komiker und Hauptdarsteller der Serie »What's happening!!« Fred »Re-Run« Berry (Abb. 19) ein kleines Denkmal gesetzt wird, das sofort auch visuell belebt wird, indem Missy Elliott und ihre Tänzer plötzlich in der typischen Kostümierung des Schauspielers und in einer Bildqualität erscheinen, die an Fernsehserien der 70er Jahre erinnern soll (Abb. 20).⁶⁴

Doch die Interaktion zwischen den verschiedenen Elementen von Text, Bild und Musik ist weder hierarchisch in dem Sinne geprägt, dass es immer Bestandteile des *Textes* sind, welche Folgen für Musik und Bild haben; wie die Betrachtung von »Work it« gezeigt hat, sind es ja zuweilen auch Bausteine und Zitate in der Musik, die eine ganze Ikonografie vorgeben⁶⁵ (vgl. z.B. das »Peter Piper«-Sample von Jam Master Jay, dessen Tod die Thematik von Trauer und Grauen in dem ganzen Clip mit begründet);⁶⁶ noch handelt es sich um einen ausschließlich reaktiv ausgerichteten Verlauf, bei dem *ein einziger* Bestandteil des Ganzen Folgen für die beiden anderen, darauf antwortenden Elemente zeitigt. Vielmehr handelt es sich oft auch um ein interaktives Verfahren, bei dem die unterschiedlichen Ebenen ergänzend ineinander greifen und durch mehr als ein einziges Element determiniert werden: So etwa deutlich werdend, wenn man sich die Herkunft der dem Song »Work it« zugrundegelegten Basslinie näher betrachtet, die – wie eingangs festgestellt – der 1981 veröffentlichten Zusammenarbeit zwischen der Rockgruppe Queen und David Bowie »Under pressure« entnommen ist. Während eben dieser einprägsame Grundbass von anderen Musikern einfach nur seiner Prägnanz halber übernommen und zu neuen, ganz anders ausgerichteten Stücken ausgebaut wurde (vgl. z.B. »Ice, Ice, Baby« von Vanilla Ice von 1990), erweist sich Missy Elliotts »Work it«, und insbesondere in seiner Videofassung, als eine Auseinandersetzung auch mit den inhaltlichen Aspekten von »Under pressure«. Denn auf der Ebene der weiteren Samples und der Bilder wird eben jene Thematik aufgegriffen und



Abb. 19: Fred
»Re-Run« Berry



Abb. 20: Missy Elliott:
»Pass that dutch«, Still

sozusagen aktualisiert, die sich in dem Song von Queen und David Bowie angesprochen findet, wenn von eben jener »pressure«, jenem Druck die Rede ist, »that burns a building down/Splits a family in two/[...] It's the terror of knowing/What this world is about/Watching some good friends/Screaming let me out!« – Erfahrungen von Katastrophen, Ängsten und Verlusten, wie sie auch von Missy Elliott auf der Ebene des Albumkonzepts mit seinen Gedankenansagen sowie im darauf reagierenden Video verarbeitet werden.⁶⁷

Doch die Parallelen gehen sogar noch weiter, denn auch die in »Under pressure« fragend formulierten Lösungsmöglichkeiten werden von Missy Elliott aufgenommen:

»Can't we give ourselves one more chance?/Why can't we give love that one more chance?/Why can't we give love?/Cause love's such an old fashioned word« heißt es in »Under pressure«, und eben dieses »old fashioned word« ist es, das man bei Missy Elliott nicht nur in den Danksagungen auf ihren Albencovern immer wieder in geradezu inflationärer Häufung findet, sondern das auch in ihren Zwischenansagen immer wieder fällt – besonders natürlich im Kontext der Erwähnung der Toten (vgl. dazu eine weitere Ansage auf dem Album »Under construction«: »The Cd's fallen soldiers come back and get the crown they deserve for giving great music – and great music that will always be heard. We love you.«).

Was genau damit gemeint ist, wird klar, wenn man sich die Namen insbesondere der erwähnten männlichen Toten ansieht – hinter diesen steht nämlich zum größten Teil eine zu Attentaten und Morden führende Rivalität zwischen verfeindeten HipHop-Gangs, der die in Missy Elliotts »Pass that dutch« in Form von Portraits Gezeigten angehörten (Abb. 21).⁶⁸



Abb. 21: Missy Elliott:
»Pass that dutch«, Still

Ihnen gegenüber stellt sich Missy Elliott dort als »a leader, teacher, a guider, like a single parent provider« dar, dem die Aufgabe zufällt »puttin back those hip-hop dividers«, und im »Pass that dutch«-Video wird diese Mission visuell durch die Zusammenführung und Wiederherstellung eines zerrissenen Stück Papiers mit der Aufschrift »HipHop«, im »Work it«-Clip durch das einträchtige Nebeneinander-Tanzen der die Namen der einstigen Rivalen tragenden Tänzer umgesetzt.⁶⁹

Auch dies ist eine weitere Qualität einer Analyse unter dem Aspekt der vertikalen Montage: Sie reicht über ein einzelnes Video hinaus und vermag auch dessen Interaktion mit anderen, nachfolgenden oder vorangegangenen Clips desselben oder anderer Interpreten zu untersuchen, indem es diese als eine weitere Schicht des betrachteten Videos ansieht.⁷⁰

Wie zentral solche Interaktionen sein können, zeigt abschließend ein Blick auf Missy Elliotts Video »Pass that dutch«, auf das ja schon mehrere Male voraus gegriffen wurde; Ende 2003 wiederum in Zusammenarbeit mit Dave Meyers als Begleitclip zur ersten Singleauskopplung aus dem Album »This is not a test« entstanden, greift das

Video viele Elemente aus »Work it« auf, um sie fortzuführen – ja: streckenweise liest sich der spätere Clip geradezu wie ein erläuternder Kommentar zu dem früheren, legt er das in »Work it« angewendete Montageprinzip mit zuweilen fast analytischer Klarheit offen.

Die einen solchen Bezug noch unterstützenden Parallelen zwischen beiden Songs und deren Clips liegen dabei auf der Hand: Abgesehen einmal von solch offensichtlichen Entsprechungen wie den in beiden Fällen die Titel stellenden Imperativformulierungen (»Work it«/»Pass that dutch«), basieren beide Stücke auf derselben, pochenden Basslinie aus »Under pressure«, die im Falle von »Pass that dutch« lediglich stärker abstrahiert wurde.⁷¹ Auch die Themen sind die gleichen: In beiden Liedtexten wird einerseits von der aggressiven Sexualität einer Frau gehandelt,⁷² der zugleich auf musikalischer wie bildlicher Ebene die Reverenz an Verstorbene – sowohl Musikern wie auch »anyone we've lost in life in 9/11« – zugeordnet wird.⁷³ Diese Ebene der Verlusterfahrung und des Todes wiederum generiert einen lustvoll-spielerischen Umgang mit Szenarien und Bildern, die Sciencefiction- und Horrorfilmen entlehnt sind – im Fall von »Work it« eben »Nosferatu«, »The Birds« und »The swarm«; bei »Pass that dutch« hingegen »Signs« (Night Shyamalan: 2002), »Close encounters of the third kind« (Steven Spielberg: 1977), »Zombie« (George Romero: 1968 und 1978) und »King Kong« (Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack: 1933): Alles Geschichten, die vom bedrohlichen Eindringen Untoter, einer übermächtigen Natur oder unheimlicher, außerirdischer Wesen in die Alltagsrealität erzählen.

Doch diese Schauplätze werden nicht rein authentisch rekonstruiert, sondern mit Elementen angereichert, die wiederum einzelnen Parametern der Musik verpflichtet sind – im Falle von »Pass that dutch« z.B. werden zwar die Ufos aus »Close encounters« zitiert, doch da die dazu erklingenden Rhythmen zu einem Teil dem so genannten »Riverdance«, zum anderen jedoch der an amerikanischen Colleges gepflegten Tradition der »Marching Bands«⁷⁴ folgen, kommt es zu einem surrealen Arrangement, bei dem Missy Elliott und ihre Tänzer in typischen »Drumline«-Kostümen inmitten des (dem Film »Signs« aus dem Jahr 2002 entlehnten) nächtlichen Maisfeldes eine »Riverdance«-Choreographie hinlegen, während über ihnen ein Ufo schwebt, das damit geradewegs zur Diskokugel wird (Abb. 22).⁷⁵

Auch der Bezug zu dem Album, aus dem die Single ausgekoppelt wurde, ist in beiden Videos deutlich herausgestellt – in »Pass that dutch« sogar noch deutlicher insofern, als das Video gar nicht den vollen Titel ausspielt, sondern ihn um die Zeitspanne kürzt, die als Pro- und Epilog fungierende Ausschnitte aus Songs einnehmen, die das Stück auch auf der Platte rahmen; der Clip zu »Pass that dutch« stellt mithin tatsächlich einen kleinen Querschnitt durch das Album vor.

Anders als »Work it«, wo die Themen von weiblicher Sexualität, Trauer und Verhaltensempfehlungen eng miteinander verwoben



Abb. 22: Missy Elliott:
»Pass that dutch«, Still



Abb. 23: Missy Elliott:
»Pass that dutch«, Still



Abb. 24: Missy Elliott:
»Pass that dutch«, Still

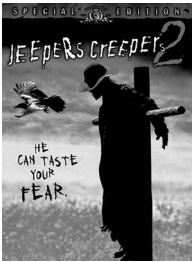


Abb. 25: »Jeepers
Creepers«, Filmplakat

werden, nutzt »Pass that dutch« die mit den drei Songausschnitten gegebene Möglichkeit, diese unterschiedlichen Inhalte ordentlich auf die drei Abschnitte des Videos zu verteilen: Auf den die Verlusterfahrungen artikulierenden Prolog folgt ein wiederum oft anzüglicher, anspielungsreicher und mehrdeutiger Text, ehe Missy Elliott sodann abschließend als menschlicher und weiblicher King Kong (Abb. 23) von oben herab Ratschläge und Ermunterungen verteilt, die zugleich als Kritik an bestehenden Umständen zu lesen sind: »Stop selling crack to the blacks« [...], und auf die ein Chor responsoriumsartig in Zustimmung antwortet: »If you don't got a gun (it's all right)/If you makin legal money (it's all right)/If you got to keep your clothes on (it's all right)/You ain't got a cellular phone (it's all right)«.

Dass die aufgezeigten Themen jedoch auf *visueller* Ebene nicht streng voneinander getrennt sind, zeigt der Umstand, dass Missy Elliott in dieser Szene ein T-Shirt trägt, das ein Konterfei der verstorbenen Aaliyah mit geschlossenen Augen zeigt.

Schließlich wartet »Pass that dutch« gleich zu Beginn mit einem Hinweis darauf auf, dass es in gewisser Weise als Fortsetzung und Komplementärvideo zu »Work it« verstanden werden soll: Lehnte sich Missy Elliott dort im wahrsten Sinne des Wortes an den »Tin Man« aus »The Wizard of Oz« an, wenn sie sich einem Mann entgegenbeugt, so erscheint sie gleich in den ersten Szenen von »Pass that dutch« im Kostüm des zweiten Begleiters der kleinen Dorothy, nämlich als Vogelscheuche (Abb. 24).

Indem diese jedoch zugleich auch auf Teil 2 der Horrorfilm-Serie »Jeepers Creepers« (Abb. 25) des Regisseurs Victor Salva (2003) verweist, wo die unheimlichen Puppen als Auftrittsort des Bird-Man-Monster in Erscheinung treten, ist zugleich der Rückbezug zur Ebene des Horror-Genres gesichert, aus dem sich das Video (wie schon zuvor sein Vorgänger zu »Work it«) auch ansonsten mit Motiven versorgt.

Mit dem Gezeigten dürfte deutlich geworden sein, dass ein Videoclip wie Dave Meyers' und Missy Elliotts »Work it« zuletzt mehr ist als die Summe der ihn konstituierenden Teile – zwar lässt sich festhalten, dass hierbei die in Text und Musik verwendeten Verfahren assoziativer Sprünge, der Collagierung und technischer Eingriffe auf die Ebene der Bilder übertragen werden; doch indem diese zuweilen Themen und Elemente aufgreifen und visualisieren, die über den einzelnen Song hinausgehen bzw. in ihm nur latent angelegt sind, kommt es überhaupt erst zu jener dichten Interaktion von Motiven, die sich gegenseitig motivieren, durchdringen, pointieren, verdichten und interpretieren (siehe Grafik).⁷⁶

Im Folgenden soll nun den verschiedenen Bereichen nachgegangen werden, zu denen Videoclips Bezüge herstellen, auf die sie rekurren und mit denen sie sich damit auch zugleich in ein sich gegenseitig erhellendes Wechselverhältnis begeben.

ANMERKUNGEN

1 | Als folgende Single wurde dann noch »Gossip Folks«, gleichfalls mit einem Video von Dave Meyers, auf den Markt gebracht.

2 | In seiner den Song »Work it« detailliert analysierenden Studie widerspricht Rappe (2010), Vol. 1, S. 234 dieser Interpretation unter Verweis auf eine notationsgestützte Analyse beider Motive. So richtig die dort aufgewiesenen Unterschiede im Detail sind, so ändert dies nichts daran, dass diese in der Hör-Evidenz so wenig zum Tragen kommen, dass bei zahlreichen Testvergleichen vor Publikum stets die Parallelität der Motive, nicht jedoch deren Unterschiede wahrgenommen wurden.

3 | Auch dem Titel »Pass that dutch« von dem Nachfolgealbum »This is not a test« (2003) hat Missy Elliott diese Basslinie – nun in freilich noch verfremdeter Form – zugrunde gelegt.

4 | In dem Extro zu »Work it« auf dem Album »Under construction« erwähnt Missy Elliott Run DMC auch eigens als eine ihrer Inspirationen. Zu Jam Master Jay vgl. auch hier Anm. 35.

5 | Ein analoges Verfahren ist auf Track 10 von Missy Elliotts Album »Under construction«, »Play that beat«, zu hören, wo das Miauen einer Katze direkt den Begriff »Pussy« ersetzt – in »Work it« ist der komische Effekt jedoch dadurch etwas verstärkt, dass erst der Hörer die Assoziationskette »Elefant«/»Rüssel« bilden muss.

6 | »butt« heisst es an dieser Stelle etwas weniger grob in der Videofassung.

7 | »tail« in der Videofassung.

8 | In der Videofassung antwortet an dieser Stelle ein mehrstimmiger Chor mit einem entchiedenen »No!« auf diese Aufforderung.

9 | So die Textversion der Albumfassung – für das Video wurde an dieser Stelle eigens eine andere Passage verfasst, die lautet: »Got a Lamborghini so I drive faster/Just to make ya haters even freakin' madder/I admit I'm (zensiert und daher unverständlich) name want you badda/When I drop this record here, it won't even matta«. Sie ermöglicht die Szene, in der Missy Elliott einen Lamborghini verschluckt – dies zum einen eine Referenz zu dem 1985 von Amos Poe gedrehten Clip zu »You talk too much« der Formation Run DMC, wo ebenfalls ein Modellauto in einem Mund steckt (freundlicher Hinweis von Sebastian Knoll, Frankfurt am Main); zum anderen wird hiermit deutlich auf das von ebenfalls 1985 von Jean-Paul Goude vorgelegte Musikvideo zu Grace Jones' »Slave to the rhythm« verwiesen, wo die Interpretin (unter Verwendung von Szenen aus einer Werbung für den Citroen CX GTi Turbo) als menschliche Garage gezeigt wird.

10 | Es wird angedeutet, dass eine Überlegenheit des Mannes ebenso wahrscheinlich sei, wie der Gedanke, dass Lil'Kim sich mit einem Pastoren treffe (diese Textpassage wurde in der Videofassung ersetzt) oder ein Afroamerikaner wieder zu einem Weißen »Oh ja, ein Master« sage.

11 | Hierauf beziehen sich wohl die Textzeilen: »Just 'cause I got a lot of fame supa/Prince couldn't get me change my name papa«. In dem Outro zu dem Track »P***ycat« auf dem Album »Under construction« erklärt Missy Elliott, dass sie über solche, als »nasty« und »vulgar« verschriene Themen singe, weil sie sich als »representative of the ladies« fühlt: »we've been quit too long, ladylike, very patient«, und nun sei es an der Zeit, hervorzutreten und sich klar zu äußern.

12 | So die Textversion der Albumfassung.

13 | Es gibt einen amerikanischen HipHop-Musiker dieses Namens, der im Oktober 2002 einen Hit mit »Tha streets won't let me go« hatte – gemeint ist hier jedoch wohl eher der dürre, asthmatische Cartoonhund Ren aus der 1991 gestarteten und zuweilen auch auf MTV gezeigten Serie »The Ren and Stimpy Show« von John Kricfalusi.

http://www.slangcity.com/songs/missy_elliott.htm#3 übersetzt »Big Ren« hingegen als »Big Red« und meint, damit sei ein – der Werbung zufolge – besonders lange seinen Geschmack bewahrender Kaugummi gemeint. Allerdings fügt sich der dürre, kleine Ren besser zum zwergenhaften Mini-Me, so dass wohl eher der Cartooncharakter gemeint sein dürfte.

14 | Eine ähnliche Thematik hatte Missy Elliott bereits 2001 mit dem Stück »One Minute Man« auf ihrem Album »...so addictive« behandelt.

15 | Meyers kann auf mehrere Nominierungen und Awards zurückblicken, darunter die von der Music Video Producers Association (MVPA) verliehene Auszeichnung für Best Rap Video für das Video zu »Bombs over Baghdad« von Outkast. Für »Work it« erhielten Meyers und Missy Elliott 2003 zwei MTV Music Awards: »Best Video of the Year« und »Best Hip-Hop Video«.

16 | Vgl. die hier abgebildete Szene des 1939 von Victor Fleming gedrehten Films.

17 | Vgl. das wiederkehrende, den Trommelklang umsetzende »pa rum pum pum pum« in dem Lied »Little Drummer Boy« von Katherine Davis, Henry Onorati, und Harry Simeone.

18 | Vgl. dazu http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.jhtml zufolge Meyers: »She says in the song something like, »Duh duh«, and it reminded me of something a little kid would do,« [...] »Missy has such a performance in her face, so I got the idea of a little kid in a corner, a Bart Simpson, but Missy-style.«

19 | Track No. 5, »Back in the day«, auf dem Album »Under construction« wird dann auch mit Ausschnitt aus einer Rede von Jesse Jackson eingeleitet, 2003 findet in dem Stück »Pass that dutch« Martin Luther King Erwähnung, wenn Missy Elliott von sich selbst sagt: »Yep I'm a top leader, I got the Martin Luther King fever.«

20 | Tatsächlich zeigt sich sodann, dass ihm die gesprochenen Worte zuzuordnen sind, während die in einem von Bienen bevölkerten Studio vor Turntables sitzende Missy Elliott als jener angesprochene DJ zu verstehen ist. Die Bienen als emsiges Insektenvolk lassen sich auf den Titel »Work it« rückbeziehen, fügen sich jedoch auch in die im Verlauf des Video immer wieder zu beobachtenden Genrezitate von Grusel- und Horrorfilmen ein – im vorliegenden Fall greift die Sequenz analoge Szenen aus Irvin Allens Katastrophenfilm »The swarm« (1978) auf, wo die Hauptpersonen in ähnlicher Weise von Bienen umgeben werden. Einer überlieferten Aussage Meyers zufolge hat man tatsächlich »a shocking way to start the clip« gesucht und ist so auf die Bienen gekommen. Vgl. dazu http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.jhtml. Wie zuweilen überdeterminiert einzelne Verweise des Clips sein können, ist daran zu sehen, dass die Bienen ebenso auf einen Film wie »Candyman: Farewell to the the flesh« (1995) zurückgehen könnten, einem von Bill Condon gedrehten Horrorfilm, der schon – wie der erste, von Bernard Rose 1992 gedrehte »Candyman«-Film – so genannte »Urban myths« (also Alltagslegenden) verarbeitet. Bei dem »Candyman«-Mörder handelt es sich z.B. um den Geist eines farbigen Sklaven, der von seinem weißen Herren durch Bienen zu Tode gequält worden sein soll; das Filmplakat zu Condons Film zeigt dann auch Bienenwaben und ein von Bienen umschwärmtes, weibliches Gesicht. Andererseits gehen einzelne Szenen daraus wiederum auf Allens »Swarm« zurück, so dass sich der Kreis in gewisser Weise schließt.

21 | Einer durch http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.jhtml überlieferten Aussage Meyers zufolge kam ihm diese Idee jedoch erst während der Post-Production: »I lit [the salon scene] one way and got to post-production and was like, »It's the only set that kind of looks normal«. [...] So I was like, »Let's f---ing freak it.« She was wearing a green jumpsuit and I turned it red. All of the things you're not supposed to do, I did. It came out looking so edgy. I did the negative polarization in there as well and did the little post effect where it blinks back and forth between the two just as icing on the cake.«

22 | Insofern müssen die Arbeiten George Barbers und verwandter Künstler mit ihren »Greatest hits of scratch videos« von 1985 bereits als Rezeptionen eines solchen Clips gelten. Zu den Entstehungsbedingungen des von Hancock ausdrücklich gewünschten, da ihm eine Präsenz auf MTV ermöglichenden Clips vgl. Shore (1984), S. 283 und Nicoli (2001), S. 152f.

23 | In dieser Hinsicht erinnert die Idee ein wenig an den 1994 von Nicholson Baker veröffentlichten Roman »Die Fermate«, in der ein Mann entdeckt, dass er die Fähigkeit besitzt, die Zeit um sich herum anzuhalten. In einem Musikvideo umgesetzt wurde genau dieses Konzept bereits 1997 durch Nick Gordon in dem Clip zu »Brown paper bag« von Roni Size/Reprazent, wo eine magische, eierförmige Küchenuhr die Kontrolle über den Zeitverlauf gewährt: Wie dann später auch in »Freestyler« ist es dadurch möglich, Bewegungsabläufe von Menschen und Dingen in einem Loop dauerhaft festzuhalten, was die Protagonisten in »Brown paper bag« dazu nutzen, um die eigentlich nicht mehr aufzuholende Verspätung bei einem Abflug noch auszugleichen. In dem Video zu »Freestyler«, wo der musikalischen Stil von »Brown paper bag« popularisiert wird, werden die dabei eingesetzten Scratch-Elemente konsequent mit der Dramaturgie der Erzählung eng geführt, wenn es nun ein mp3-Player (und nicht mehr die magische Küchenuhr) ist, die als Instrument der Zeitkontrolle dient.

24 | Ähnliches geschieht gleich zu Beginn des Stücks, wenn es im Text heißt »I put my thing down, flip it and reverse it«, woraufhin dieser Satz – angeregt durch das Stichwort »reverse it« – zweimal rückwärts gespielt wird; dies ist auf der Ebene der Bilder zugleich das Stichwort für die Breakdancer, sich dank des rückwärtslaufenden Films wie von selbst aus ihrer Liegeposition am Boden zu erheben.

25 | Demgegenüber sollen laut http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.jhtml angeblich für diesen Effekt lediglich später digital wieder getilgte Seile verwendet worden seien, so dass ein Rückwärtslaufen des Films gar nicht notwendig gewesen wäre – an den Bewegungen der »Auferstehenden« ist jedoch deutlich zu erkennen, dass deren Bewegungen hier rückwärts gezeigt werden. Möglicherweise wurden sie beim Hintüberfallen lediglich von derartigen Seilen aufgefangen und vorsichtig zu Boden geführt; die Seile wurden außerdem bei jenen Szenen verwendet, in denen Missy Elliott auf den Händen läuft.

26 | Die Vorliebe von Missy Elliott und Dave Meyers für dieses Genre wird in dem Clip zu »Pass that dutch« (2003) sogar noch klarer, wo deutlichst auf Szenen u.a. aus »King Kong«, »Zombie«, »Signs«, »Close encounters of the third kind« oder »Jeepers Creepers« angespielt wird. Nicht zufällig bezeichnet Meyer sie laut

http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.jhtml als »a visual connoisseur. She doesn't know how to make the visuals happen, but she knows how to appreciate them.«

27 | Insofern fügt sich auch der Eingangsverweis auf Allens »The swarm« (vgl. Anm. 20) in das Video ein, handelt es sich bei diesen Katastrophenthriller doch um nichts anderes als einen Wiederaufguss des von Hitchcock angeschlagenen Themas.

28 | In dem Video zu »Pass that dutch« (2003) trägt Missy Elliott ihr (sie mit geschlossenen Augen darstellendes) Konterfei dann auch auf der Vorderseite eines schwarzen T-Shirts.

29 | Dies, ebenso wie die Kühlerhaubenportraits sollen laut http://www.mtv.com/news/articles/1458600/11082002/elliott_missy.jhtml spontane Einfälle Missy Elliotts gewesen sein: »The day before the shoot, she was shopping on Melrose Avenue in Hollywood and met an airbrush artist who was selling similar pieces. She convinced him to spruce up the set that night.«

30 | Der Schauspieler und Rapper wurde am 7.9.1996 in Las Vegas angeschossen und verstarb am 13.9.1996.

31 | Er wurde am 8. März 1997 in Los Angeles angeschossen, wo er einen Tag später starb. Hinter beiden Anschlägen standen wahrscheinlich die Rivalitäten zwischen Rap-Gangs der Ost- und der Westküste; in jüngster Zeit wird zusätzlich die Hypothese von Biggies Mutter verhandelt, derzufolge ein korrupter Polizist der Stadt Los Angeles hinter dem Mord stehen soll – vgl. dazu z.B. <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,361570,00.html> (22.6.2005).

32 | Christopher Lee Rios (Big Pun) starb am 7.2.2000 in New York aufgrund seiner ungesunden Lebensweise an Herzversagen.

33 | Lisa Lopes starb am 25.4.2002 an den Folgen eines schweren Autounfalls; Aaliyah kam am 25.8.2001 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben.

34 | Eben Biggie, 2pac und Aaliyah wird auch in der Eröffnungsszene des Videos zu »Pass that dutch« gedacht, wenn Missy Elliott an einem Tisch sitzend und Briefe schreibend gezeigt wird (vgl. dazu auch unter »Analytische Konsequenzen«). Diese Szene wird in dem von The Saline Project im Dezember 2004 vorgelegten Video zu Eminems »Toy Soldiers« adaptiert, wenn der Interpret zum Ende des Clips vor den als Graffiti ausgeführten Portraits von u.a. Biggie und 2pac steht (mit dem Mix »Running [Dying To Live]« hatte Eminem Ende 2003 die beiden im Leben Verfeindeten sich nach ihrem Tod ein Duett liefern lassen). Der Song »Toy Soldiers« ist ein Versuch, die hochgekochten Rivalitäten zwischen Eminem und Ja-Rule beizulegen, das Video dazu führt die Dynamik wie die möglichen Opfer eines solchen Streits vor Augen und plädiert (wie schon zuvor Missy Elliott) in Lyrics wie Bildern für eine Mäßigung in Ton und Verhalten: Indem Eminem, nachdem er die blutigen Konsequenzen seines Verhaltens gesehen hat, darauf verzichtet, die Auseinandersetzungen fortzusetzen, macht er die Tragödie ungeschehen – eine aus Sciencefiction-Filmen mit Zeitreise-Thematik bekannte Dramaturgie.

35 | Er wurde in der Nacht des 31.10.2002 in einem New Yorker Tonstudio durch einen Kopfschuss getötet.

36 | Vgl. Missy Elliotts Ansage im Intro: »Ever since Aaliyah passed I have viewed life in a more valuable way, looking at hate and anger, and gossip or just plain old bullshit became ignorant to me.« Im Intro zu dem unter der Beteiligung von TLC interpretierten Track No. 13 »Can you hear me« (in dessen Text auch die Namen von Lisa Lopes und Aaliyah fallen), werden ebenfalls Aaliyah, Lisa, 2pac und Big Pun erwähnt, und es wird über deren Existenz nach dem Tod spekuliert: »The Cd's fallen soldiers come back and get the crown they deserve for giving great music – and great music that will always be heard. We love you.« Bezeichnenderweise verzichtet Missy Elliott nur bei diesem Track auf die oben erwähnte, sonst jedem Stück vorangestellte »Missy Elliott exclusive«-Copyright-Formel.

37 | Im Intro, wo über den Verlust geliebter Menschen gesprochen und der Albumtitel erklärt wird: »To view a loved one for the last time – from the World Trade families to the Left Eye family, Big Pun family, you know, Biggy family, Pop family to the HipHop family – we're all under construction, trying to rebuild, you know, ourselves.«

38 | Zur engen Verzahnung der je von Dave Meyers gedrehten Videos zu den beiden Album-Songs »Work it« und »Pass that dutch« in Machart und Ikonografie siehe hier unter »Analytische Konsequenzen«.

39 | Der Song stammt von dem im August 2002 veröffentlichten zweiten Album »A rush of blood to the head«, aus dem zuvor bereits das Stück »At my place« ausgekoppelt worden war; die Tracks »The scientist« (November 2002), »Clocks« (April 2003) und »God put a smile upon your face« (Juli 2003) folgten.

40 | Das im Oktober 2003 gedrehte Video zu Beyoncé Knowles' »Me, myself and I« des schwedischen Regisseurs Johan Renck folgt einem ähnlichen Konzept, indem das den Streit und

die Trennung auslösende Corpus delicti – ein roter Tanga-Slip – erst am Ende des rückwärts laufenden Films gezeigt wird; allerdings werden diese reinen Spielsequenzen immer wieder von chronologisch ablaufenden Performance-Szenen durchsetzt. In einem Interview vom 11.12.2003 erklärt Beyoncé (die das Video eigenen Angaben zufolge selbst geschnitten hat): »I was trying to think of something different, something fresh and new visually to do. [...] At first it wasn't that way. [...] And in there, I said it was one that I -- I wanted to try it backwards, so we did and I liked it.« Vgl. dazu <http://rnbdirty.com/articles5264.html>.

41 | Vgl. dazu <http://www.vhl.com/news/articles/1472164/20030529/coldplay.html?headlines=true>: »I had this idea that I wanted to do a story that's tragic but starts off happy and ends happy, and the video is about rewinding to that happy ending«.

42 | Ebd.: »The original idea was a straight narrative without the lead singer in the video, [...]. But Chris wanted to be in the video and he was really excited to learn how to sing the song backward.« Angeblich soll ihn dies monatelange Proben gekostet haben.

43 | Das Stück stammt von dem 1995 veröffentlichten Album »Labcabin californi«a. Zu dem Video vgl. die Informationen in dem Begleit-Booklet der Spike Jonze gewidmeten, im Oktober 2003 erschienenen DVD aus der Reihe »Directors Label« sowie natürlich die Angaben auf der DVD selbst.

44 | Henri-Georges Clouzot filmte den Künstler bei der Arbeit und ließ ihn auf vor der Kamera montierte Glasscheiben malen, um den Betrachter am Entstehungsprozess eines Werkes ungehindert Anteil nehmen lassen zu können.

45 | Das gleiche Verfahren haben die Gebrüder Emmett und Brendan Malloy bei ihrem im März 2005 veröffentlichten Clip zu Jack Johnsons »Sitting waiting wishing« erneut angewendet.

46 | Ein ähnlicher Wortlaut (»I am going back to the start«) ist zu hören, wenn Martin rückwärts wieder in den verunglückten Wagen einsteigt, woraufhin sodann die umgekehrt ablaufende Unfallsequenz startet.

47 | Vgl. dazu <http://www.vhl.com/news/articles/1472164/20030529/coldplay.html?headlines=true>.

48 | Track No. 7 auf dem 1995 erschienenen Album »Post«.

49 | An diese Stelle schließen sich einige auf Isländisch gesungene Worte an, die von Björk auf ihrer Lyric-Website (<http://unit.bjork.com/specials/albums/homogenic/lyrics.htm>) jedoch auch nicht übersetzt werden.

50 | Björk selbst erklärt den Namen »Isobel« genau aus dieser Isolation heraus: »»So she [...] isolated herself« explains Björk. »That's why she's called Isobel and not Isabel.«» Angeblich sollen Björk und ein Freund diesen Charakter in ihrer Kindheit erfunden haben – vgl. dazu je <http://www.director-file.com/gondry/Ciii.html>.

51 | Björks Aussage auf der Directors Label DVD über Michel Gondry zufolge soll »Isobel« zusammen mit »Hyperballad« und »Army of me« (beide auch von Gondry) sogar eine Triologie bilden, die dem Gegensatz von Natur und Stadt gewidmet ist – ein Thema, das mit »Bachelorette« dann wieder aufgegriffen werde. So reizvoll eine solche Konstellation auch erscheint, so wenig plausibel ist sie jedoch, widerspräche sie doch der Idee, dass die Protagonistin erst in »Bachelorette« die Auseinandersetzung mit der Stadt aufnimmt, denn bereits »Army of me« schildert ja, wie die Heldin ein städtisches Museum sprengt, um auf diese Weise ein dort ausgestelltes männliches Schneewittchen zu wecken und zu befreien.

52 | Zitiert nach <http://www.bjork.com/video/gallery/>. Diese Interpretation wird ebd. auch bezüglich »Isobel« gegeben: »In this black and white clip you will meet Isobel, a girl living in a forest to discover the big city with all the useless and futuristic things invented by adults.« Es ist jedoch möglich, dass diese Interpretation durch den Gesamtkontext beeinflusst ist, in den das

Album »Post« gestellt wird: Vor seiner Produktion war Björk von Island nach England umgezogen, »exploring the faster pace and big city life that this new country brought« (so <http://unit.bjork.com/specials/albums/post/>). Mithin wurden einzelne Stücke aus »Post« sodann stärker im Licht dieses Gegensatzes von Natur und großer Stadt gesehen, als sie es tatsächlich selbst nahe legen.

53 | Henry David Thoreau, *Walden; or, Life in the woods*, Boston 1854. Der Titelpupfer zeigt jene bescheidene Holzhütte, die Thoreau sich mit seinen eigenen Händen am Walden Pond (bei Concord, Massachusetts) gebaut hatte, um zu demonstrieren, dass ein äußerlich bescheidenes, doch dafür innerlich reiches Leben der von der Bourgeoisie geführten, luxuriösen Existenz vorzuziehen sei. Eine ähnliche, noch nicht so direkt an Waldens Hütte orientierte Behausung taucht bereits in Gondrys erstem Björk-Clip zu »Human behaviour« (1993) auf.

54 | Diese Kontinuität wird auch durch den Umstand betont, dass das Stück quasi unendlich ist, denn bei der Aufführung wird – der Erzählung des Buches folgend – gezeigt, wie Bachelorette und der Verleger das Buch zu dem Impressario bringen, der es daraufhin sofort in ein Stück umsetzt, das auf einer auf der Bühne aufgebauten Bühne zu sehen ist. Da dort jedoch wiederum genau die gleiche Geschichte dargestellt wird (Bachelorette und der Verleger bringen das Buch zu dem Impressario etc.), öffnet sich auch dort wieder der Vorhang zu einer Bühne auf der Bühne auf der Bühne etc. Die verschiedenen Ebenen werden dadurch unterscheidbar, dass mit jeder Adaption die Wiedergabe der Realität etwas größer wird: Die Rauten auf dem Pullover des Verlegers und sein Bart werden immer größer und plumper, die Gepäckstücke in der Bahn sind auf der ersten Ebene noch echte Gegenstände, auf der zweiten hingegen nur noch gemalt etc. Ähnlich wie zuvor das Buch durch die Zeitung, wird auch hier das Bühnengeschehen Lügen gestraft, wenn der gespielte Verleger auf der Bühne erscheint und der im Publikum sitzende echte und inzwischen von Bachelorette getrennte Verleger der Szene voll Trauer und Verdruss zusieht. Bereits in Ludwig Tiecks »historischem Schauspiel« »Die verkehrte Welt« von 1798 wird auf ein solches Szenarium zurückgegriffen, bei dem den Theaterzuschauern ein auf der Bühne sitzendes Publikum, also ein Theater im Theater, gezeigt wird.

<http://www.director-file.com/gondry/Cvi.html> verweist bezüglich dieses »Spiegel im Spiegel«- bzw. »Puppe in der Puppe«-Verfahrens auch auf Gondrys Clips für Robert (1992: »Les jupes«; vgl. dazu <http://www.director-file.com/gondry/Dviii.html>) und The Chemical Brothers (1999: »Let forever be«; vgl. dazu <http://www.director-file.com/gondry/Dxlii.html>), wo je der in »Bachelorette« konzipierte »Bild im Bild«-Gedanke in einigen Szenen konkret umgesetzt wird (Abb. 17).



Abb. 17: Chemical Brothers: »Let forever be«, Stills

Zu dem »Let forever be«-Video vgl. auch das Begleitheft der Directors Label-DVD, wo Gondry selbst von einem »kaleidoscope«-effect spricht, sowie die DVD selbst. Zum Ausgangspunkt der »Kaleidoskop«-Arrangements nimmt Gondry dabei überwiegend Momente, wie man sie aus den Musicals Busby Berkeleys kennt, wo sich Tänzerinnen zu Blütenkelch-, Rosetten- oder Sternformationen gruppieren (vgl. z.B. den »Shadow Waltz« in »Golddiggers of 1933« oder Berkeleys Film »Dames« von 1935); der Witz in Gondrys »Let forever be«-Video besteht gerade im Einfallsreichtum, mit

dem Übergänge zwischen diesen Ornamentierungen und den »realistischen« Szenen geschaffen werden, in denen die (sich in den choreographierten Szenen je vervielfältigende) Protagonistin ihrem Tagesablauf folgt. Zugleich durchsetzt sich dieser gewöhnliche Arbeitstag mehr und mehr mit Elementen, die aus den Kaleidoskop-Sequenzen stammen. Auch die Grundmotive, welche die Handlung konstituieren (Aufstehen, Wecker, Weg zur Arbeit etc.) stammen aus einem Berkeley-Film, »Goldiggers of 1935«, wo zu dem Song »The lullaby of Broadway« eine z.T. choreographierte Handlung erzählt wird, in der es um den Kontrast zwischen der arbeitenden Bevölkerung und dem tagsüber schlafenden und nachts feiernden »Broadway baby« geht. In dem Video zu dem Stück »Three Girl Rhumba« von Klonhertz (2003) hat sich Doug Wilson in jüngerer Zeit als Schüler Gondrys erwiesen, wenn er nicht nur – in Variation der Lego-Animation in dessen White Stripes-Clip zu »Fell in love with a Girl« (2002) – einen Papierpuppen-Bastelbogen zum Clipleben erweckt, sondern dabei eben auch jenen Gondry so teuren Kaleidoskop-Effekt einsetzt (der papierene Protagonist entdeckt, dass sich in seinem Kopf ein verkleinertes Pendant seiner selbst befindet, in dessen Kopf sich wiederum ein verkleinertes Alter Ego seiner selbst aufhält, in dessen Kopf wiederum...). Gondry selbst wiederum könnte sich an den Videoarbeiten Michael Langoths inspiriert haben, der das »kaleidoscope«-Verfahren z.B. in seinem Stück »Retracer« (1991) umsetzt, bei dem die Szene eines das Zimmer betretenden und den Fernseher anschaltenden Mannes auf dem Schirm des TV-Gerätes gezeigt und somit ins Unendliche fortgeführt wird.

55 | So Gondry auf der Directors Label-DVD, wo er berichtet, dass Björk ihm mehrere Themen vorgelegt haben soll.

56 | Vgl. dazu Gondrys Aussagen auf der Directors Label-DVD: Angeblich lebte er als Kind an der Stadtgrenze und war daher von dem Verhältnis der beiden gleichermaßen prägenden Pole – Stadt und Land – fasziniert. Dieser Gegensatz liegt tatsächlich vielen seiner Björk-Videos – vgl. z.B. »Isobel« (1995) und »Hyperballad« (1996) – zugrunde, konstituiert jedoch entscheidend die Handlungen seiner beiden Spielfilme, »Human nature« (2001) und »Eternal sunshine of the spotless mind« (2004); vgl. dazu Kapitel 8.

57 | Vgl. dazu Björk: »[...] Human Behaviour, Isobel and [sic!] Bachlorette... It's the same story with the same character who is neither Björk nor Gondry but a third person: us. It's the story of a girl frightened by adults – a teenager who becomes aware of her femininity – then an instinctive character who discovers her femininity, with the good sides and the bad sides. In the end of »Bachlorette«, she realises she would be better where it all started: in the woods, alone. These videos are my different sides.« Zit. nach <http://www.director-file.com/gondry/Ciii.html>.

58 | Das Manifest war tatsächlich zunächst in einer autorisierten deutschen Übersetzung und unter diesem Titel am 28. Juli 1928 in der Zeitschrift »Lichtbild-Bühne« erschienen. Wenige Tage später wurde dann der russische Originaltext publiziert. Vgl. dazu Taylor (1988), S. 314, Anm. 42.

59 | Eisenstein (1928), S. 8. Vgl. auch die englische Übersetzung bei Taylor (1988), S. 11. Chion (1990), S. 34f. hat darauf hingewiesen, dass eben dieser »contrepont audio-visuel« täglich im Fernsehen anzutreffen sei, wo sich – insbesondere bei Sportübertragungen – häufig eine Schere zwischen gezeigten Bildern und gesprochenem Kommentar öffne; allerdings kommt es dabei ja eher zu einem bloßen Nebeneinanderherlaufen von Bild und Ton, nicht jedoch zu deren bewusster Kontrapunktierung.

60 | Vgl. dazu Eisensteins Aufsätze »Montage 1938« und »Vertikale Montage«, wie sie von Taylor (1991), S. 296 – 326 und S. 327 – 399 in englischer Übersetzung bereit gestellt sind.

61 | Bereits Autoren wie z.B. Weibel (1987), S. 91f., Patton (1993), S. 91 und James (1994), S. 107 hatten Eisensteins Montage und Musikvideos zueinander in Beziehung gesetzt, ohne hieraus allerdings Konsequenzen für ein Analysemodell zu ziehen. Erst jüngst formulierte Vernallis (2004),

S. 30: »It seems intuitive that the Russian film formalists (precursors to the experimental filmmaking tradition) should share a lot with music-video directors [...]«.

62 | Vgl. dazu in der Grafik die innerhalb von »Video 1« (oben) gestifteten Bezüge zwischen dem durch den Song interpretierten »Sujet 1 = Sexualität« und dem das Album durchziehenden »Sujet 2 = Verlusterfahrungen«. Eine Spielart hiervon stellt das Video zu »Freak on a leash« von Korn dar (vgl. Kapitel 1), mit dem eigentlich ein anderer Song visuell interpretiert, zugleich jedoch auch das Cover des Albums herangezogen wird, um eine wesentliche Ebene des Clips ästhetisch zu gestalten; darüber hinaus liefert das Video überhaupt erst eine Deutung der an sich ambivalenten Titelillustration.

63 | Vgl. dazu in der Grafik innerhalb von »Video 1« (oben): Der Text (blau) kann zum einen aus einem von den entsprechenden Künstlern geschaffenen Eigenanteil bestehen; in diesen können jedoch Wortspiele und Zitate eingebettet sein, die auf der musikalischen Ebene (rot) entsprechende technische Manipulationen bzw. musikalische Zitate und Samples nach sich ziehen können.

64 | »Hey, Hey, Hey« hingegen bezieht sich auf die Figur des Dwayne »Hey, Hey, Hey« Clemmons in der Serie, gespielt von Haywood Nelson. Einen ähnlichen Text/Bildbezug kann man z.B. in dem Video zu »The scientist« von Coldplay beobachten, wo es die Formulierung »Oh let's go back to the start« ist, die das Rückwärtslaufen der Bilder zu provozieren scheint. Vgl. dazu in der Grafik innerhalb von »Video 1« (oben): Auf der Ebene des Textes (blau) realisierte Wortspiele (vgl. z.B. in »Work it«: »Listen up close while I take it backwards« provoziert das Rückwärtslaufen der gesprochenen Worte) werden sodann auch visuell adäquat umgesetzt (die Bilder laufen rückwärts). Technische Manipulationen auf der Ebene der Musik (rot) wie z.B. Scratches kann visuell durch analoge Manipulationen (Schnitte, Vor- und Rückwärtslaufen der Bilder) im Einklang mit dem musikalischen Rhythmus umgesetzt werden.

65 | Vgl. dazu in der Grafik innerhalb von »Video 1« (oben): Innerhalb der Musik (rot) kann eine Melodie, abgesehen von einem originären Eigenanteil, auch auf Zitate oder Samples beruhen, die sodann auf der visuellen Ebene durch Filmzitate (grün) ihre Entsprechungen finden können.

66 | Im Fall von Matthew Rolston's Clip zu »Bootylicious« von Destiny's Child war es das Sample des Stevie-Nicks-Songs, das als Vorgabe einiger wesentlicher ästhetischer Merkmale (Farben, Kostüme) verwendet wurde.

67 | Vgl. dazu in der Grafik innerhalb von »Video 1« (oben): Innerhalb der Musik (rot) kann der Rhythmus z.B. auf einem Zitat oder Sample beruhen; der ursprüngliche thematische Kontext dieses Samples (Bedrängung, Angst, Trennung) kann – wie im Video zu »Work it« geschehen – im Einklang mit dem dort gestalteten »Sujet 2« (Verlusterfahrungen) stehen und diese auf der visuellen Ebene z.B. durch Filmzitate (grün) artikulieren.

68 | Zwischen Lisa »Lefteye« Lopes und Big Pun sieht man dort 2pac, Biggy und Jam Master Jay.

69 | Vgl. dazu auch den in Anm. 34 erwähnten Mix von Eminem, »Running (Dying to Live)«, sowie sein »Toy Soldiers«, mit denen er nach Missy Elliott ähnliche Versuche unternommen hatte.

70 | Siehe nun die ganze Grafik mit seinen beiden, zueinander in Beziehung gesetzten Videos. Abgesehen vom hier gewählten Beispiel Missy Elliotts könnte ein solches Modell auch das Verhältnis zwischen den Videos zu den Björk-Songs »Isobel« und »Bachelorette« beschreiben.

71 | Vgl. die Grafik mit den beide Clips verbindenden, analogen Rhythmen (rot).

72 | Vgl. die Grafik mit den beide Clips verbindenden Textgehalten (blau).

73 | Vgl. die Grafik mit dem beide Clips verbindenden Albumkontext (Verlusterfahrung).

74 | Vgl. z.B. den 2002 gedrehten Film »Drumline« von Charles Stone III. Vgl. dazu die Grafik mit den Bezügen zwischen den musikalischen Zitaten und Samples und deren visuelle Äquivalenz in Form von Filmziten.

75 | Dies im übrigen ein Problem, das Regisseur Steven Spielberg bei den Dreharbeiten von

»Close encounters« 1977 tatsächlich hatte, da die Kinder-Darsteller der Außerirdischen angesichts der funkelnden Lichter des Ufos-Modells während der Aufnahmen im Disco-Stil zu tanzen begannen – vgl. dazu Balaban (1977), S. 96.

76 | Das hier dargestellte Bezugssystem wäre insofern sogar noch zu ergänzen, als die beiden Videos zu »Work it« und »Pass that dutch« sogar ein einzelnes Album übergreifen und mithin zwei Album-Veröffentlichungen zueinander in Beziehung setzen. Die Grafik folgt insbesondere diesen beiden Videos von Missy Elliott; wie gesehen, gilt es jedoch in Teilen für andere Videos wie z.B. diejenigen von Coldplay, Björk und Korn. Freilich muss für jeden Clip natürlich eine eigene Darstellung erfolgen, die dann jedoch vergleichend in Beziehung zu denjenigen anderer Videos gestellt werden kann, um z.B. Aussagen über die jeweilige Dichte der darin verarbeiteten Motive treffen zu können.

