

Marlen Richter

"Film hates video. Video hates film. Film loves video. Video loves film" -
Schnittstellen zwischen Musikclip und Film
bei John Maybury und Garth Jennings

Magisterarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Copyright © 2010 Examicus Verlag
ISBN: 9783869434315

Marlen Richter

"Film hates video. Video hates film. Film loves video. Video loves film" - Schnittstellen zwischen Musikclip und Film bei John Maybury und Garth Jennings

Examicus - Verlag für akademische Texte

Der Examicus Verlag mit Sitz in München hat sich auf die Veröffentlichung akademischer Texte spezialisiert.

Die Verlagswebseite www.examicus.de ist für Studenten, Hochschullehrer und andere Akademiker die ideale Plattform, ihre Fachtexte, Studienarbeiten, Abschlussarbeiten oder Dissertationen einem breiten Publikum zu präsentieren.

Friedrich-Schiller-Universität Jena
Philosophische Fakultät
Bereich Medienwissenschaft
Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien

**"Film hates video. Video hates film. Film loves video. Video
loves film" -
Schnittstellen zwischen Musikclip und Film bei John
Maybury und Garth Jennings**

Magisterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades

MAGISTRA ARTIUM (M.A.)

vorgelegt von: Marlen Richter

Ort und Datum: Jena, 29.04.2010

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. Film und Video: Objekte und Träger.....	5
3. Vom Musikclip zum Film – Standpunkte der beiden Regisseure.....	8
4. Annäherung an den Musikclip	10
5. “film-making is film-making.” – Schnittstellen zwischen Musikclip und Film.....	15
5.1. Mise en scène	17
5.1.1. Rahmen und Bewegung.....	20
5.1.2. “The message is the style”	29
5.1.3. Erzählkino und Musikclip-Stil.....	37
5.1.4. Ersatz gestriger Ideale der Musikclips.....	44
5.2. Montage.....	49
5.2.1. „Suche mit offenem Ausgang“ – Situationsabstraktive Montage	53
5.2.2. Betrachtung der Filme	57
5.2.3. „Wir wollten Videos wie kleine Filme machen“: Segmentieren zu einem narrativem Ganzen.....	66
5.2.4. Musikclipbetrachtung	68
5.3. Figuren	77
5.3.1. Im Zentrum der Aufmerksamkeit? – Stars und Nicht-Stars in Musik- und Filmbranche	78
5.3.2. Bedeutung, Blick, Aussehen – Austauschbarkeit der Figurentypen	86
5.3.3. Körper in Bewegung – die Performance	92
5.3.4. Filmische und musikalische Performance im Wechselspiel.....	98
6. Fazit und Vorausschau	102

1. Einleitung

Nur geringfügig findet er Anerkennung in der Medien- bzw. Filmwissenschaft. Neben bedeutenden Filmklassikern oder innovativsten Independent-Filmen wird er vornehmlich als irrelevanter Werbespot abgetan: der Musikclip.

Dabei wird vielleicht vergessen, dass auch der Film Anlaufschwierigkeiten auf dem Weg zur Wertschätzung hatte¹. Trotzdem nahm man ihn schon zu seinen Anfängen in den wissenschaftlichen Diskurs auf. Ebenso wurden Ende der 1980er Jahre einige Studien zum Musikclip publiziert. Diese erscheinen mit Blick auf zeitgemäße Umgestaltungen in diesem Bereich zum Teil allerdings als rückständig. Zudem ermöglichen sie selten die Öffnung hin zur filmwissenschaftlichen Betrachtung².

Zur Erweiterung des Feldes der Musikclipstudien in diese Richtung verfolgt vorliegende Arbeit das Ziel, die Werke von Regisseuren zu fokussieren, die auf dem Gebiet der Musikclips als auch an Filmen arbeiten. Diese Arbeit möchte Lücken schließen, die in bisher eher allgemein geprägten Studien zu Musikclips zurück geblieben sind und durch spezifisch filmwissenschaftliche Analysen nicht aufgegriffen wurden. Eine solche Lücke stellt die Verbindungsarbeit zwischen britischem Film und anderen Medien dar³. Großbritannien ist betreffs des Musikclips Kern der Betrachtung, weil es neben den USA ebenfalls eine entscheidende Rolle in der Musikclipentwicklung gespielt hat. Das *Music Television (MTV)* wurde 1981 zwar in den USA ins Leben gerufen, womit sie die bezeichnende Stellung in Musikclipstudien inne haben. Großbritannien aber beheimatete schon Regisseur Bruce Gower, dessen Clip für *Bohemian Rhapsody* von Queen als erster Musikclip gilt⁴. Auch kam noch zu Anfangszeiten MTVs der Großteil der Musikclips aus Großbritannien⁵.

Selbst in aktuelleren Studien werden kaum neue Musikclips behandelt⁶. Gegenwartsbezogenheit sollte dennoch gerade in der Medienwissenschaft, mit speziellem

¹ Vgl.: Altenloh, Emilie: Zur Soziologie des Kino: die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena: Diederichs 1914. S. 50. oder Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen (1923). In: Texte zur Theorie des Films. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam 1979. S. 65.

² Siehe Kapitel 4

³ Leggott, James: Contemporary british cinema. From heritage to horror. London: Wallflower 2008. S. 12.

⁴ Vgl.: Kopf, Biba: If it moves, they will watch it. Popvideos in London 1975-1985. In: Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Hrsg. von Veruschka Bódy/ Peter Weibel. Köln: DuMont 1987. S. 197.

⁵ Vgl.: Goodwin, Andrew: Fatal distracitons: MTV meets postmodern theory. In: Sound and Vision. The Music video reader. Hrsg. von Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg. Routledge: London/New York 1998. S. 50.

⁶ Vgl.: Neumann-Braun, Klaus/ Mikos, Lothar: Videoclips und Musikfernsehen. Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur. Hrsg. von der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM). Düsseldorf: Vistas 2006. S. 131.

Bezug auf jüngere Medien wie den Musikclip, einer der gewichtigsten Ansprüche sein. Daher verfolgt diese Arbeit das Ziel, so aktuell wie möglich zu bleiben.

Die beiden zu untersuchenden Filme stammen demgemäß aus dem zu Beginn des Arbeitsprozesses unlängst zurückliegenden Jahr 2008. Britische Filme und Clips werden hierbei als von britischen Filmemachern inszeniert verstanden. Zwei jener Musikclip- sowie Filmregisseure – die Briten John Maybury und Garth Jennings⁷ – brachten im genannten Jahr jeweils einen Film auf den Markt, welche hier im Zentrum stehen sollen⁸. Dabei handelt es sich um *The edge of love* (Maybury) und *Son of Rambow* (Jennings). Hinsichtlich der Sammlung von Musikclips erweist sich das Bestreben nach Aktualität⁹, vor allem Maybury betreffend, als kaum realisierbar. Mittels der Auswahl seiner jüngsten Musikclips (1990er Jahre) soll dieser Umstand aber nicht hinderlich sein. Zudem ergibt sich somit eine historisch breiter gefächerte Gegenüberstellung zweier Künstler, von denen der eine – Jennings – erst seit 2005¹⁰ im Filmgeschäft tätig ist und Maybury – auf der anderen Seite – schon mehr als zwei Filmerfolge¹¹ verzeichnen kann.

In vorliegender Betrachtung werden acht Musikclips anberaumt, die möglichst neue Arbeiten darstellen, wobei der Korpus aufgrund der Erreichbarkeit der Clips unvermeidlich eingegrenzt wird. Ein ausgewähltes Werk Mayburys aus dem Jahr 1997 ist Sinéad O’Connors *This is to mother you*. Außerdem sollen seine Clips für Boy Georges *I’l adore* (1995) und Cyndi Laupers *The world is stone* (1992) analysiert werden. Der für Regisseur Jennings entstandene Clipkorpus besteht aus den Arbeiten für Vampire Weekends *A punk* (2008), Radioheads *Jigsaw falling into place* (2007) sowie Hot Chips *Boy from school* (2006), Becks *Hell yes* und Supergrass’ *Low C* (beide 2005).

Elementarer Ausgangspunkt der Arbeit ist die Annahme einer Wechselbeziehung zwischen den von einem Regisseur hervorgebrachten, unterschiedlichen Medien. Derartige Thesen wurden, beispielsweise von Keller und Neumärker, bereits formuliert:

⁷ Garth Jennings verkörpert einen Teil der Produktionsfirma *Hammer & Tongs*. Er ist Regisseur, während Partner Nick Goldsmith den Produzenten gibt. Hinter allen hier in Bezug auf Jennings genannten Filmen und Clips steht dieses Unternehmen.

⁸ Für *Son of Rambow* findet sich teilweise auch ein Veröffentlichungsjahr von 2007, weil der Film in jenem Jahr bereits auf verschiedenen Filmfestivals in den USA und Kanada vorgeführt wurde.

⁹ Als aktuell werden Werke aus den Jahren nach 2000 verstanden.

¹⁰ Jennings drehte zusammen mit Partner Nick Goldsmith 2005 seinen ersten Film *The hitchhiker’s guide to the galaxy*, wobei *Son of Rambow* laut einem Interview mit Jennings (Vukcevic, Filip: *The Son of Rambow director in writing, rejection, and friendship*. <http://uk.movies.ign.com/articles/821/821549p1.html> (02.11.2009).) schon vorher als eigentliches Filmdebüt in Planung war.

¹¹ Darunter Mayburys *The Jacket* von 2005 und *Love is the devil* aus dem Jahr 1998. Weitere, noch frühere (Kurz-)Filme entstanden u.a. in Zusammenarbeit mit Derek Jarman (*Jubilee* 1978, *The last of England* 1988, *War requiem* 1989).

Musikvideos existieren nicht im luftleeren Raum, d.h. sie stehen in Beziehung zu anderen Medien, nehmen Elemente von ihnen auf und beeinflussen sie im Gegenzug wieder.¹²

Jedoch wurden sie nicht in einer filmwissenschaftlichen Analyse bezüglich spezifischer Exempel überprüft. Eben diese Absicht fundiert die Gliederung vorliegender Arbeit, welche sich an filmanalytischen Untersuchungsaspekten orientiert. Im Zentrum stehen die Kapitel zur *Mise en scène*, Montage und den Figuren, in denen jeweils der gesamte, grundlegende Korpus betrachtet und die einzelnen Werke zueinander in Beziehung gestellt werden. Dabei lassen die Frühwerke der beiden Regisseure im audiovisuellen Bereich, die aus Musikclips bestehen¹³, vermuten, dass hauptsächlich die späteren Filme von Übernahmen des gegenüberliegenden Mediums zeugen. Die Annahme über einen Einklang von Stil und Verfahren des einzelnen Regisseurs innerhalb seines Werks geht damit einher.

Jenen Kapiteln, die mit stetem Bezug sowohl auf vormalige wie auf aktuelle Forschungsliteratur eng am Korpus arbeiten, gehen drei eröffnende Kapitel voraus. Dort werden die Arbeitsmotivationen der Regisseure dargelegt und das Wesen des Musikclips anhand vorhergehender Studien auf einige bedeutende Eigenschaften begrenzt. Zu Beginn jedoch steht die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Film und Video.

Der Ausspruch Mayburys überschreibt diese Arbeit insofern passend, weil er ebenso von einer Beziehung zwischen zwei Medien – genauer zwischen Musikclip und Film – ausgeht. Die von ihm gebrauchten Termini „film“ und „video“¹⁴ wurden bzw. werden sowohl im alltäglichen Gebrauch als auch im wissenschaftlichen Diskurs häufig gleichgesetzt mit der Dualität von Film und Musikclip. Sicherlich bezieht eine Vollständigkeit anstrebende Untersuchung des Musikclips diese Literatur samt sprachlicher Pauschalisierung mit ein. Das folgende Kapitel begründet dennoch, warum einige der, in jenen Studien verwendeten, Begrifflichkeiten ersetzt werden sollten.

¹² Keller, J./ Neumärker, K.: Musikvideos. S. 18.

¹³ Siehe Kapitel 3

¹⁴ Maybury, John: Statement. In: Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur. Hrsg. von Cecilia Hausherr/ Annette Schönholzer. Luzern: Zyklon 1994. S. 160.

2. Film und Video: Objekte und Träger

Der Film bezeichnet mit selbigem Begriff zweierlei¹⁵: seinen Bildträger bzw. das physische Bild und sein Bildobjekt, wie es Husserl¹⁶ ausdrückt. Im Zusammenhang oder durch explizite Nennung wird in vorliegender Untersuchung deutlich gemacht, ob es sich um den physischen/ fotochemischen Film oder den auf der Leinwand dargestellten Film handelt.

Der Musikclip – in diesem Sinne ebenfalls Bildobjekt – wird gemeinhin auch als Musikvideo oder Videoclip bezeichnet. Um eine Irreführung zu vermeiden gebraucht diese Arbeit ausschließlich den Begriff des (Musik-)Clips für das zu rezipierende Werk, während die Bezeichnung *Video*¹⁷ für einen Bildträger steht, unabhängig davon ob damit ein Film oder ein Clip gedreht wurde.

Natürlich muss im Zuge der Nutzung von Husserls Trias als vergleichenden Ansatzpunkt auch die dritte Ebene des Bildes, das Bildsujet¹⁸ ihre Erwähnung finden. Würde man der von Günther Rötter zitierten Helga de la Motte-Haber in ihrer Argumentation folgen,

Nur er [der Clip *Anm. der Autorin*] ist präsent, er hat aber keine Präsenz in irgendeinem Raum, in irgendeiner Zeit. Die Form- und Farbverwandlungen, die das elektronische Medium erlaubt, machen jeden realistischen Bezug unmöglich.¹⁹

könnte man wohl zu dem Schluss kommen, der Musikclip als Ganzes beinhalte kein Bildsujet. Es mag sein, dass der Musikclip hinsichtlich des Bildinhalts zumeist keine Entsprechung in der realen Bildwelt zu finden vermag – wobei selbst dies bezüglich des oben genannten Korpus’ an Musikclips noch zu ergründen sein wird. Für ein mittels Bildträger rezipiertes Bildobjekt geht Husserl a priori immer davon aus²⁰, dass auf Bildsujets hingedeutet wird. Der Fakt der Referenz spielt für ihn die bedeutende Rolle, unabhängig davon wie realistisch oder greifbar das Gemeinte letztlich ist²¹.

¹⁵ Vgl.: Wulff, Hans J.: Film. In: Lexikon der Filmbegriffe. Hrsg. von Hans J. Wulff/ Theo Bender. <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Film> (25.10.2009).

¹⁶ Vgl.: Husserl, Edmund: Phantasie und Bildbewusstsein. Text nach Husserliana, Band XXIII. Hrsg. von Eduard Marbach. Hamburg: Felix Meiner 2006. S. 20ff.

¹⁷ Letztlich ist der Ausdruck *video* auch sprachwissenschaftlich nicht wie der Film auf sein Material zurückzuführen, denn *video* bedeutet lediglich „ich sehe“. Somit kann jeglicher Produktionshergang eingeschlossen werden. (vgl.: Mank, T.: Im Mahlstrom der Bilder. Absoluter Film und Medienkultur. In: Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur. Hrsg. von Cecilia Hauscherr/ Annette Schönholzer. Luzern: Zyklon 1994. S. 21.)

¹⁸ Vgl.: Husserl, E.: Phantasie und Bildbewusstsein. S. 20ff.

¹⁹ Zit. nach Rötter, Günther: Videoclips und Visualisierung von E-Musik. In: Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen. Hrsg. von Josef Kloppenburg. Laaber: Laaber 2000. S. 278.

²⁰ Vgl.: Husserl, E.: Phantasie und Bildbewusstsein. S. 22.

²¹ Er zweifelt lediglich hinsichtlich „unklare[r] Phantasien“, wobei er letzten Endes ebenso „doppelte[...] Objekte“ konstatiert. (Husserl, E.: Phantasie und Bildbewusstsein. S. 72f.)

Trotzdem Husserls Bildtheorie für die Verdeutlichung der verschiedenen Begriffsebenen der beiden audiovisuellen Phänomene hilfreich ist, bleibt sie es nicht, wenn man den Ton berücksichtigen will. Der Musikclip und der Film sind in diesem Sinne kein reines Bildobjekt. Übergreifend werden die Ausdrücke *Rezeptions-* oder *wahrgenommenen Objekt* Verwendung finden.

Nun war stets die Rede vom *Bild*. Dieses wird von Husserl als ein Phänomen beschrieben, welches einen beliebigen Gegenstand „vergegenwärtigt, es ist gleichsam so, als wäre er da, aber nur gleichsam, er erscheint uns im BILDE.“²² Der Film besteht aus einzelnen Filmbildern, das Video enthält das Videobild. Beide entstehen durch die Sammlung von Lichtstrahlen, welche von Gegenständen und Figuren reflektiert werden. „Beide mach[en] die Sache vorstellig, [sind] aber nicht sie selbst.“²³ Die Differenz ist im Bildträger zu suchen.

Das Filmbild wird oft als eine Weiterentwicklung der Fotografie bezeichnet²⁴. Die Weiterentwicklung besteht im Übergang vom statischen zum bewegten Bild ohne deutliche Veränderung in der Machart, welche auf fotochemischen Prozessen beruht²⁵. Der Film besteht aus Zelluloid, welches das Speichermedium für fotochemisch entstehende Bilder ist. Das letztlich im Kino wahrgenommene Bildobjekt wird über eine aus den Negativduplikaten hergestellten Positivkopien auf die Leinwand projiziert²⁶.

Die Bilder sind die Einzelteile des letztlich rezipierten Objekts. Für die Filmbilder trifft das also zu. Hingegen das Videobild – in seiner zwischenzeitlich allgemeingültig gewordenen Bedeutung²⁷ – ist schwierig als Einzelteil definierbar. Videobilder entstehen aufgrund ständiger Dynamik²⁸. Sie erscheinen live und sind ursprünglich nicht speicherbar. Erst die Entwicklung des Magnetbands ermöglichte die Beständigkeit dieses bewegten Bildes.

Verbesserte Nachbearbeitungseffekte, höhere Bildauflösung und spezielle Filter verwischen derzeit immer mehr die Grenzen zwischen Film und Video, so dass die Unterscheidung oft nur noch mit dem Wissen über den Bildträger vorgenommen werden kann. Achim Wollscheid fasst diesen Zustand zusammen, indem er verleugnet, dass es ein „Video-Genre“ gibt. Eine

²² Husserl, E. Phantasie und Bildbewusstsein. S. 19.

²³ Ebd.. S. 20.

²⁴ Vgl.: Richling, Martin: Streiflichter auf Merkmale und Geschichte der Videokameraästhetik. In: Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes. Andreas Kirchner/Karl Prümm/Martin Richling (Hrsg.). Marburg: Schüren 2008. S. 12. oder Kloppenburg, Josef: Multimediale Verbindungen: Klingende Bilder. In: Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen. Hrsg. von Josef Kloppenburg. Laaber: Laaber 2000. S. 15.

²⁵ Vgl.: Zglinicki, Friedrich von: Der Weg des Films. Textband. Hildesheim/ New York: Olms Presse 1979. S. 146.

²⁶ Vgl.: Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Deutsche Fassung hrsg. von Hans-Michael Bock. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2004. S. 100f.

²⁷ Vgl.: Mank, T.: Im Mahlstrom der Bilder. S. 21.

²⁸ Vgl.: Richling, M.: Streiflichter auf Merkmale und Geschichte der Videokameraästhetik. S. 10f.

Ausnahme ergibt sich für ihn, wenn technische Charakteristika des Mediums absichtlich sichtbar gemacht bzw. nicht versteckt werden²⁹. Zwar sollte man die Frage nach der Existenz eines „Video-Genres“ nicht lediglich auf das rezipierte Objekt beschränken, sondern auch bedenken, inwiefern man von einem solchen Genre sprechen kann, wenn die Videobeschaffenheit nicht augenscheinlich, aber auf Trägerebene vorhanden ist. Doch soll diese Problematik nicht Inhalt der vorliegenden Arbeit sein. Wollscheids Festschreibung nützt hierfür insofern, als diese von ihm vermerkten, charakteristischen Erscheinungsmomente der beiden audiovisuellen Ereignisse, in dieser Arbeit besonders im Kontrast zueinander untersucht werden³⁰.

Hinsichtlich der Postproduktion wurde das digitale Format schon Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre interessant für Filmemacher³¹. Umgekehrt arbeiteten die Musikclips ebenfalls nicht, wie man vorab eventuell erwartet, ausschließlich mit den ihnen irrtümlich zugeschriebenen Videotechniken. 1993 schrieb Herbert Gehr:

Viele Musikvideo-Regisseure drehen, wenn die Höhe des Budgets es erlaubt, vorzugsweise auf 35mm-Filmmaterial, das eine erhebliche höhere Bildqualität, Tiefenschärfe und Gradation besitzt als das elektronische Verfahren.³²

Die Entwicklung scheint sich ähnlich der des Films vollzogen zu haben. Die Nachbearbeitung wurde gleichfalls mittels elektronischer Verfahren bevorzugt³³. Und auch in der Gegenwart reißt diese Tradition nicht ab. Teilweise verwendet man von Beginn an die sogenannte Digital-Betakamera, doch mit Vorliebe wird weiterhin auf 16mm oder 35mm-Film gedreht und am Computer nachbearbeitet³⁴. Ein Video ist zwar das Ergebnis, aber selten der Ursprung, womit auch der Begriff *Musikvideo* einmal mehr in Frage gestellt und der des Musikclips bekräftigt wird. Es ist ersichtlich, dass sich eine einfache Zuordnung des Zelluloids zum Film sowie des Musikclips zum Video, nicht vollziehen lässt.

²⁹ Vgl.: Wollscheid, Achim: Flachland. In: Sound and vision. Musikvideo und Filmkunst. Ausstellung Retrospektive 16. Dezember 1993 - 3. April 1994. Hrsg. vom Deutschen Filmmuseum/ Redaktion: Herbert Gehr. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1993. S. 120.

³⁰ Siehe Kapitel 5.1.2 und folgende

³¹ Vgl.: Richling, M.: Streiflichter auf Merkmale und Geschichte der Videokameraästhetik. S. 17.

³² Gehr, Herbert: Musikvideografie. In: Sound and Vision. Musikvideo und Filmkunst. Ausstellung Retrospektive 16. Dezember 1993 - 3. April 1994. Hrsg. vom Deutschen Filmmuseum/ Redaktion: Herbert Gehr. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1993. S. 147.

³³ Vgl.: Ebd. S. 147.

³⁴ Vgl.: Rötter, G.: Videoclips und Visualisierung von E-Musik. S. 276f.

3. Vom Musikclip zum Film – Standpunkte der beiden Regisseure

Der Musikclip genießt kein hohes Ansehen. Wenn sich selbst Regisseur Maybury als Gast auf einem Experimentalfilmfestival unangenehm berührt fühlt, weil jene Künstler in kostspieligerer Technik³⁵ eine Minderung der Qualität sehen³⁶, dann verwundern Vorwürfe der Oberflächlichkeit³⁷ oder des „Ausbeuten[s] ingeniöser Pionierarbeit durch die Industrie“³⁸ nicht. Maybury meint 1993 – noch nach seinem Erfolg mit *Nothing compares to you*³⁹ – dass er auf Musikclips herabschaut⁴⁰. Für ihn scheinen sie stets ein Mittel zum Zweck gewesen zu sein, was sich ebenfalls an Mayburys Werdegang ablesen lässt. Mit kommerziellen Clipproduktionen konnte er seine eigentlichen Arbeiten, die gesellschaftskritischen Super-8-Projekte⁴¹ finanzieren. Trotzdem erkannte er nach dem Clipdreh mit Sinéad O'Connor, dass ein Musikclip nicht immer sinnentleerte Bilder enthalten muss und für seine Zwecke der Provokation durchaus tragfähig war. Das Prinzip entwickelte sich für Maybury zu einem guten Geschäft, denn „der kommerzielle Erfolg [liegt] in der Differenz“⁴². Der homosexuelle Regisseur testete unter der schwulenfeindlichen Regierung Margaret Thatchers seine Grenzen bis hin zur Zensur⁴³ und konnte mit jenem Aufsehen und damit verbundenem Aufschwung in seiner Karriere ein Fundament für künftige, eigene Filmproduktionen schaffen. Durch seine Spezialisierung auf Filme unter Ausschluss des Clipdrehs scheint es heute, als hätte er diese Vorgeschichte lediglich als Sprungbrett genutzt.

³⁵ die weitreichenden Nachbearbeitungsmöglichkeiten der Videotechnik betreffend (vgl.: Gramann, Karola: Tapetenwechsel. Interview mit John Maybury. In: Sound and Vision. Musikvideo und Filmkunst. Ausstellung Retrospektive 16. Dezember 1993 - 3. April 1994. Hrsg. vom Deutschen Filmmuseum/ Redaktion: Herbert Gehr. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1993. S. 35.)

³⁶ Vgl.: Gramann, K.: Tapetenwechsel. S. 35.

³⁷ Vgl.: Daniell, Angie: Die Genesis eines Popvideos. In: Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Hrsg. von Veruschka Bódy/ Peter Weibel. Köln: DuMont 1987. S. 187.

³⁸ Vgl.: Gehr, Herbert: The gift of sound and vision. In: Sound and Vision. Musikvideo und Filmkunst. Ausstellung Retrospektive 16. Dezember 1993 - 3. April 1994. Hrsg. vom Deutschen Filmmuseum/ Redaktion: Herbert Gehr. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1993. S. 16.

³⁹ erster Musikclip Mayburys für Sinéad O'Connor, der für beide einen großen Erfolg bedeutete (vgl.: Editors Rolling Stone: Biography Sinéad O'Connor. In: The Rolling Stone encyclopedia of Rock & Roll. Im Internet: <http://www.rollingstone.com/artists/sineadoconnor/biography> (07.04.2010). & Gramann, K.: Tapetenwechsel. S. 32.)

⁴⁰ Vgl.: Gramann, K.: Tapetenwechsel. S. 31.

⁴¹ Maybury drehte sogenannte „Underground“-Filme (O'Pray, Michael: Derek Jarman, John Maybury und Sophie Muller. Britische Avantgarde und Musikvideo. In: Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur. Hrsg. von Cecilia Hausherr/ Annette Schönholzer. Luzern: Zyklop 1994. S. 154.), welche vor allem durch offen zur Schau gestellte männliche Sexualität (bspw.: *Read only memory* 1998) oder mittels bewusst ironisch eingesetzter Scratch-Techniken (z.B.: *Circus logic* oder *The dream machine*, beide 1983) provozierten. Letztere stellten eine Rückbesinnung auf Found-Footage-Montagen der 1930er Jahre dar (vgl.: Ebd.).

⁴² Gramann, K.: Tapetenwechsel. S. 32.

⁴³ Vgl. Ebd. S. 33.

Dies erklärte ebenfalls die beachtliche Anzahl an unbedeutenderen Musikclips⁴⁴ Mayburys, wohingegen der Anspruch der Originalität in Clips von Jennings stets offenbar ist. Es sollte aber hinzugefügt werden, dass die hier gewählten Arbeiten Mayburys in ihrem historischen Kontext durchaus bedeutsam sind. Bestand der Großteil der Musikclips damals wie heute aus klischeebehafteten Bildern, deren Prämisse es ist, so schnell wie möglich am Betrachter vorbeizuziehen, damit ihm nicht langweilig wird⁴⁵, so verstand es Maybury, sich mit diesen betont ruhigen Clips zu distanzieren. Mayburys Ideen waren damals noch erfrischend neu. Gegenwärtige Clipregisseure stehen sicherlich häufig vor dem Problem des Kreativitätsdrucks, weil viele Ideen bereits umgesetzt wurden und sich der Zuschauer schnell an Erneuerungen gewöhnt⁴⁶.

Diese Voraussetzungen wirken aber nicht abschreckend, sondern hinsichtlich des Probierfeldes eher anregend auf Jennings⁴⁷. Anders als sein Kollege Maybury ist er einer der Regisseure, von denen Gerhard Bühler schreibt, dass sie ein „größerer kreativer Spielraum [...] als in den Werbespots oder gar im Spielfilm“⁴⁸ anlockt, in der Clipbranche zu arbeiten. Das mag auch der Grund zur Scheu⁴⁹ vor dem ersten Filmdreh für Jennings gewesen sein. Doch mittels der Entschlossenheit „Filme so [zu] drehen, wie [sie ihre] Musikvideos gedreht hatten“⁵⁰, verloren *Hammer & Tongs* auch bei den Aufnahmen zu *Son of Rambow* nicht die Begeisterung, zumal in diesem Fall auch das Drehbuch von ihnen stammt.

Es wird ersichtlich, dass die Motivation von Jennings im Gegensatz zu Maybury eine völlig andere ist. Während Jennings Musikclips bevorzugte und deren Produktion auch gegenwärtig nicht abreißen lässt, scheint Maybury jene als Durchgangsstation anzusehen. Jedoch stellt sich der Nutzen, den die Regisseure aus der Clipproduktion ziehen, als gemeinsam heraus. Beide erwähnen die wertvollen Kontakte zu talentierten Mitarbeitern, die ihnen einen leichteren Einstieg in die Filmbranche ermöglichten⁵¹.

⁴⁴ Zum Beispiel für Gabrielles *Walk on by* (1997), Roachfords *Lay your love on me* (1994) oder Neneh Cherrys *Money love* (1992)

⁴⁵ Vgl. Keller, J./ Neumärker, K.: Musikvideos. S. 12.

⁴⁶ Vgl.: Springsklee, Holger: Video-Clips – Typen und Auswirkungen. In: Film – Musik – Video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr. Hrsg. von Klaus-Ernst Behne. Regensburg: Gustav Bosse 1987. S. 138.

⁴⁷ Vgl.: Bickermann, Daniel: Keine Kompromisse. <http://www.schnitt.de/233,5381,01> (11.11.2009).

⁴⁸ Bühler, Gerhard: Postmoderne auf dem Bildschirm auf der Leinwand. Musikvideos, Werbespots und David Lynchs ‚Wild at Heart‘. Hrsg. von Thomas Koebner. Sankt Augustin: Gardez! 2002. S. 323.

⁴⁹ Vgl.: Papamichael, Stella: Garth Jennings, director of Hitchhiker's Guide To The Galaxy, on his route into filmmaking. <http://www.bbc.co.uk/dna/filmnetwork/A21851264> (11.11.2009).

⁵⁰ Bickermann, D.: Keine Kompromisse. <http://www.schnitt.de/233,5381,01> (11.11.2009).

⁵¹ Vgl.: Gramann, K.: Tapetenwechsel. S. 32. & Bickermann, D.: Keine Kompromisse. <http://www.schnitt.de/233,5381,01> (11.11.2009).

4. Annäherung an den Musikclip

Unabhängig von den Drehhintergründen der Clips, lassen sich indessen auch augenscheinliche Berührungspunkte ausmachen, die zudem bereits in einigen wissenschaftlichen Studien zum Musikclip beschrieben wurden. Schon kurz nach der Etablierung desselben durch *MTV* im Jahr 1981 (USA) bzw. 1987 (Europa) erschien ein Band aus (medien-)kunstwissenschaftlicher Sicht von Veruschka Bódy und Peter Weibel⁵², der einen Überblick zu Produktionsprozessen, geschichtlichen Vorreitern und teilweise auch nationalen Eigenheiten in der Musikclipbranche gibt. Derartige Werke fand man in den folgenden Jahren immer häufiger. In diese Reihe gehört auch beispielsweise die unter der Redaktion Herbert Gehrs erschienene Publikation *Sound and Vision. Musikvideo und Filmkunst*⁵³.

Später differenzierten sich die vereinzelt Studien zum Musikclip hin zu spezialisierten Fragestellungen. Seit Ende des 20. Jahrhunderts wurde der Musikclip meist auf gesellschaftliche Sachverhalte, so zum Beispiel aus dem Blickwinkel der Genderstudies⁵⁴, der Jugendkulturstudien⁵⁵ oder der Ethnologie⁵⁶ hin untersucht. Dazwischen existieren nur wenige Betrachtungen aus rein filmwissenschaftlicher Sicht. Die Film- und Medienwissenschaftlerin Carol Vernallis beispielsweise untersucht den Musikclip in ihrer Theorie auf dem Film ähnliche Elemente, wie „Telling and not telling“, „Editing“, „Actors“, „Settings“ oder „Props and costumes“⁵⁷ und entdeckt dabei Kategorisierungsmöglichkeiten; ebenso wie die Kultur- und Medienwissenschaftlerin E. Ann Kaplan, die fünf Untergruppen des (Rock-)Musikclips ausmachen kann⁵⁸. Derartige Arbeiten studieren die Menge der

⁵² Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Hrsg. von Veruschka Bódy/ Peter Weibel. Köln: DuMont 1987.

⁵³ Sound and vision. Musikvideo und Filmkunst. Ausstellung Retrospektive 16. Dezember 1993 - 3. April 1994. Hrsg. vom Deutschen Filmmuseum/ Redaktion: Herbert Gehr. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1993.

⁵⁴ Clipped differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo. Hrsg. von Dietrich Helms/ Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript 2003. & Bechdolf, Ute: Puzzling gender : Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen. Weinheim: Dt. Studienverlag 1999.

⁵⁵ Quandt, Thorsten: Musikvideos im Alltag Jugendlicher : Umfeldanalyse und qualitative Rezeptionsstudie. Wiesbaden: DUV 1997. & Altrogge, Michael/ Amann, Rolf: Videoclips - die geheimen Verführer der Jugend? : ein Gutachten zur Struktur, Nutzung und Bewertung von Heavy-Metal-Videoclips. Berlin: Vistas 1991.

⁵⁶ Schoch, Christina: Dancing Queen und Ghetto Rapper : die massenmediale Konstruktion des "Anderen" ; eine systemtheoretische Analyse der hegemonialen Diskurse über Ethnizität und Geschlecht in populären Musikvideos. Herbolzheim: Centaurus 2006.

⁵⁷ Vernallis, Carol: Experiencing music video. Aesthetics and cultural context. New York: Columbia University Press 2004.

⁵⁸ Kaplan, E. Ann: A post-modern play oft he signifier? Advertising, pastiche and schizophrenia in music television. In: Television in transition. Papers from the 1st international TV Studies conference. Phillip Drummond/ Richard Paterson (Hrsg.). London 1985. S. 146-163.

Musikclips als Einheit, was als Einführung auch in diesem Kapitel verwirklicht wird, bevor anschließend in den folgenden Kapiteln ausführliche Differenzierungen vorgenommen werden.

Zunächst richten sich Clips natürlich nach der Länge des Liedes. Sie sind also zeitlich reduziert auf flüchtige drei bis vier Minuten. Ein Extrem des hier vorliegenden Korpus' stellt dabei der Clip für Vampire Weekend mit kurzlebigen 02.20min dar, während der Clip für Supergrass auf der anderen Seite über fünf Minuten in Anspruch nimmt. Teilweise gibt es noch kurze Vor- oder Nachspiele, die den einzelnen Musikclip aber nicht wesentlich verlängern.

Derartige Eröffnungs- oder Schlusszenen bringen in den vorliegenden Beispielen stets eine weitere Tonebene mit ein. Üblicherweise bedient sich der Musikclip ausschließlich des Gesangs und der Musikinstrumente auf der Tonebene⁵⁹, so wie es Maybury in seinen – in dieser Hinsicht „traditionellen“ – Clips demonstriert. Speziell inmitten der von Jennings gedrehten Arbeiten ist aber eine Kombination mit Geräuschen und Dia- bzw. Monologen hörbar. So kann man zu Anfang des Hot Chip-Clips einige hallende Stimmen während einer Unterhaltung wahrnehmen. Bei Becks *Hell yes* hört man eine medial verzerrte Ansage, einige Gespräche und Kameraauslöser. Die Ansage über einen Lautsprecher wirkt wie eine Regieanweisung, so wie sie auch bei Radiohead in der ersten Sekunde vor Beginn des Liedes *Jigsaw falling into place* zu vernehmen ist. Für Supergrass montierte Jennings ähnlich einem Vorwort vor die ersten Töne von *Low C* zusätzlich einen Werbespot über den *Weeki Wachee Springs State Park* in Florida mit Originaltönen, d.h. einer Sprecherstimme und Musik aus dem Jahr 1952⁶⁰.

Die von Metz formulierten Informationskanäle⁶¹ des Films sind dementsprechend auch auf den Musikclip übertragbar, wobei das Bild und die Musik den Clip hauptanteilig konstruieren. Der Großteil der Studien zum Musikclip sollte folglich von einer Gleichberechtigung zwischen Musik und Bild ausgehen, was aber nicht der Fall ist. Anders als im Film beanspruche hier die Tonebene das „Primat“⁶² gegenüber der Bildebene, heißt es auf der

⁵⁹ Vgl.: Williams, Kevin: *Why I [still] want my MTV. Music video and aesthetic communication*. Cresskill: Hampton Press 2003. S. 62.

⁶⁰ Mittels eines Zwischentitels wird der 2005 gedrehte Musikclip auf 53 Jahre jünger als die erwähnten Aufnahmen festgeschrieben.

⁶¹ Metz unterscheidet zwischen vier physisch unterschiedlich beschaffenen Sprachen. Er benennt die „bewegende Photographie, de[n] phonetische[n] Ton, d[en] musikalische[n] Ton, die Geräusche.“ (Vgl.: Metz, Christian: *Sprache und Film*. In: *Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Willi Erzgräber/ Reinhold Grimm/ Walter Hinck/ Erich Köhler/ Klaus von See. Frankfurt am Main: Athnäum 1973. (= Bd. 24). S. 38.)

⁶² Bühler, G.: *Postmoderne auf dem Bildschirm auf der Leinwand*. S. 198.

einen Seite. Es sei zwar im Produktionszusammenhang von „Visualisierung“⁶³ zu sprechen, weil die Musik den Takt für das Bild vorgibt. Allerdings übertöne das Bild die Musik wiederum während der Darbietung, entgegnet die andere⁶⁴.

Dass die Musik nicht nur eine atmosphärisch untermalende Wirkung hat, ist offenkundig – ebenso wie die Tatsache, dass die Aufmerksamkeit des Rezipienten stärker auf das Bild gelenkt wird, wenn auf dieser Ebene etwas Außerordentliches geschieht. Vorliegende Arbeit wird sich nicht erneut mit dem Diskurs über die Vormachtstellung der einen über die andere Ebene auseinandersetzen. Vielmehr wird, insbesondere in Kapitel 5.2 das wechselnde Verhältnis von Bild und Ton in den einzelnen Clips herausgestellt und auf ihre Wirkung hin untersucht.

Jene Verhältnisse mögen in den Musikclips individuell schwanken. Einheitlich bleibt ihnen der Versuch, die Stimmung der Musik zu unterstützen⁶⁵. Den Begriff der Stimmung verwendet auch Kevin Williams bezüglich der televisuellen Präsentation. Er differiert jedoch vom hier gebrauchten. Williams sieht die gegenwärtige Stimmung der Popkultur im Musikclip verarbeitet⁶⁶. Innerhalb vorliegender Betrachtung aber versteht sich Stimmung als ein Sammelbegriff für die Emotionen und Atmosphäre, die von der Musik ausgehen⁶⁷.

Die eher nachdenklichen Clips von Maybury korrespondieren mit den langsamen, besinnlichen Liedern. Der beschwingte Off-Beat von Supergrass passt zum freudvoll dargestellten Leben im Erlebnispark und die elektronischen Soundeffekte mit verzerrten

Vgl. hierzu auch: „The music comes first [...] and the director normally designs images with the song as a guide.“ (Vernallis, C.: *Experiencing music video*. S. X.)

oder „the visuals support the soundtrack.“ (Goodwin, Andrew: *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1992. S. 70.)

⁶³ Sierek, Karl: Monolog und Ekstase – zum Bildbau im Musikclip. In: *Die Rockmusik der 80er Jahre*. 4. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft. Werner Faulstich und Gerhard Schäffner (Hrsg.). Bardowick: Wissenschaftler – Verlag 1994. S. 189.

⁶⁴ Beispiele für diese Argumentation sind Jody Berland, die in Musikclips die Gefahr der „cultural canniblaization“ erkennt, d.h. die Musik wird vom Bild absorbiert (Berland, Jody: *Sound, Image and social space: music video and media reconstruction*. In: *Sound and Vision. The Music video reader*. Hrsg. von Simon Firth, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg. Routledge: London/New York 1998. S. 37.); sowie Karl Sierek, der die Musik vom Bild bestimmt sieht (vgl.: Sierek, K.: *Monolog und Ekstase*. S. 189.).

Ähnlich äußert sich auch Klaus-Ernst Behne, wenn er die dem Musikclip eigenen, starken, visuellen Reize als Grund für die Deklassierung der musikalischen Ebene benennt. (vgl.: Behne, Klaus-Ernst: *An Stelle eines Vorwortes. Zur besonderen Situation des filmischen Erlebens*. In: *Film – Musik – Video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr*. Hrsg. von Klaus-Ernst Behne. Regensburg: Gustav Bosse 1987. S. 9.)

⁶⁵ Altrogge nennt die Anlehnung des gesamten visuellen Materials an das Lied „Musikbewegung“. (vgl.: Altrogge, Michael: *Von der Bilderflut zum Bewußtseinsstrom. Überlegungen zur musikalischen Organisation von Raum und Zeit in Musikvideos*. In: *Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte*. Hrsg. von Barbara Naumann. München: Fink 1993.) Nicht zu verwechseln ist dieser weitläufigere Begriff allerdings mit der in Kapitel 5.3.3 formulierten *Musikperformance*.

⁶⁶ Vgl.: Williams, Kevin: *Why I [still] want my MTV*. S. 100.

⁶⁷ Damit kommt er Kellers/ Neumärkers Ausdruck von „Sinnlichkeit“ nahe, wobei sich jener in dieser Hinsicht auf menschliche Emotionen und Übertreibung dieser bezieht. (vgl.: Keller, J./ Neumärker, K.: *Musikvideos*. S. 20.)

Stimmen in *Hell Yes* entsprechen dem futuristischen Roboterthema. Die Stimmung der Musik wird durch den Clip verstärkt und soll so auf den Betrachter abfärben. Dies ist insofern bereits bekannt, als Film und Musik als separiert betrachtete Medien ebenso auf Emotionen und atmosphärische Wirkung gepolt sind. Anders als diese beiden Formen möchte der bildliche Teil des Musikclips aber keine neuen Inhalte liefern oder die Gewinnung von Erkenntnissen beim Betrachter anregen⁶⁸. Er bezeichnet eine Interpretationsmöglichkeit der Musik und eine zusätzliche Genussebene, was er dem Zuschauer auch unmissverständlich mitteilt: „Please enjoy!“⁶⁹

Bei dieser Stimmungs Betonung wird sich auch narrativer⁷⁰ Elemente bedient, was die Gefühlsbezogenheit nicht ausschließen muss. Jedoch lassen sich derartige Argumentationen bezüglich des Musikclips in einschlägigen Studien entdecken: Hinsichtlich der als „rätselhaft“⁷¹ bezeichneten Clips bemerkt Behne beispielsweise, dass sie „keine Story, kein[en] Handlungsfaden entspinnen, dafür aber ein emotionales Klima“⁷². Ebenso stellt Bühler Emotionen und Erzählstruktur einander als Polaritäten gegenüber⁷³. Keller und Neumärker formulieren drei Grundmerkmale für Filme, die Musikclips ähnlich sind, wobei eines als „Sinnlichkeit“⁷⁴ bezeichnet wird. Darunter verstehen sie die Unterordnung des erzählerischen Zusammenhangs zugunsten extremer Gefühlslagen⁷⁵. Die ausgesuchten Musikclips sind emotions- resp. stimmungsgeladen. Dieser Effekt wird teils auch mittels einer Spannungsaufbauenden Narration erreicht, wie sie zum Beispiel in *Boy from school* vorkommt⁷⁶. Wie auch Bühler schon feststellt, können die Musikclips aber ebenso auf eine logische Bildfolge und einen zugrunde liegenden Plot verzichten⁷⁷. Im Gegensatz hierzu steht das Muster des zeitgenössischen Erzählkinos⁷⁸, zu welchem *The edge of love* und *Son of Rambow* gezählt werden.

⁶⁸ Vgl.: Bühler, G.: Postmoderne auf dem Bildschirm auf der Leinwand. S. 210.

⁶⁹ Jennings, Garth: *Hell yes* von Beck. Video-on-Demand: <http://www.youtube.com/watch?v=WPqkAYGlynI> (05.11.2009). 03.36 min. USA: 2005. 01.56min.

⁷⁰ Narrative Elemente sind gegeben, wenn sich die Situationen von Figuren über eine Transformation ändern, ohne dass die Entwicklung von der einen in die andere Situation obligatorisch geschieht. Der Gesamthalt des Films oder Clips kann als Narration bezeichnet werden, wenn die narrativen Elemente maßgebend für die organisatorische Großform sind (vgl.: Borstnar, N./ Pabst, E./ Wulff, H. J.: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. S. 35ff., 153f.).

⁷¹ Behne, Klaus-Ernst: Zur Rezeptionspsychologie kommerzieller Video-Clips. In: Film – Musik – Video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr. Hrsg. von Klaus-Ernst Behne. Regensburg: Gustav Bosse 1987. S. 120.

⁷² Ebd.. 120.

⁷³ Vgl.: Bühler, G.: Postmoderne auf dem Bildschirm auf der Leinwand. S. 210.

⁷⁴ Keller, J./ Neumärker, K.: Musikvideos. S. 20.

⁷⁵ Vgl.: Ebd.. 20.

⁷⁶ Siehe Kapitel 5.2.4

⁷⁷ Vgl.: Bühler, G.: Postmoderne auf dem Bildschirm auf der Leinwand. S. 210.

⁷⁸ Die oben bereits beschriebene Narration bedeutet gleichzeitig *Erzählung*. Bordwell und Thompson konstatieren, dass die meisten Filme etwas erzählen. (vgl.: Bordwell, D./ Thompson, K.: Film art. S. 89.)

Abgesehen von der Ambition, die Stimmung der Musik mit den Clipbildern zu unterstreichen, finden sich kaum festzuschreibende Gemeinsamkeiten zwischen den gewählten Clips. Schließlich differenzierten sie sich über zwanzig Jahre hinweg innerhalb verschiedenster Musikgenres in unterschiedliche Richtungen. Dennoch strebten einige Theoretiker bereits danach, eindeutige Merkmale für die Gattung des Musikclips zu definieren, die demnach auch dem gewählten Clipkorpus entsprechen müssten.

Eines der von Vernallis explizit erwähnten Charakteristika ist so treffend, wie auch augenscheinlich, weshalb es womöglich meist unterschlagen wird: ein Großteil der Musikclips sprechen den Zuschauer direkt an⁷⁹, was natürlich vor allem mit Hilfe der Ansicht der Adressanten geschieht. So werden die Künstler auch innerhalb des vorliegenden Korpus' stets ins Bild gesetzt. Zu beachten ist dabei allerdings, dass außerhalb dieses Arbeitsrahmens besonders gegenwärtige Clips auch ohne Inszenierung der Interpreten auskommen⁸⁰.

Die unterschiedlichen Ausprägungsgrade der in folgenden (Unter-)Kapiteln zu erwähnenden und ehemals konstatierten Eigenschaften für Musikclips motivierten bereits AutorInnen wie Kaplan, Behne, Springsklee, Bühler und Vernallis dazu, Typologiestudien zum Musikclip anzufertigen. 1985 war Kaplan eine der ersten Filmwissenschaftlerinnen, die verschiedene Clipformen innerhalb des Rockgenres zu erkennen meinte⁸¹. Da diese Theorie lediglich ein begrenztes Feld absteckt, ließen neue Überlegungen nicht lange auf sich warten. Behne erfasste 1987 die von „Rätselhaftigkeit“⁸² oder Narration geprägten Musikclips als zwei Gegenstücke. In der von ihm herausgegebenen Schriftensammlung expliziert Springsklee allerdings eine ausführlichere Typologie, indem er vorangegangene Ideen⁸³ zu einem Modell zusammenfügt. Das Ergebnis sind neun Clipgruppen, ausgearbeitet aus vier Hauptkategorien

Fernerhin bezieht sich diese Arbeit ebenfalls auf die von Barg zusammengetragenen Sinndeutungen der Fiktionalität narrativer, d.h. erzählender Texte. Die Analyse des Erzählkinos wird letztlich von ihm – nach Darlegung der Theorien von Cohen-Séat und Metz – als „eine eingegrenzte Reflexion des Narrativen im Film als Komplex besonderer kinematographischer Codes“ verstanden. Die kinematografischen Codes liegen in Montage und Mise en scène begründet, welche Barg wiederum grundsätzlich als der „Realitätswirkung“ verschrieben einleitet. Das zeitgenössische Erzählkino wird demnach hier als ein Komplex von Ausdrucksformen sowie Dreh- und Distributionshintergründen angesehen, der in einer narrativen Form mündet, welche der Realitätsnähe bestrebt ist (Barg, Werner: *Erzählkino und Autorenfilm: zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*. München: Fink 1996. S. 26, 33ff.).

Inbegriff dessen ist sicherlich das „classical Hollywood cinema“, auf welches sich Bordwell und Thompson als auch Vernallis im selben Zusammenhang als einen Stellvertreter beziehen (vgl.: Bordwell, D./ Thompson, K.: *Film art*. S. 108. & Vernallis, C.: *Experiencing music video*. S. 3ff., 32, 74.)

⁷⁹ Vgl.: Vernallis, C.: *Experiencing music video*. S. 56.

⁸⁰ Siehe Abb.4.1

⁸¹ Vgl. Kaplan, E. A.: *A post-modern play of the signifier?* S. 152ff.

⁸² Behne, K.-E.: *Zur Rezeptionspsychologie kommerzieller Video-Clips*. S. 117.

⁸³ von Mark Hustwitt, Reinhold Rauh und Werner Künzel (vgl.: Bühler, G.: *Postmoderne auf dem Bildschirm auf der Leinwand*. S. 202. S.198ff.)

(Performance-, semi-narrativer, narrativer und Art-Clip⁸⁴). Diese wurden in den folgenden Jahren in ähnlicher Weise immer wieder aufgegriffen. Einer der aktuellsten Kategorisierungsversuche kommt von Vernallis, wobei auch dieser deutliche Ähnlichkeiten mit Springsklees Typologie aufweist.

Während einer Lektüre dieser Klassifikationen wird ersichtlich, dass klare Zuordnungen selten getroffen werden können, ähnlich wie es sich mit der Sortierung einzelner Filme oder bildnerischer Kunstwerke zu bestimmten Stilen verhält. Eindeutig bleibt für diese Arbeit indessen, dass alle zu betrachtenden Musikclips die Stimmung der Musik verstärken, was voraussetzt, dass Musik und Bild stets den Hauptteil des audiovisuellen Ereignisses ausmachen, während primär filmisch verwendete Tonebenen reduziert werden. Weiterhin wird der Zuschauer mittels der dargestellten Musiker direkt angesprochen. Sicherlich werden Beschreibungen der Clips nicht völlig ohne Kategorisierungsvorgaben auskommen. In diesen Fällen wird stets auf Springsklee Bezug genommen, weil er das maßgebende Modell lieferte.

5. „film-making is film-making.“⁸⁵ – Schnittstellen zwischen Musikclip und Film

Ursprünglich ein informatischer Begriff, der den Punkt der Verbindung zweier unterschiedlicher Geräte oder Systeme bezeichnet⁸⁶, bedient der Ausdruck *Schnittstelle* auch einen sinnbildlichen Zusammenhang. In dieser umfassenderen Lesart lässt sich die Schnittstelle ebenfalls auf immaterielle Diskurse beziehen, wobei ein reichhaltiger Begriffsapparat um die Schnittstelle drapiert wird. Man kann sich ähnelnde Ausdrücke wie die *Grenze* und den *Wechsel*⁸⁷ zusammenschließen. Diese Begrifflichkeiten berufen sich auf zwei verschiedene Objekte oder Abstrakta, die voneinander getrennt existieren. Gleichzeitig bewirkt die Annäherung an die Schnittstelle indessen die Nennung gegenteilig scheinender Begrifflichkeiten, so zum Beispiel die *Verbindung*⁸⁸, *Interaktion*⁸⁹, *Entwicklung* oder der

⁸⁴ Vgl.: Springsklee, H.: Video-Clips – Typen und Auswirkungen. S. 130ff.

⁸⁵ John Maybury zit. nach: O'Pray, Michael: Mixes. In: Sight and Sound. Vol. 1. Nr. 3 (1991). S. 20.

⁸⁶ Vgl.: Schnittstelle. In: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. Hrsg. von Annette Zwahr. Leipzig/ Mannheim: F.A. Brockhaus 2006. (= Bd. 24 Santi – Seld).

⁸⁷ Vgl.: Barkhaus, Annette/ Fleig, Anne: Körperdimensionen oder die unmögliche Rede von Unverfügbarem. In: Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle. Hrsg. von Annette Barkhaus/ Anne Fleig. München: Fink 2002. S. 9.

⁸⁸ Vgl.: Pfeiffer, K. Ludwig: Schnitt-Stellen und Schnittstellen: Sezierung/ Inszenierung des Körpers (Farinelli) und digitale Ästhetik (*Farinelli*). In: Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle. Hrsg. von Annette Barkhaus/ Anne Fleig. München: Fink 2002. S. 103.

⁸⁹ Vgl.: Lischka, Gerhard Johann: Schnittstellen. Das postmoderne Weltbild. Bern: Benteli 1997. S. 10.

*Verlauf*⁹⁰, welche eher eine Zusammengehörigkeit als eine Trennung zweier Objekte assoziieren lassen.

Nun ist diese Konstellation keineswegs so unvereinbar wie sie zunächst anmutet. Demnach nimmt man vorerst zwei unterschiedliche Gegenstände an, deren Grenzen darauf verschwimmen. Die Schnittstelle ist so gesehen weniger ein Schnitt im Sinne einer Trennung, sondern vielmehr eine Brücke bzw. ein Übergang und eine Möglichkeit des Austausches. Aus dieser Perspektive betrachtet, lehnt sich die Schnittstelle an die wortverwandte *Überschneidung* an.

Eine derartige Schnittstelle wird in der vorliegenden Arbeit als Moment definiert, welches aus seinem Film bzw. Musikclipkontext herausgelöst und dem jeweils anderen zugeordnet werden kann. Es ist demnach zumeist ein „clip- oder filmatypisches“ Element, welches als Vermittler zur gegenüberliegenden Form fungiert. Gewiss ist die normative Darstellung der Beschaffenheit des Musikclips oder Films ein unnatürliches Unterfangen. Entsprechend widmet sich diese Arbeit auch den Ausnahmen bzw. Überschreitungen vordefinierter Beschreibungen. Letztere sind aber trotz oder gerade aufgrund ihrer Fragwürdigkeit Ausgangspunkt der Untersuchungen in den einzelnen Kapiteln.

Wie Lischka richtig bemerkt, kann die Schnittstelle „ein Punkt, eine Linie, eine Richtung, [oder] ein Bündel“⁹¹ sein. Im Fall der Verbindung zwischen Musikclip und Film innerhalb der zu betrachtenden Werke zeichnen sich nach ersten Sichtungen drei mögliche Schnittstellen, d.h. Untersuchungsaspekte, ab, die sich allesamt auf der Ebene des rezipierten Objekts entfalten.

Es findet ein Austausch der zeitkreierenden Mittel, also vor allem der in Kapitel 5.2 charakterisierten Montage, statt. Bildkompositorische Elemente, die Anleihen aus der jeweils anderen audiovisuellen Form darstellen, werden in Kapitel 5.1 näher erläutert. Zuletzt, in Kapitel 5.3, wird eine dritte Perspektive – ob eines Austausches der Figuren – eingenommen.

⁹⁰ Vgl.: Barkhaus, A./ Fleig, A.: Körperdimensionen oder die unmögliche Rede von Unverfügbarem. S. 14.

⁹¹ Lischka, G. J.: Schnittstellen. S. 11.