



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Musikvideos: Bild und Ton im audiovisuellen
Rhythmus.
Überblick und Analyse der visuellen Umsetzung
von Musik.“

Verfasserin

Rebecca Anna Moritz

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

0305559
A 317
Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall.

Bedanken möchte ich mich bei
Maria Theresia Moritz, Armin Guerino,
Anna Muhr, Julia Burger, Ewa Placzynska, Lisi Witzani
und meiner Betreuerin Dr. Brigitte Marschall.

A. Einleitung.....	9
Schwerpunkte der Videoclipforschung.....	11
1. Das Bedürfnis des Menschen Farbe (Licht/Bild) und Geräusch (Ton/Musik) zu verbinden: Eine geschichtliche Herleitung.....	14
1.1 Von der Urzeit, über die Antike und das 16. Jahrhundert bis hin zum Ende des 19. Jahrhundert.....	14
1.2 Der deutsche Avantgardefilm der 1920er Jahre: die wichtigsten Vertreter, Theorien und Einflüsse.....	17
1.2.1 Walter Ruttmann.....	19
1.2.1.1 Berlin. Die Sinfonie der Großstadt.....	22
1.3 Impressionistische Avantgarde des französischen Films: Germaine Dulac.....	27
1.4 Die russische Filmavantgarde: Dziga Vertov	29
1.4.1 Dziga Vertovs Entuziazm: Simfoniya Donbassa (1931).....	29
1.5 Oskar Fischinger.....	36
1.6 Soundies: und deren Anhänger.....	39
1.7 Frühe Formen des Musikfernsehens.....	41
1.8 Die Videokünstler der 1960er und 1970er Jahre.....	44
1.8.1 Nam June Paik: Global Groove.....	45
1.8.2 Nam June Paik: Good Morning, Mr. Orwell.....	50
1.9 MTV – Musictelevision – Das Musikfernsehen.....	52
1.9.1 Die MTV Ästhetik.....	53
2. Audiovisuelle Theorien.....	55
2.1 Michel Chion: Audio-Vision.....	55
2.2 Synästhesie.....	58
2.2.1 Definition und Geschichte.....	58
2.2.2 Normale, abgeleitete Synästhesie.....	60
2.2.3 Synästhesie im Film.....	61
2.2.4 Synästhesie im Musikvideo: Theorien von Kevin Williams und Andrew Goodwin.....	62

2.3 Der Rhythmus: ein Definitionsversuch.....	66
2.3.1 Der Rhythmus des Films.....	68
2.3.2 Der Rhythmus des Musikvideos: Musikalische Montage.....	70
2.3.2.1 Schnitt.....	71
2.3.2.2 Kamerabewegung.....	72
3. Das Musikvideo als visuelle Musik.....	75
3.1 Michel Gondry: sein Zugang zur Musik, seine Inspiration, sein Werk.....	75
3.2 Musikvideoanalysen.....	80
3.2.1 Die visuelle Darstellung von Musikinstrumenten.....	81
3.2.1.1 Michel Gondry: Daft Punk - Around The World (1997).....	81
3.2.1.1.a Idee.....	81
3.2.1.1.b Analyse.....	83
3.2.1.1.b.a Kamera-, Objektbewegung.....	83
3.2.1.1.b.b Audiovisueller Rhythmus.....	84
3.2.1.2 Arnaud & Caleb: Slut – Easy To Love (2002).....	87
3.2.1.2.a Idee.....	87
3.2.1.2.b Analyse.....	87
3.2.1.2.b.a Bildinhalt, Montage.....	87
3.2.1.2.b.b Audiovisueller Rhythmus.....	88
3.2.2 Musical Landscapes.....	90
3.2.2.1 Michel Gondry: Chemicals Brothers – Star Guitar (2002).....	90
3.2.2.1.a Idee.....	90
3.2.2.1.b Analyse.....	91
3.2.2.1.b.a Bildinhalt.....	92
3.2.2.1.b.b Audiovisueller Rhythmus.....	92
3.2.2.2 Michel Gondry: Björk – Jóga (1997).....	94
3.2.2.2.a Idee.....	94

3.2.2.2.b Analyse.....	95
3.2.2.2.b.a Kamera- und Objektbewegung.....	96
3.2.2.2.b.b Audiovisueller Rhythmus.....	96
3.2.3 Dopplungen, Multiplizierungen.....	98
3.2.3.1 Michel Gondry: The White Stripes – The Hardest Button To Button (2003).....	98
3.2.3.1.a Idee.....	98
3.2.3.1.b Analyse.....	99
3.2.3.1.b.a Bildinhalt, Montage.....	99
3.2.3.1.b.b Audiovisueller Rhythmus.....	101
3.2.3.2 Michel Gondry: Kylie Minogue – Come Into My World (2003).....	103
3.2.3.2.a Idee.....	103
3.2.3.2.b Analyse.....	104
3.2.3.2.b.a Kamerabewegung, Bildinhalt.....	104
3.2.3.2.b.b Audiovisueller Rhythmus.....	105
B. Resümee und Ausblick.....	106
Bibliografie.....	108
Abstract.....	113
Lebenslauf.....	115

A. Einleitung

Die Verbindung von Bild und Ton, das enge Verhältnis zwischen Visuellem und Auditivem, dauert in einer rituellen, künstlerischen und medialen Welt seit dem ersten Zusammentreffen dieser beiden Medien an. Der Drang die beiden Komponenten auf einander zu beziehen beschäftigt die Menschheit schon seit ihrem Beginn. Bild und Ton sind Ausdrucksmittel, die eine lange und vielfältige Geschichte aufweisen. Eine ihrer aktuellsten Zusammenkünfte ist das Musikvideo. Es versucht, über vielseitige ästhetische und technische Möglichkeiten, Musik und Visuelles in Einklang zu bringen. Dabei bedient es sich Ideen, die auch schon in anderen, älteren Medien zu finden sind. Wie beispielsweise dem Film, der Malerei und der Literatur; um nur die Augenscheinlichsten zu nennen. Andererseits bietet das Musikvideo genügend Raum für Innovation und neue technische Möglichkeiten, die wiederum auf andere Medien, wie den Film, Einfluss nehmen.

Um Musikvideos zu analysieren, muss man sich Einzelner annehmen und sie auf ihre Besonderheit, falls eine solche gegeben ist, untersuchen.

In dieser Arbeit soll im Analyseteil die konkrete Umsetzung der Musik, ihrer einzelnen Töne, auf der bildlichen Ebene aufgespürt werden. Eingeleitet wird die Geschichte des Audiovisuellen anhand ausgewählter historisch prägnanter Beispiele. Bestimmten Künstlern und ihren Werken¹ wird mehr Platz eingeräumt, auf andere Phänomene² wird nur kurz eingegangen, da diese im größeren Zusammenhang der Arbeit weniger Prägnanz besitzen. Zum breiteren Verständnis der heutigen Situation wird quasi ein Stammbaum der „Musikvideovorfahren“ gezeichnet. Sowohl die Audiovisuelle Theorie von Michel Chion, als auch Rhythmustheorie und darüber hinaus das Phänomen der Synästhesie bestimmen den Mittelteil der Arbeit. Auf eine allgemeine Auseinandersetzung dieser drei Punkte (Audiovisuelle Theorie von Chion, Rhythmustheorie und Synästhesie), folgt eine Spezialisierung im Bezug auf das Musikvideo.

Ausgerüstet mit Geschichte und Theorie, beschäftigt sich der letzten Teil mit analytischer Arbeit. Mehrere Musikvideos des französischen

¹ Darunter fallen beispielsweise Walter Ruttmann und sein Film *Die Sinfonie der Großstadt*, Dziga Vertovs *Simfoniya Donbassa* und *Nam June Paik mit Global Groove*.

² Zum Beispiel die Soundies, frühe Formen des Musikfernsehens und MTV.

Regisseurs Michel Gondry und eines des Regie Duos Arnaud & Caleb werden anhand drei verschiedener Schwerpunkte (1. Die visuelle Darstellung von Musikinstrumenten, 2. Musical Landscapes, 3. Dopplungen, Multiplizierungen) auf ihre audiovisuelle Gestaltung untersucht.

Ausgelassen werden in dieser Arbeit allgemeine theoretische Analysemodelle, die in den letzten zweieinhalb Jahrzehnten für Musikvideos aufgestellt wurden. Auch die genaue Geschichte des Musikfernsehens wird auf den folgenden Seiten keinen Platz finden. Genauso wie nicht auf die Wirkungsforschung und auf die gesellschaftliche und ökonomische Stellung von Musikvideos eingegangen wird. Oft genug wurden diese Themen diskutiert und zitiert und können an anderer Stelle nachgelesen werden.³

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es stattdessen die künstlerische und mediale Gestaltung des „alten“ Paares Bild und Ton in den Vordergrund zu stellen und sie als Geschichte, in der Art eines Tagebuchs, das wichtige Ereignisse und Meilensteine herausgreift und aufarbeitet, zu erzählen.

³ Altrogge, Michael; Amann, Rolf: *Videoclips - die geheimen Verführer der Jugend? Ein Gutachten zur Struktur, Nutzung und Bewertung von Heavy-Metal-Videoclips*. Vistas, Berlin, 1991.

Altrogge, Michael: *Tönende Bilder: interdisziplinäre Studien zu Musik und Bildern in Videoclips und ihrer Bedeutung für Jugendliche*. Vistas, Berlin, 1996. (Hier finden sich mehrere Bände bis ins Jahr 2001)

Bóndy/Weibl (Hrsg): *Clip, Klapp, Bum*. DuMont Buchverlag, Köln, 1987.

Bühler, Gerhard: *Postmoderne, auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*. Gardez!-Verlag, Sankt Augustin, 2002.

Frith, Simon: *Sound and vision : the music video reader*. Routledge, London (u.a.), 1993.

Goodwin, Andrew: *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Routledge, London (u.a.), 1993.

Helms, Dietrich [Hrsg.]: *Clipped differences: Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*. Transcript, Bielefeld, 2003.

Kaplan, Elizabeth Ann: *Rocking around the clock*. Routledge, London (u.a.), 1991.

Neumann-Braun, Klaus: *VivaMTV! Popmusik im Fernsehen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999.

Seifert, Margit: *Fusions of sound and vision*. Dipl., Wien, 1999.

Williams, Kevin: *Why I (Still) Want My MTV*. Hampton Press, Cresskill, NJ, 2003.

Schwerpunkte der Videoclipforschung

Bewegte Räume. Zur Konstruktion von Raum in Videoclips von Jonathan Glazer, Chris Cunningham, Mark Romanek und Michel Gondry. (2007) von Laura Frahm⁴ ist der aktuellste Beitrag in der deutschsprachigen Forschung zum Thema Musikvideo. Die Autorin bietet darin einen kurzen Überblick zur Forschungslage, an den sich hier teilweise gehalten wird.

Anfang der 1980er Jahre, also rund um den Sendestart von MTV, beginnt auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musikvideos. Diese stecken selbst noch in den Kinderschuhen und gehören auch heute noch zu der jüngeren Generation der Medienkinder. Trotzdem ist der wissenschaftliche Diskurs durchaus weitläufig. In den frühen 1980er Jahren zeigte sich der Zugang eher moralisierend; in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre entwickelten sich dann unterschiedliche Forschungsansätze, die in den 1990er Jahren weitergeführt und noch differenzierter betrachtet wurden.⁵ Das Interesse an Musikvideos reicht von der Kultur-, Medien und Musikwissenschaft bis hin zur Soziologie, Psychologie und Philosophie. Das Medium Musikvideo bietet eine Vielfalt an Beobachtungsperspektiven an, da es sich aus den drei Teilen Bild, Musik und Text zusammensetzt. In der Forschung zeigen sich vor allem drei Gesichtspunkte unter welchen Musikvideos meist untersucht werden. Der erste versucht eine Definition anhand von formalen und inhaltlichen Kriterien zu schaffen. Der zweite ist bemüht die Bedeutung von Musikvideos zu finden. Dieser Versuch funktioniert über weiterführende Fragestellungen wie z.B. die Rezeptions- und Wirkungsforschung. Der dritte Gesichtspunkt sieht das Musikvideo in einem größeren Kontext und geht besonders auf das Verhältnis zum Musikfernsehen ein. Dazu zählen auch die Entstehungsbedingungen der Clips aus produktionstechnischer und ökonomischer Perspektive.

Für genauere Analysen wird das Musikvideo meist in einem engeren Sinne definiert. Schlicht und treffend ist die Definition von Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt. „Videoclips sind in der Regel drei- bis fünfminütige Videofilme, in denen eine Musikstück (Pop- oder Rockmusik

⁴ Frahm, Laura: *Bewegte Räume: zur Konstruktion von Raum in Videoclips*. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2007.

⁵ Eine umfassende Zusammenstellung und thematische Gliederung der Forschungsliteratur findet sich bei Barth/Neumann/Schmidt 1997 bzw. bei Neumann-Braun/Schmidt 1999 und Neumann-Braun/Mikos 2006.

in allen Spielarten) von einem Solointerpreten oder einer Gruppe in Verbindung mit unterschiedlichsten visuellen Elementen präsentiert wird.“⁶ Um die Analyse weiter zuführen, wurden schon früh Typisierungsmodelle eingeführt, denen alle ähnliche Mechanismen zugrunde liegen. Eines dieser Modelle bietet zum Beispiel Marsha Kinder⁷; dieses Modell unterscheidet drei Formen des Musikvideos. Erstens „performance“, eine abgefilmte oder nachgestellte musikalische Aufführung. Zweitens „narrative visuals“, eine Art von Mini- oder Kurzfilm, der verschiedene Filmgenres nachahmt. Und drittens die „dreamlike visuals“, die sich durch eine Häufung von Zeit- und Ortssprüngen auszeichnen, welche wiederum an Traumbilder erinnern. Im Laufe der Jahre wurden diese drei Formen immer weiter ausdifferenziert, wobei sich vier Grundtypen festmachen lassen, die sich durchsetzen: Performance-, narrative, seminarrative und Konzept- bzw. Art-Videoclips.⁸ Altrogge bietet 1996⁹ eine systematischste Einteilung an, die wie folgt aussieht: er unterscheidet hier vier Ebenen „reine“ Performance, Konzeptperformance, Konzept mit Interpreten/ Musikern und „reines“ Konzept.

Die Cultural Studies beschäftigten sich zur Mitte der 1980er Jahre mit dem Musikvideo und gingen erstmals über oberflächliche Werturteile hinaus.¹⁰ Sie sahen das Musikvideo als Ausdruck der Postmoderne an. Ann Kaplan (1987) und Andrew Goodwin (1993) finden breitere Differenzierungsmöglichkeiten, die einen guten Gegensatz zu den oft einfach gefassten Beschreibungen bieten.

Nachdem es sich in den 1980er Jahren eine reichliche Auseinandersetzung mit dem Musikvideo gibt, findet man in den 1990er Jahren schon wesentlich weniger Literatur. 1999 erscheint der Band *VivaMTV!*, herausgegeben von Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt,

⁶ Neumann-Braun/Schmidt: *VivaMTV!*, 1999. S. 10. In dieser Definition wird jedoch ausgeblendet, dass Videoclips mittlerweile kaum noch auf Video produziert werden, sondern mit einer 16mm oder 35mm-Kamera gefilmt und danach digitalisiert, oder direkt digital aufgezeichnet, werden; vgl. hierzu Kloppenburg 2000, S. 276f.

⁷ Vgl. Frahm, Laura: *Bewegte Räume. Zur Konstruktion von Raum in Videoclips von Jonathan Glazer, Chris Cunningham, Mark Romanek und Michel Gondry*. 2007. S. 20.

⁸ Breitere Typisierungen finden sich beispielsweise bei Ann Kaplan 1987, S.49-89: *romantic, socially conscious, nihilist, classical* und *post-modernist video*. Die Unterscheidung funktioniert durch ideologische Unterscheidungen.

⁹ Vgl. Altrogge, Michael: *Tönende Bilder*. 1996, Bd.2. S. 32ff.

¹⁰ Vgl. Frahm, Laura: *Bewegte Räume. Zur Konstruktion von Raum in Videoclips von Jonathan Glazer, Chris Cunningham, Mark Romanek und Michel Gondry*. 2007. S. 21.

der einen Überblick zur Geschichte von MTV und VIVA gibt. Ebenfalls findet man dort Musikvideoanalysen, die damals neue Ansätze zeigten. Im Jahr 2000 gibt Günther Rötter in seinem Aufsatz *Videoclips und die Visualisierung von E-Musik* einen geschichtlichen Überblick und beschreibt Klassifikationsmodelle von Musikvideos. In Henry Keazor und Thorsten Wübbenas Werk *Video Thrills The Radiostar* (2007) findet man weniger einen Rückblick auf vergangene Forschung, als vielmehr eine große Sammlung an Analysen neuer Clips, die die Besonderheiten dieser Medienform unterstreichen. Deutlich herauszuhören ist darin der Unmut gegenüber dem Forschungsstand, der einer eindeutigen Überholung bedarf.

1. Das Bedürfnis des Menschen Farbe (Licht/Bild) und Geräusch (Ton/Musik) zu verbinden: Eine geschichtliche Herleitung

1.1 Von der Urzeit, über die Antike und das 16. Jahrhundert bis hin zum Ende des 19. Jahrhundert

Der Traum, eine Farbmusik für das Auge zu schaffen, die der tonalen Musik für das Ohr entspricht, datiert mindestens bis zu Pythagoras und Aristoteles in die Antike zurück – und sicherlich wird man die Videoclips von heute kaum als letzte künstlerische Apotheose dieses Traums ansehen können.¹¹

Wie weit geht das Bedürfnis des Menschen zurück Musik mit dem Visuellen künstlerisch in Verbindung zu bringen? Wo und wann findet man erste Anzeichen für Bemühungen solcher Art?

Obwohl uns aus der Zeit der Antike und des römischen Reichs keine Musikstücke überliefert sind, finden sich reichlich visuelle Artefakte, die auf die Beschäftigung mit Harmonie, Kontrapunkt, Rhythmus und Melodie hinweisen. Weiters finden sich genügend Gemälde, die Tanzszenen, Aufmärsche und dergleichen Veranstaltungen zeigen, die von ausgewählten Kostümen und choreografischen Arrangements geprägt waren. Dieser Aufwand galt nicht nur der Unterhaltung, sondern ebenfalls der visuellen Gestaltung und Interpretation der akustischen Einlagen. Derartige Darbietungen finden sich in Volks- und Ritualtänzen verschiedener Kulturen und Jahrhunderten der Weltgeschichte. In der Antike stellte der Philosoph Pythagoras eine Theorie in Bezug zur Musik auf. Intensive Beschäftigung mit Sphärenmusik zeigte ihm, „[...] dass hörbare Musik aus gegenstandslosen Elementen besteht – aus reinen mathematischen Tönen, die für das Gehör angenehm sind, weil sie eine geistige, kosmische Ordnung spiegeln“¹². Laut Pythagoras findet sich auf der Skala des Farbspektrums eine visuelle Entsprechung jedes Tons. Diese Farbklänge besitzen ebenfalls ein Muster, das die göttliche Ordnung

¹¹ Moritz, William: *Der Traum der Farbmusik*. In: Bódy, Veruschka und Weibel, Peter (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum*. 1987. S. 17.

¹² Ebd., S. 18.

wieder spiegelt. Noch weiter in der Geschichte zurückgegriffen findet man aus der Zeit des Cro-Magnon¹³ Menschen Höhlenmalerei, die auf Versuche hindeuten bewegte Bilder zu konstruieren. André Leroi-Gourhan¹⁴ nimmt an, dass die Darstellungen in tiefen Höhlen bei flackerndem Kerzenlicht im richtigen Moment der religiösen Gesänge aufleuchteten und die ZuseherInnen und ZuhörerInnen erstaunen ließen, als plötzlich abstrakte Muster und herdenähnliche Figurationen an der Wand in Bewegung gerieten.

Pythagoras Schriften sind nicht überliefert. Erste schriftliche Hinweise auf Farbmusik finden sich in Aristoteles Schrift *Über die Sinne und was diese erfassen können*. Darin wird beschrieben, dass Farben, gleich den Musiknoten, in einer natürlichen Reihenfolge mit harmonischen Intervallen auftreten, die ziemlich sicher mathematisch strukturiert sind.

Rund 1000 Jahre später, um 1500, war Leonardo da Vinci wahrscheinlich der Erste, der farbige Lichter projizierte. In seinen Notizbüchern finden sich Aufzeichnungen über Linsen, eine Art Projektor, Farbkreise und die gegenseitige Beeinflussung von bunten Lichtern und farbigem Hintergrund.¹⁵ Moritz stellt die Vermutung auf, dass Leonardo als Zeremonienmeister bei höfischen Feierlichkeiten farbige Lichter im Rhythmus von Musik projizierte. Überliefert ist, dass er bei solchen Veranstaltungen kunstvolle und kuriose Maschinen vorführte.

Der Künstler Guiseppe Arcimboldo¹⁶ (1527–1593) veranstaltete bewiesenermaßen visuelle Musikaufführungen. Er arbeitete 25 Jahre lang als Hofkünstler bei den Habsburgischen Kaisern am Prager Hof. Dort war er nicht nur als Maler beschäftigt, sondern ebenfalls als Zeremonienmeister. Er entwickelte zwei Farbmusik-Instrumente: eine „perspektivische Laute“ und ein „grafisches Cembalo“.¹⁷ Aus einer Beschreibung lässt sich lediglich herauslesen, dass bei den Instrumenten

¹³ Zeitraum: Pleistozän (28.000 bis 30.000 Jahre), Fossilfundorte: Cro-Magnon, Südfrankreich.

¹⁴ André Leroi-Gourhan (1911-1986) war ein französischer Archäologe, Paläontologe, Paläoanthropologe und Anthropologe.

¹⁵ Vgl. Moritz, William: *Der Traum der Farbmusik*. In: Bódy, Veruschka und Weibel, Peter (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum*. 1987. S. 19.

¹⁶ G. Arcimboldo studierte bei Leonardos Schüler Bernardo Luini, dessen Familie mehrere Notizbücher von Leonardo besaß.

¹⁷ Vgl. Moritz, William: *Der Traum der Farbmusik*. In: Bódy, Veruschka und Weibel, Peter (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum*. 1987. S. 20.

eine Beziehung zwischen der hörbaren Musik und einer kompletten Farbskala bestanden hat; genauer wird auf die Interaktion der beiden Komponenten nicht eingegangen. 100 Jahre später konstruiert der Jesuitenpriester Louis-Bertrand Castel (1688–1757) das „clavecin oculaire“ bzw. das „optische Cembalo“ (1727). Dieses dürfte dem Cembalo Arcimboldos ähnlich gewesen sein. In theoretischer Hinsicht hielt sich Castel an Pater Athanasius Kircher (1602–1680), der die Theorie aufstellte, dass „[...] jedem musikalischen Ton eine bestimmte Farbe zugeordnet sei, die ihm durch geistige Adäquanz entspräche. So formulierte Kircher: „Der Ton öffnet das Licht nur nach!“¹⁸. Das von Castel gebaute optische Cembalo war eine erweiterte Version eines normalen Cembalos. Es besaß einen Rahmen von zwei mal zwei Metern, der mit 60 kleinen Fenstern, die in fünf Reihen für zwölf Oktaven geteilt waren, gefüllt war. Jedes Fenster enthielt ein farbiges Glas. Insgesamt entsprach eine Farbabstufung einer Note der Tastatur. Beim Hinunterdrücken einer Taste wurde durch ein System von Hebeln und Riemenscheiben der Vorhang vor dem entsprechendem Loch gezückt und zeigte die passende Farbe.¹⁹ Castels Erfindung fand zu seiner Zeit großen Zuspruch, doch die Konstruktion seiner Farbmusik war für die Produktion und die Verbreitung zu kompliziert und zu teuer. Und so geriet sein Farbmusikinstrument nach seinem Tod in Vergessenheit. Doch blieb er damit nicht allein; es sollten noch viele folgen, deren innovative audio-visuelle Instrumente, auch Farborgeln²⁰ genannt, ein ähnliches Schicksal ereilte.

¹⁸ Moritz, William: *Der Traum der Farbmusik*. In: Bódy, Veruschka und Weibel, Peter (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum*. 1987. S. 20.

¹⁹ „In einem zweiten Modell von 1754 benutzte Castel 500 Kerzen, deren Licht durch ein Spiegelsystem verstärkt wurde.“ (Vgl. Moritz, S. 21)

²⁰ Näheres zu diesen Instrumenten findet sich in William Moritz Aufsatz von Seite 21 bis 41.

1.2 Der deutsche Avantgardefilm der 1920er Jahre: die wichtigsten Vertreter, Theorien und Einflüsse

„Die eigentliche, ursprüngliche *Avantgardebewegung* entwickelte sich in den zwanziger Jahren und wurde mit dem Beginn des Tonfilms für tot erklärt.“²¹ Doch der Begriff Avantgarde bestand weit über diesen Zeitraum hinaus „[...]“; er umschließt eine Auswahl von Werken aus verschiedenen Perioden, von den Anfängen des Films bis in unsere Zeit, experimentellen Werken, die den Film als eine eigenständige Kunstform weitergeführt haben.“²² Der Großteil der zur Avantgarde gehörenden Filme ist außerhalb der kommerziellen Filmproduktion entstanden und ist durch das Experimentieren mit neuen Techniken und ästhetischen Mitteln immer Vorreiter filmischer Möglichkeiten.

„Es will nicht mehr gelingen, die auf einen Moment zurückgeführte, durch einen „fruchtbaren Moment“ symbolisierte Lebendigkeit eines Bildes als tatsächliches Leben zu empfinden. Die Rettung [liegt in einer] ganz neuen Kunst, einer Malerei mit Zeit [...]. Es wird sich deshalb ein ganz neuer, bisher nur latent vorhandener Typus von Künstlern herausstellen, der etwa in der Mitte von Malerei und Musik steht.“²³

In den 1920er Jahren finden sich Filmkünstler, die mit Musik, Rhythmus, Licht und Film experimentierten. Es entstanden abstrakte Filme, die schon im Titel verrieten, dass die Künstler Aspekte der Musik in ihre Kunstwerke/-filme einfließen ließen. Am 3. Mai 1925 fand im UFA Theater eine Werkschau mit dem Titel *Der Absolute Film*²⁴ statt. Vertreten waren folgende Filme/Werke: *Dreiteilige Farbsonatine* von Ludwig Hirschfeld-Mack²⁵, *Film ist Rhythmus* von Hans Richter (1888–1976), *Symphonie diagonale* von Viking Eggeling (1880–1925), *Opus 2, 3 und 4* von Walter Ruttmann (1887–1941), *Images mobiles* von Fernand Léger (1881–1955)

²¹ Weiss, Peter: *Avantgarde Film*. 1995. S. 7.

²² Ebd.

²³ Ruttmann um 1919 (Aufsatz ohne Titel und Datum aus dem Nachlass, zitiert nach J. Goergen, *Walter Ruttmann: Eine Dokumentation*, hg. V. *Freunden der Deutschen Kinemathek*, Berlin 1989, S.73 f. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 235.

²⁴ Literaturhinweis: Holger Wilmesmeier: *Deutsche Avantgarde und Film: Die Filmmatinee „Der absolute Film“ 3. Und 10. Mai 1925*. Heidelberg, Univ., Diss., 1993, Münster, 1994.

²⁵ 1893–1964 oder 65, bei seinem Beitrag handelte es sich nicht um einen abstrakten Film, sondern „Reflektorische Farbspiele“.

und *Entr'acte* von René Clair (1898–1981).²⁶ Diese abstrakten Filme vernachlässigten nicht nur die konventionelle Erzählstruktur, Montage und Inhalt, sondern hielten sich zudem an die neuen Ideen von Man Ray (1890–1976) und László Moholy-Nagys (1895–1946) für die Fotografie. Film sollte also nicht rein als reproduzierendes Medium funktionieren, er sollte viel mehr selbst produzieren.

Die Definition für den Film als „Musik für die Augen“ und „Musik des Lichts“ gab den verschiedensten ästhetischen Positionen der Filmschaffenden die gleiche Grundlage (z.B.: denen von Germaine Dulac, Abel Gance, Dziga Vertov und Joris Ivens), auch wenn sie ideologisch unterschiedlich dachten.²⁷ Im abstrakten Film der 1920er Jahre findet sich die reinste Form des Films als nicht abbildendes Mittel in Zusammenhang mit Musik. Wie bereits erwähnt beinhalten schon die Titel der Projekte Begriffe des musikalischen Universums. Zu den bekanntesten Vertretern dieser Kunstform zählen Hans Richter, Viking Eggeling und Walter Ruttmann.²⁸

Theoretische Ansätze fanden die Künstler in der Bildenden Kunst. Die Malerei die sich vom Gegenstand löst findet man bei Wassily Kandinsky (1866–1944), Kasimir Malewitsch (1878–1935) und Piet Mondrian (1872–1944). Schriftliche Unterstützung boten Texte wie die 1908 erschienene Dissertation von Wilhelm Worringer (1881–1965) *Abstraktion und Einführung* und Wassily Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* aus dem Jahr 1910.

Eine weitere Kunstrichtung, welche die Dimension Zeit für sich einnahm war der Kubismus; hier fand man in einem Bild mehrere Perspektiven, die nur durch die zeitlich-räumliche Veränderung der Position des Künstlers und in weiterer Folge des Betrachters zustande kommen konnten.²⁹ Die Futuristen kamen einer zeitsimulierenden Bilderwelt noch näher, indem sie Phasen- und Bewegungsmalerei betrieben.

²⁶ Vgl. Emons, Hans: „Musik des Lichts“: *Tonkunst und filmische Abstraktion*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 233.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Beispiele für Werktiteln dieser drei Künstler: *Fuge 23, Präludium, Orchestration eines Themas, Rhythmus 23, Orchestration einer Farbe, Rhythmus 21-25, Rennsinfonie, Horizontal-Vertikal-Messe*.

²⁹ 1905 entstand Einsteins Relativitätstheorie, die die vierte Raumdimension (den Zeitfaktor) beinhaltet.

Die Nachahmung von vergehender Zeit in der Malerei näherte sich immer mehr der Kinematographie an. Als Beispiel seien langformatige Bilder von Franz Marc (1880–1916) und Robert Delaunay (1885–1941) genannt.

„Ich will in die konkrete Aktion meiner abstrakten Malerei Rhythmus einführen, der meinem inneren Leben entspringt. Mein Instrument wird der Kinematograph sein, dieses wahre Symbol akkumulierter Bewegung. Ich will die Partituren meiner Visionen, den sukzessiven Phasen meines Gemütszustandes entsprechend, ausführen. Ich bin dabei, eine neue visuelle Zeit-Kunst aus farbigen Rhythmus und rhythmischer Farbe zu schaffen.“³⁰

Dieses Zitat stammt von Léopold Survage (1879–1968). Er war der Erste „[...]“, der die Verbindung von malerischer Abstraktion und Bewegung einzig dem Film vorbehalten sah.“³¹ Von seinen praktischen Umsetzungsversuchen ist nur wenig erhalten, doch könnte man sagen, dass sein Projekt *Rhythmes colorés pour le cinéma* Vorfahre der Bilderrollen Hans Richters, Walter Ruttmanns und Viking Eggelings ist.

In den abstrakten Filmen der 1920er Jahre in Deutschland finden sich viele interessante Theorien, Anhaltspunkte, Arbeiten und Künstler für diese Arbeit. Als Beispiel dafür wurde Ruttmann und sein Werk *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) ausgewählt³².

1.2.1 Walter Ruttmann

Walter Ruttmann, geboren am 28.12.1887 in Frankfurt am Main, besucht dort das humanistische Goethe-Gymnasium und macht im Jahr 1905 sein Abitur. Mit 12 Jahren zeigt sich sein Interesse für Musik und er beginnt Cello zu spielen. 1906 geht er nach Zürich, um dort Architektur zu studieren. Bald bricht er das Studium ab und zieht nach München. Dort studiert er Malerei, wo er weiterhin mit einem Freund seiner musikalischen Neigung nachgeht und in verschiedenen Kaffeehäusern kleine Konzerte spielt. Nachdem Studium etabliert sich Ruttmann als Maler und kann von dem Geld, das er z.B. aus Plakatwettbewerben erhält, leben. An den

³⁰ Emons, Hans: „Musik des Lichts“: Tonkunst und filmische Abstraktion. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 237.

³¹ Ebd.

³² Der Grund für die Auswahl ist, dass die Verfasserin sich, im Laufe ihres Studiums, mehrmals mit Walter Ruttmann beschäftigt hat.

wenigen erhaltenen Werken aus dieser frühen Zeit, zeigt sich, dass er sich von einer naturalistischen Malweise hin zu einer abstrakten und reduzierten Form bewegt. 1914 wird er in den Krieg eingezogen. Immer wieder zeigt sich seine Unzufriedenheit gegenüber der Malerei und ihrer Begrenzung in Bezug auf Bewegung. 1917 kehrt er als Kriegsgegner zurück nach Deutschland.

Der Drang, Bewegung in seine Bilder zu bringen, führt Ruttmann auf direktem Weg zum Medium Film. „Ruttmann sieht in Geschwindigkeit und Tempo das Hauptmerkmal seiner Zeit. Dadurch ergebe sich eine andere Wahrnehmung der Welt: der erstarrte, zeitlose Augenblick werde durch das dynamische, zeitliche Geschehen - die Bewegung - verdrängt.“³³ Da es ihm vor allem um die Darstellung von Bewegung geht, ist der abstrakte Film sein Metier. Auf welche Art sein erster Film entstand, beschreibt er folgendermaßen:

„Ich zog mich in meine Dachkammer nach München zurück, kaufte mir ein Lehrbuch der Kinematographie und fing an, Bewegungsstudien mit der Kamera zu treiben. Zumeist war es ein abstraktes Formenspiel von Kreisen und Linien, deren in der Bewegung miteinander kämpfende und sich harmonisch vereinende Figuren mich zu immer neuen optischen Visionen verlockten.“³⁴

Die erste öffentliche Aufführung seines Werkes *Lichtspiel Opus 1* findet am 27.4.1921 in Berlin statt. Die musikalische Untermalung steuerte Max Butting (1888–1976) bei. Ruttmann arbeitet, nach der Uraufführung im Jahr 1922 von *Lichtspiel Opus 2*, an abstrakten, mehrfarbigen Werbefilmen. Er lernt Oskar Fischinger kennen, der ihm seine Wachsschneidemaschine vorstellt (mit der abstrakte Objekte mit sich verändernden Formen aufgenommen werden können). Diese verwendet Ruttmann später für die Hintergrundgestaltung des Films *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) von Lotte Reiniger (1899–1981). Diese vermittelt ihn weiter an Fritz Lang (1890–1976), bei dessen Nibelungen-Film, er den Falkentraum als Tricksequenz umsetzt.

³³ Georgen, Jeanpaul: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. 1989. S. 21.

³⁴ www.deutsches-filminstitut.de (Stand: 10.9.2008)

"Während der langen Jahre meiner Bewegungsgestaltung aus abstrakten Mitteln ließ mich die Sehnsucht nicht los, aus lebendigem Material zu bauen, aus den millionenfachen, tatsächlich vorhandenen Bewegungsenergien des Großstadtorganismus eine Film-Sinfonie zu schaffen."³⁵, schreibt Ruttmann.

Bald entsteht sein bekanntester Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*. (1927). Zusammen mit Carl Mayer (Drehbuchautor) soll ein Film gestaltet werden, der auf Schauspieler und eine Geschichte verzichtet, aber trotzdem Realitäten bzw. Gegenständliches zeigt. Weiters war es ihnen ein Anliegen, dass der Film einem sinfonischem Aufbau folgt. Allerdings muss gesagt werden, dass die Idee in dokumentarischer Art über eine Großstadt zu arbeiten, nicht ganz neu war. Es finden sich einige Beispiele, die richtungsweisend scheinen. 1921 entwirft Laszlo Moholy-Nagy ein nie verwirklichtes Projekt mit dem Namen *Dynamik der Großstadt*, 1926 porträtiert Alberto Cavalcanti (1897–1982) Paris in dem Film *Rien que les heures*, 1927 drehen Mikhail Kaufman (1897–1979) und Ilya Kopalín (1900–1976) den Film *Moskau*.

1928 dreht Ruttmann *Tönende Welle*, einen Werbefilm für den deutschen Rundfunk. Damit tat er den Schritt Richtung Tonfilm, der in seiner Ästhetik konsequent an Ruttmans bisherige Filme anschließt. Der Ton soll das Bild nicht begleiten, sondern er besitzt eine gleichwertige Funktion. Somit kann der Ton eigene Schwerpunkte setzen und einen optisch-akustischen Kontrapunkt darstellen. Mit dem Film *Melodie der Welt* (1929), der ursprünglich als Werbefilm für die Hamburg-Amerika-Linie gedacht war, zeigt er eine Reihung von Motivgruppen mit Schwerpunkten wie Architektur, Verkehr, Religion, Krieg und Arbeit. Das Filmmaterial hierzu wurde hauptsächlich von ihm selbst gedreht und zeigt verschiedene Orte der Welt. Nur wenige Szenen sind im Studio nachinszeniert worden.

Der Film kann weniger als Reisebericht gesehen werden, sondern bietet viel mehr einen Überblick über die Menschheitsgeschichte.

Mitte der 1930er Jahre gründet Ruttmann mit Anderen die „Deutsche Liga für unabhängigen Film“; dies zeigt sein Engagement den Film als

³⁵ Georgen, Jeanpaul: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. 1989. S. 80.

autonome Kunst zu begreifen, die frei von wirtschaftlichen Zwängen existieren könnte.

Nach mehreren Aufenthalten in Paris und Realisierungen verschiedener kleinerer Filmprojekten, kehrte Ruttmann 1933 nach Deutschland zurück. Obwohl er mit der politischen Situation unzufrieden war, empfand er es immer noch als seine Heimat und fand, dass er dort am ehesten seine künstlerische Kraft entfalten konnte. Ab 1935 arbeitete er für die Ufa-Werbefilm-AG, wo er kleine Aufträge für Werbe- und Industriefilme erhielt. Er isolierte sich künstlerisch und persönlich immer mehr und starb letztlich am 15. Juni 1941 an den Folgen einer Embolie.³⁶

1.2.1.1 Berlin. Die Sinfonie der Großstadt.

1926 beginnen die Dreharbeiten mit Kameramann Karl Freund zu seinem Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*. Der Film zeigt einen Bruch im Schaffen Ruttmanns. Hauptakteure sind nicht mehr ornamentale Figurationen, die in Bewegung gebracht werden, sondern Alltäglichkeiten des städtischen Lebens. Was bleibt sind die rhythmischen und dynamischen Grundlagen, die auch schon in seinen abstrakten Filmen galten. Die Kamera behält meist ihre Position, das heißt man findet wenige Schwenks bzw. Kamerafahrten. Der eindrucksvolle dynamische Rhythmus des Films entsteht durch die ausgefeilte Schnitt- und Montagetechnik Ruttmanns. Ziel ist es hierbei nicht einen Film mit dokumentarischem Anspruch zu machen; viel mehr soll das Gefühl von Berlin als Großstadt vermittelt werden. Von Anfang an arbeitet er mit dem Komponisten Edmund Meisel zusammen, der die Musik zu seiner filmischen Sinfonie beisteuert. Meisel schrieb dazu: „Idealerweise gehen hier zum ersten Mal von vornherein Film und Musik Hand in Hand, es entsteht ein Werk gemeinsamer Arbeit von Regisseur und Komponist.“³⁷ Meisel dirigierte bei der Uraufführung das Orchester; leider ist die Partitur dazu nicht vollständig erhalten geblieben. Aus einem Klavierauszug zeigt sich allerdings, dass sich die Musik auf die Bildrhythmik bezog. Zusammen sollte ein Gesamtkunstwerk geschaffen werden.

³⁶ Vgl. Georgen, Jeanpaul: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. 1989. S. 42.

³⁷ Ebd., S. 28.

Teilweise mit versteckter Kamera gefilmt, wird ein Querschnitt des Tagesablaufes einer Großstadt gezeigt. Eingeführt wird der Film durch die Einfahrt eines Zuges in das schlafende Berlin. Es folgen Bilder des Erwachens der Stadt und des Arbeitsbeginns. So zieht sich ein roter Faden durch den Film; über die Mittagspause, die Mittagsruhe und den Großstadtverkehr. Nachmittags findet sich eine neue Lebendigkeit, die sich zur „Großstadt-Neurasthenie“³⁸ erweitert. Letztlich wird die Feierabendstimmung, die im Nachtleben endet, gezeigt. Ruttmann benutzt die Montage in so geschickter Weise, dass sich die Geschwindigkeit und die Lebendigkeit der Großstadt darin wieder spiegelt.

Berlin. Die Sinfonie der Großstadt wird am 23. September 1927 im Berliner Tauentzienpalast³⁹ uraufgeführt.

„Das Premierenpublikum erwartete laut Vorankündigung einen Film, der mit allem bricht, was der Film bisher gezeigt hatte. Es spielen keine Schauspieler, und doch handeln Hunderttausende. Es gibt keine Spielhandlung, und es erschließen sich doch ungezählte Dramen des Lebens. Es gibt keine Kulissen und keine Ausstattung, und man schaut doch in der hundertpferdigen Flucht die unzähligen Gesichter der Millionenstadt. Paläste, Häuserschluchten, rasende Eisenbahnen, donnernde Maschinen, das Flammenmeer der Großstadtnächte – Schulkinder, Arbeitermassen, brausender Verkehr, Naturseligkeiten, Großstadtsumpf, das Luxushotel und die Branntweindestille [...] Der mächtige Rhythmus der Arbeit, der rauschende Hymnus des Vergnügens, der Verzweiflungsschrei des Elends und das Donnern der steinernen Straßen – alles wurde vereinigt zur Sinfonie der Großstadt.“⁴⁰

Die vier wichtigsten Faktoren für Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*. sind für ihn folgende:

³⁸ Vgl. Georgen, Jeanpaul: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. 1989. S. 27.

³⁹ Der Tauentzienpalast ist ein denkmalgeschütztes Gebäude im Berliner Bezirk Tempelhof-Schöneberg. Der viergeschossige Gebäudekomplex, der in den Jahren 1928 bis 1931 als Femina-Palast entstand, erstreckt sich in der Nürnberger Straße über die Hausnummern 50 bis 56. In seiner wechselvollen Geschichte war er auch stets Anziehungspunkt des Berliner Nachtlebens.

⁴⁰ <http://www.afk.uni-karlsruhe.de/montage/ruttmann.html> (Stand: 10.9.2008)

„1. Konsequente Durchführung der musikalisch-rhythmischen Forderungen des Films, denn Film ist rhythmische Organisation der Zeit durch optische Mittel.

2. Konsequente Abwehr von gefilmtem Theater.

3. Keine gestellten Szenen. Menschliche Vorgänge und Menschen wurden "beschlichen". Durch dieses "Sich-unbeobachtet-glauben" entstand Unmittelbarkeit des Ausdrucks.

4. Jeder Vorgang spricht durch sich selbst – also: keine Titel.“⁴¹

Die Bewegung in seinem Film schien Ruttmann besonders wichtig gewesen zu sein. Da aber diesmal keine abstrakten Figurationen die „Hauptakteure“ des Films waren, sondern vielmehr Personen, die nichts von ihrer Anwesenheit in einem Film wussten, war die Montage die wichtigste Methode um eine Rhythmik zu gestalten. Ständige Bewegung ist das zentrale Motiv des Films, so zeigen viele Szenen Berlins Verkehr und Beine, die sich von Punkt A zu einem Punkt B bewegen. Ruttmann beschreibt die schwierige Schneidearbeit so:

„Beim Schneiden zeigte sich, wie schwer die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve war, die mir vor Augen stand. Viele der schönsten Aufnahmen mußten fallen, weil hier kein Bilderbuch entstehen durfte, sondern so etwas wie das Gefüge einer komplizierten Maschine, die nur in Schwung geraten kann, wenn jedes kleinste Teilchen mit genauester Präzision in das andere greift. (...) Nach jedem Schnittversuch sah ich, was mir noch fehlte, dort ein Bild für ein zartes Crescendo, hier ein Andante, ein blecherner Klang oder ein Flötenton und danach bestimmte ich immer von neuem, was aufzunehmen und was für Motive zu suchen waren.“⁴²

Die „sinfonische Kurve“ in Ruttmanns Film entsteht vor allem durch die ungewöhnliche Häufigkeit des Schnitts, der die damals übliche Anzahl deutlich überschritt. Es finden sich 1009 Einstellungen in den 61 Minuten Film, wobei die durchschnittliche Einstellungslänge bei 3,6 Sekunden liegt. Die maximale Einstellungslänge betrug 45,5 Sekunden und die kürzeste 0,2 Sekunden. Die verschiedenen Schnittabstände, die das Tempo des

⁴¹ Georgen, Jeanpaul: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. 1989. S. 79.

⁴² Ebd., S. 80.

Films steuern, sind auch für die verschiedenen inhaltlichen Abschnitte (Nacht, Morgen, Vormittag, Mittag, Abend) unterschiedlich gewählt. Jede Phase des Tages besitzt eine eigene Rhythmik: Erwachen der Stadt und Arbeitsbeginn, Mittagspause und Nachmittagstempo, Feierabend und Großstadtnacht. In den einzelnen Abschnitten finden sich auch unterschiedlich schnelle Schnittfolgen. Ein Beispiel ist die Exposition: Im Morgengrauen fährt ein Zug Richtung Berlin. Die ersten Einstellungen werden durch weiche Überblendungen zusammengeführt, was ein schnelles Schnitttempo ausschließt. Ab der zweiten Minute zeigt sich eine deutlich höhere Schnittfrequenz. Hier finden sich bis zu 50 Einstellungswechsel in einer Minute. In der dritten und vierten Minute verlangsamt sich nicht nur das Tempo des einfahrenden Zuges, sondern auch das der Schnitte. Der Zug steht still. Nur zwei Einstellungen pro Minute finden sich in der Sequenz, die die noch schlafende Stadt zeigt. Als die Stadt erwacht (ca. bei Minute elf) findet sich wieder ein schnellerer Schnittrhythmus, der beschleunigt als die Arbeit in den Fabriken (ca. bei Minute 14) beginnt, um dann wieder zu verlangsamen als die Geschäfte öffnen und der Berufsverkehr einsetzt. Eine Steigerung folgt wieder beim Einsetzen der Betriebsamkeit in den Büros. So lässt sich ein Muster feststellen, dass sich durch den ganzen Film zieht. Je schnellere und je mehr Bewegung in der Stadt zu finden ist, desto mehr wird geschnitten. So steigert das Tempo der Stadt, das Tempo des Films. Einen Versuch ein musikalisches Muster in Ruttmanns „Sinfonie“ über Berlin zu entdecken, machte Jeanpaul Goergen:

„Das kurze einleitende „Andante“ der stillen Morgenstunden, in denen Berlin erwacht; das alsbald einsetzende stürmische „Allegro con fuoco“ des Verkehrs (...); das gewaltig aufklingende „Adagio“ eines Intermezzos (...); das frohe „Allegretto“ der Sport gewidmeten Freistunden und endlich das glänzende, rauschende „Finale“ des abendlichen Berlins.“⁴³ Obwohl eine musikalische Annäherung ein guter Ansatz ist, liegt es doch näher, dass Ruttmann sich an die Rhythmik der Stadt gehalten hat, als an eine stringente musikalische Strukturierung.

⁴³ Goergen, Jeanpaul: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. 1989. S. 28.

Edmund Meisel, der Komponist, beschreibt seinen Beitrag zu diesem Film so:

„Aus der wellenförmigen, periodischen Urform entsteht in maschinellem Rhythmus das Leitmotiv BERLIN, das sich als Versinnbildlichung des Panoramas zum Bläserchoral erweitert – Viertelton–Akkorde der schlafenden Stadt – Arbeitsmarsch – Maschinenrhythmus – Bürorhythmus – Kontrapunkt des Potsdamer Platzes – Mittagschoral der Großstadt – Verkehrsfuge – Steigerung aller Großstadtgeräusche in kontrapunktischer Durchführung der Hauptthemen zur Schlußfermate BERLIN.“⁴⁴

Die Kritiken aus der Erscheinungszeit des Films fielen positiv aus. Einzig den marxistischen Filmkritikern fehlte die soziale Analyse. Doch dies war nicht Ruttmanns Absicht.

„Ruttmann versteht sich in der Tat nicht als Chronist, nicht als Reporter. So wenig er eine Geschichte erzählen will, so wenig will er - was sowieso unmöglich wäre - ein Totalbild der Großstadt Berlin abliefern. Er will vielmehr eine neue künstlerische Wirklichkeit entstehen lassen; er betrachtet Berlin ästhetisch - es sind seine künstlerischen Empfindungen, die er an den Zuschauer weiterleiten will. Diesen will er berauschen, ihn zum Schwingen bringen, Vibrationen auslösen.“⁴⁵

⁴⁴ Georgen, Jeanpaul: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. 1989. S. 116.

⁴⁵ Ebd., S. 30.

1.3 Impressionistische Avantgarde des französischen Films: Germaine Dulac

„In *L'essence du cinéma. L'idée visuelle* (1925) fordert Dulac⁴⁶ für den Film jene Autonomie ein, die sich die Tonkunst im Namen der Absoluten Musik durch ihre Emanzipation von Wort, Bild und Bühne um 1800 erobert hatte, und in *Les esthétiques. Les entraves. La cinégraphie integrale* von 1927 beschreibt sie den Film *Le roue* von Gance als sichtbare, außerhalb der bekannten Regeln komponierte Symphonie, deren Empfindungsqualitäten sich aus Bildern zusammensetzten wie in der Musik aus Tönen.“⁴⁷

Germaine Dulacs Aussagen, wie „Film als Sinfonie“ und „Musik für die Augen“, zeigen, dass sie sich am deutlichsten, von allen in dieser Zeit, an musikalische Einheiten für die „genuine Filmästhetik“⁴⁸ hielt. In ihren eigenen filmischen Arbeiten reduzierte sie die narrativen Momente zusehends. Der Film *La folie des vaillante* (1925), der nach einer literarischen Vorlage von Maxim Gorki entstand, vernachlässigt die Erzählstruktur der eigentlichen Geschichte massiv. Sie selbst schrieb dazu in *Les esthétiques. Les entraves. La cinégraphie integrale*, dass ihr Blick immer mehr zugunsten der Studie von Bildern, den narrativen Gang der Handlung und das Spiel der Schauspieler vernachlässigte. „Wie ein Musiker am Rhythmus und am Klang eines musikalischen Satzes arbeitet, begann der Cinéast am Rhythmus der Bilder und an ihrem Klang zu arbeiten.“⁴⁹ Der „integrale Film“ Dulacs funktioniert anders als die abstrakten mechanischen Filme ihres französischen Kollegen Fernand Léger (1897–1899).⁵⁰ Der „integrale Film“ von Dulac soll „[...] am Modell der prozessualen Formen des Tanzes und des Biomorphismus Ausdruck eines rhythmischen und gleichsam emotionalen Zeiterlebens werden, das

⁴⁶ Germaine Dulac (1882-1942)

⁴⁷ Emons, Hans: „Musik des Lichts“: Tonkunst und filmische Abstraktion. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 249.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 248.

⁴⁹ Dulac in *Les esthétiques. Les entraves. La cinégraphie integrale*, zitiert nach Emons, Hans: „Musik des Lichts“: Tonkunst und filmische Abstraktion. Zitiert nach: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 249.

⁵⁰ ENTR'ACTE von René Clair und LE BALLET MÉCANIQUE von Fernand Léger und Dudley Murphy sollten zu Meilensteinen in der Geschichte des avantgardistischen Films werden: „Kein Szenarium - Reaktionen auf rhythmische Bilder, das ist alles. Zwei Schwerpunkte der Filmkonstruktion: Die Variation der Geschwindigkeiten der Projektion und der Rhythmus dieser Geschwindigkeiten“: so kommentierte Léger das innovative Potential seines Films in der Zeitschrift LITTLE REVIEW. Vgl. www.fluctuating-images.de/files/images/pdf/08Dulac_Christolova.pdf (Stand: 10.9.2008)

Wachstum und Tod, Unruhe und Schmerz als Spiel der Linien und der Volumen darstellt.“⁵¹ In den Jahren 1928/29 wurde ihr Konzept, Filme nach der Musik zu „komponieren“, noch präziser. Die zu jener Zeit entstanden Filme kamen ohne Handlungsgerüst aus und können als die ersten Musikfilme bezeichnet werden. Ihre Arbeit *Disque 927* nach Chopins *Prelude Nr. 6* in h-moll aus op.28, *Thème et variations* und *Étude cinématographique sur une arabesque de Debussy* benennt Hans Emons als „Visualisierung autonomer musikalischer Gebilde“⁵².

⁵¹ www.fluctuating-images.de/files/images/pdf/08Dulac_Christolova.pdf (Stand: 10.9.2008)

⁵² Emons, Hans: „*Musik des Lichts*“: *Tonkunst und filmische Abstraktion*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 249.

1.4 Die russische Filmavantgarde: Dziga Vertov

Die Ästhetik der Filmavantgarde der 1920er Jahre bezieht sich so stark auf Denkmodelle der Musik, dass es schwierig ist aus den vielen Beispielen und ihren unterschiedlichen Formen auszuwählen. Die vorliegende Arbeit hält sich deshalb an die bekanntesten Vertreter. Wie schon Walter Ruttmann mit *Die Sinfonie der Großstadt* versuchte über die Rhythmik Berlins einen Film zu drehen, beschäftigte dies auch den Russen Dziga Vertov (1896–1954). Sein Film *Der Mann mit der Kamera* zeigt in seiner Montage, einen deutlich beabsichtigten Rhythmus. „[...] 13 verschiedenen Einstellungen [sind in, Anm. der Verfasserin] 117 Phrasen („Sätze“) unterschiedlicher Länge auszumachen, deren kürzeste zwei, und deren längste 90 Kadar enthält.“⁵³ Gezeigt wird Gegenständliches, also Bilder der Wirklichkeit. Aus den Montagelisten Vertovs lässt sich herauslesen, dass das gefilmte Material penibel zu einer Art Partitur zusammengefügt wurde, die sich an ein Gliederungs- bzw. Ordnungssystem von Maß und Zahl hält.⁵⁴

„Der Stoff – die Elemente der Bewegungskunst – sind die Intervalle (die Übergänge von einer Bewegung zur anderen) und keinesfalls die Bewegung selbst. Die (die Intervalle) geben auch der Handlung die kinetische Lösung. Die Organisation ihrer Elemente, d.h. der Intervalle in Sätzen. [...] Das Werk baut sich ebenso aus Sätzen auf wie der Satz aus Intervallen“⁵⁵ Vertov denkt das Medium Film in seinen Werken mit; er lässt in seinem Film das Medium sich selbst reflektieren. Im Film *Entuziazm: Simfoniya Donbassa* (1931) breitet sich dieser Gedanke bis auf den Filmtton aus.

1.4.1 Dziga Vertovs Entuziazm: Simfoniya Donbassa (1931)

In dem Aufsatz *Vertov als Futurist oder Das Ohr gegen das Auge: Enthusiasmus*. von Oksana Bulgakowa (*1954) in dem Magazin *Maske und Kothurn*, welches zu Ehren des 100. Geburtstages von Dziga Vertov zwei Bände mit Texten über ihn veröffentlichte, wird der Film

⁵³ Emons, Hans: „Musik des Lichts“: Tonkunst und filmische Abstraktion. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 250.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vertov: *Schriften zum Film*, zitiert nach „Musik des Lichts“: Tonkunst und filmische Abstraktion. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 250.

Enthusiasmus ausführlich diskutiert. Das folgende Kapitel wird sich an diesem Essay orientieren und Teile der Gliederung übernehmen.

1922 veröffentlichte Vertov sein Manifest *Wir*, das ihn zum radikalsten Vertreter des Absoluten Films in Russland machte. Hier spricht er davon, Film als „dynamische Geometrie“, genauer gesagt als „Verlauf von Punkten, Linien, Flächen, Volumen“⁵⁶, zu verstehen. Es soll „eine Film-Tonleiter“ verwendet werden, die sich „graphischen Zeichen zur Fixierung der Bewegung“ bedient. Der menschliche Körper, der eher nicht in geometrische Form gebracht werden kann, wird deshalb kurzer Hand als Teil des Films ausgeschlossen.⁵⁷ Der Film soll als Kunst zu verstehen sein, welche die Bewegungen der Gegenstände im Raum ausdenkt.⁵⁸ Vertov sieht die Maschine bzw. das Spiel abstrakter geometrischer Formen, die sich jedem Rhythmus anpassen, als optimalen Gegenstand für seinen Zweck. Mit diesen Überlegungen befindet er sich im Gedankenumfeld der deutschen Vertreter (Eggeling, Richter und Ruttmann) des „abstrakten Films“ der 20er Jahre. Gesehen hatte Vertov die um 1920 entstandenen Filme der deutschen Künstler zwar nicht, doch bestimmt darüber gelesen. In dem Heft *Kino-Fot* erschien 1922, eine Seite vor Vertovs Manifest *Wir*, ein Aufsatz von Ludwig Hilberseimer (1885–1967) mit dem Titel *Die dynamische Malerei*. Darin wurde über die Experimente von Richter und Eggeling berichtet.⁵⁹ Biografische Umstände⁶⁰ machten es Vertov unmöglich die „dynamische Geometrie“, das zentrale Thema seines Manifests, in die Praxis umzusetzen.

Enthusiasmus war sein erster Tonfilm und wurde kurz nach *Der Mann mit der Kamera* gedreht. Der Film sollte im Gegensatz zu der Behauptung jene könnten nur im Atelier bzw. künstlich hergestellt werden beweisen, dass die Tonkamera, die Dynamik des Films nicht mindert und dass es darüber hinaus möglich sei, Originaltöne bzw. -geräusche aufzunehmen.

⁵⁶ Bulgakowa, Oksana: *Vertov als Futurist oder Das Ohr gegen das Auge: Enthusiasmus*. In: Maske und Kothurn, 50. Jahrgang/Heft 1, 2004. S. 17.

⁵⁷ Vertovs Forderung im Rahmen des Projekts: „Vom trottsenden Bürger über die Poesie der Maschine zum perfekten elektrischen Menschen.“

⁵⁸ Vgl. Bulgakowa, Oksana: *Vertov als Futurist oder Das Ohr gegen das Auge: Enthusiasmus*. In: Maske und Kothurn, 50. Jahrgang/Heft 1, 2004. S. 17.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 18.

⁶⁰ Näheres dazu findet man bei Bulgakowa, S. 18.

Enthusiasmus sollte auch als Beweis gegen das Tonfilm-Manifest von Sergej M. Eisenstein (1898–1948), Vsevolod Pudovkin (1893–1953) und Grigorij Aleksandrov (1903–1983) vom Juni 1928 dienen, in welchem behauptet wird, dass Ton im Film ausschließlich asynchron zum Bildinhalt eingesetzt werden sollte.⁶¹

Die Dreharbeiten

Die Kamera für *Enthusiasmus* übernahm Boris Ceitlin, der schon bei Vertovs Bruder, welcher üblicherweise für die Kameraarbeit verantwortlich zeichnete, assistierte. Daher hält sich der visuelle Unterschied eher in Grenzen. Obwohl es sich bei den Tonaufnahmen um Originalton handelt, wurde dieser nicht gleichzeitig mit dem Bild aufgenommen. Ende September bis Anfang November 1929 wurde in Donbass ohne Ton gedreht. Ende November bis Ende Dezember 1929 erarbeiteten Vertov und sein Komponist Nikolaj Timofeev (1900–1981) eine Musik- und Geräuschpartitur für das zuvor gedrehte Material. Im Januar 1930 wurde in Leningrad (in einen Kinosaal und rund um die Isaak-Kathedrale) weitergefilmt. Nach einem „Schnellkurs“⁶² zum Thema Tonaufnahmen bei Aleksandr Šorin⁶³, fanden die ersten zwischen März und April statt. Quellen für die O-Töne waren: industrielle Geräusche im Hafen, Geräusche der Straßen, dem Bahnhof, der Ostermesse und der Maidemonstration.⁶⁴ Anfang Juni ging es mit den Tonaufnahmen vom Ukrainischen Parteitag in Charkov weiter. Den Juli verbrachten sie in Donbass, wo sie „[...] die Geräusche in den Schächten, die Sirenen, die

⁶¹ „Für Spiel- und Nichtspielfilm ist die Übereinstimmung des Gehörten und des Gesehenen genauso wenig von prinzipieller Bedeutung wie ihre Nichtübereinstimmung.“ (Zitiert nach Bulgakowa, S. 23)

Damit soll gesagt werden, dass Bilder und Töne durch die Montage jegliche Verbindung eingehen können und weiter, dass die Kategorisierung in Sprach- und Geräuschfilm absurd sei. Lediglich zwischen Spielfilm und Nichtspielfilm, also zwischen dokumentarisch aufgenommenen Ton und künstlich produzierten Tönen, sollte ein Unterschied gemacht werden.

⁶² Vgl. Bulgakowa, Oksana: *Vertov als Futurist oder Das Ohr gegen das Auge: Enthusiasmus*. In: Maske und Kothurn, 50. Jahrgang/Heft 1, 2004. S. 24.

⁶³ Er arbeitete damals mit einem System, das 24 Bilder/Sekunde synchronisierte; anders als das des Moskauer Ingenieurs Tager machte, der mit 19 Bildern/Sekunde arbeitete. (Vgl. Bulgakowa, S. 24)

⁶⁴ Eine Beschreibung der ersten Vorführung des O-Tons gibt der Kritiker Rafailovič: „Die Vorführung war ungewöhnlich. In dem dunklen Zuschauerraum leuchtete das Rechteck der Leinwand jungfräulich weiß. Doch keiner interessierte sich für die Leinwand. Faul und melodisch dröhnten die Glocken, festlich sang der Kirchenchor, in der Kneipe polterte etwas, jemand wurde geschlagen, und als in der Symphonie dieses trunkenen Skandals deutlich ein traditionelles russisches Schimpfwort erklang, verschwanden alle Zweifel an dem dokumentarischen Charakter des gefilmten Materials. Wir sahen eine Originaltonaufnahme.“ (zitiert nach Bulgakowa, S. 24)

Lokomotive, die Maschinen, die Loren – alles lärmende Objekte, [...]“⁶⁵ aufnahmen. Da das Material nicht vor Ort gesichtet werden konnte, wurde ein Teil des aufgenommenen Materials, wegen des unbrauchbaren Tones, im Nachhinein nicht verwendet. Damit wurden auch die dazugehörigen Filmsequenzen gestrichen. „Vertov nutzte drei Typen von Aufnahmen: Bilder und Töne separat, Bilder und Töne gleichzeitig, aber auf verschiedenen Bändern (das Bild mit der Stummfilmkamera und der Ton mit der Tonapparatur) und schließlich Bilder und Töne synchron, ohne einer Methode den Vorrang zu geben.“⁶⁶ Da die Töne und Bilder zum Großteil asynchron zusammengefügt wurden, z.B. die Messgesänge zu Bildern von Betrunknenen, wirkt jedes synchrone Bild überraschend. Ende August schnitt Vertov 50 Tage und Nächte in Kiev bis das Werk vollendet war.⁶⁷ Premiere hatte der Film am 8. Februar und kam am 1. April 1931 in den Verleih.

Negative Kritik gab vor allem in Russland, aufgrund von Problemen mit der Projektion und der Tonregelung bei der Aufführung. Im Ausland kam die besondere Art des Umgangs mit dem Ton besser an, da Vertov diesen direkt vor Ort regulieren konnte.⁶⁸

Die Struktur

Den Film („die Symphonie“) sieht Oskana Bulgakowa wie Programmmusik aufgebaut. Vier Teile mit Wiederkehr von Leitmotiven und Refrains, die eine musikalische (nicht literarische) Narrativität aufweisen:

1. die Entweihung der Kirche (die Ouvertüre, Allegro);
2. die Arbeit in der Kohlegrube (Moderato);
3. die Arbeit am Hochofen (Rondo; Allegro vivce);
4. die Ernte auf dem Lande (Pastorale; Andante cantabile).⁶⁹

⁶⁵ Bulgakowa, Oksana: *Vertov als Futurist oder Das Ohr gegen das Auge: Enthusiasmus*. In: Maske und Kothurn, 50. Jahrgang/Heft 1, 2004. S. 24.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 25.

⁶⁸ Mehr Kritiken finden sich bei Bulgakowa auf S. 26f.

⁶⁹ Vgl. Bulgakowa, Oksana: *Vertov als Futurist oder Das Ohr gegen das Auge: Enthusiasmus*. In: Maske und Kothurn, 50. Jahrgang/Heft 1, 2004. S. 28.

Weiters wird gezeigt, dass sich die vier Teile an das Programm des Fünfjahresplans⁷⁰ (1928-1932) lehnen. Bulgakowa geht ab Seite 28 genauer auf diese Behauptung ein. Dieser Teil wird hier ausgelassen, es soll nur folgendes zitiert werden: „Der Film entwickelt einen selbständigen Kommentar zu den Losungen, der in erster Linie durch das kontrapunktische Verflechten der visuellen und akustischen Leit motive geschaffen wird.“⁷¹

Im Folgenden wird anhand einer ausgewählten Sequenz die Besonderheit des Films für diese Arbeit herausgearbeitet werden.

Der Film trägt den Untertitel „Donbass-Symphonie“. Dies deutet bereits darauf hin, dass der Film sich an musikalischen Strukturen orientiert. Allerdings soll hier nicht auf den Aufbau bzw. die Struktur des Films im Allgemeinen eingegangen werden, sondern viel mehr anhand ausgewählter Sequenzen die Besonderheit der Verwendung der Originaltonaufnahmen, im Bezug auf die Bilder, aufgezeigt werden.

Die erste Beispielsequenz beginnt bei Minute 00:05:35 und endet bei Minute 00:08:50. Hier sind abwechselnd Gläubige und Alkoholiker zu sehen. Durch die Montage entsteht ein Wechselspiel mit unterschiedlichen Bildinhalten (das Zeigen unterschiedlicher menschlicher Typen), welche bei genauerer Analyse, vor allem unter genauerer Betrachtung der Musik, einen Zusammenhang erhalten. Auf der einen Seite werden die Gläubigen gezeigt, die zur Kirche gehen. Sie küssen einer gekreuzigten Jesusfigur die Füße und bekreuzigen sich in gebeugter Haltung selbst. Auf der anderen Seite werden Alkoholiker gezeigt, die Flaschen voller Alkohol mit großzügigen Schlucken leeren. Vorerst sind zu diesem Szenario Kirchenmusik und Kirchenglocken zu hören, welche augenscheinlich den Kirchenbesuchern zugeordnet sind. Plötzlich, kurz nach einem der Glockenschläge, ändert sich die Tonkulisse und passt sich an das zweite Szenario, also an die Betrunkenen, an. Zu hören ist der Lärm, welcher von dergleichen Zeitgenossen produziert wird. Dieser setzt sich aus Brüllen, Gesang und unverständlichen Gesprächen zusammen.

⁷⁰ In der Sowjetunion trat der erste Fünfjahresplan 1928 in Kraft. Er diente vorrangig dem Ausbau der Schwerindustrie, der Beseitigung der freien Marktwirtschaft und der Kollektivierung der Landwirtschaft. (vgl. http://de.encyarta.msn.com/encyclopedia_761592914/F%C3%BCnfjahresplan.html)

⁷¹ Bulgakowa, Oksana: *Vertov als Futurist oder Das Ohr gegen das Auge: Enthusiasmus*. In: Maske und Kothurn, 50. Jahrgang/Heft 1, 2004. S. 29.

Durch die Verbindung der unterschiedlichen Geräuschkulissen (einmal die Kirchenklänge, das andere Mal das Lärmen der Betrunknen), der Kamerabewegung (einerseits neigt sie sich wie die Betenden, andererseits schwankt sie wie die Betrunknen) und dem Schnitt, der die Abwechslung der Bildinhalte erst ermöglicht, lässt sich nun eine gleiche Eigenschaft zwischen den unterschiedlichen Menschengruppen feststellen. Die gezeigten Typen suchen in den „Beschäftigungen“, denen sie hier nachgehen (beten, trinken), Ablenkung von ihrer persönlichen Realität. Oksana Bulgakowa meint in ihrem Aufsatz über Enthusiasmus: „[...] Religion ist Opium für das Volk; Kirche, Wodka und Kino sorgen für das Gleiche, jede (Durch-) Sicht benebelnde Wirkung [...]“⁷².

Die zweite Sequenz beginnt bei Minute 00:40:00 und endet bei Minute 00:42:30. Die Sequenz wird mit mehreren schwarzen Kadern eingeführt (möglicherweise ist hier Filmmaterial verloren gegangen). Der Ton setzt währenddessen schon ein. Es sind Geräusche eines fahrenden Zuges zu vernehmen. Kurz darauf folgen verschiedene Szenen, die sich wiederholen. Auf der Bildebene sieht man mit Kohle gefüllte Behälter, die an einem Seilzug hängen und einen Mann der sich mit Feuer, das aus dem Boden kommt, beschäftigt. Weiters findet man Aufnahmen, die anscheinend von einem fahrenden Zug aus aufgenommen wurden und die drei Männer beim Schwingen eines „Riesenhammers“ zeigen. Auf der Tonebene sind verschiedenste Zuggeräusche, wie das Quietschen der Bremsen, die Zugsirene, Hammerschläge und eine Stimme aus dem OFF, zu hören.

Besonders interessant in Bezug auf den Ton sind die Hammerschläge und die Stimme. Die ersten fünf Mal ist der Ton des aufprallenden Hammers zu hören, beim sechsten bis achten Mal ist stattdessen die Stimme zu hören. Zuerst sagt sie „Ehrensache“, dann „Eine Sache des Ruhmes“ und zuletzt „Eine Sache der Tapferkeit und des Heldentums“. Danach wird der Hammer noch fünf Mal geschwungen, wobei beim letzten Mal nur mehr das Aufschlagen zu hören ist, das Bild zeigt etwas anderes.

Auffallend ist bei dieser Sequenz, dass das Bild, das den schwingenden Hammer zeigt, die Worte des Sprechers unterstützen. Es wird ihnen

⁷² Bulgakowa, Oksana: *Vertov als Futurist oder Das Ohr gegen das Auge: Enthusiasmus*. In: Maske und Kothurn, 50. Jahrgang/Heft 1, 2004. S. 33.

dadurch Bestimmtheit und Bedeutsamkeit zugeschrieben. Wichtig ist auch, dass das Geräusch des Hammerschlages schon vor der Stimme eingeführt wird, so dass der/die ZuseherIn bzw. -hörerIn besonders auf dieses Geräusch wartet und die Stimme quasi überrascht.

Anhand dieser Sequenzen soll aufgezeigt werden, dass schon Vertov, durch Übereinstimmung bzw. Nichtübereinstimmung des Gehörten und des Gesehenen, Assoziationen schaffte bzw. bewusst Akzente setzte.

1.5 Oskar Fischinger

Wilhelm Oskar Fischinger wurde am 22. Juni 1900 in Gelnhausen, Deutschland geboren. Nach seiner Ausbildung an der Städtischen Obligatorischen Fortbildungsschule in Frankfurt am Main, wo er im Oktober 1916 graduierte, begann er seine berufliche Laufbahn in der Fabrik Pokorny und Wittekind, die Maschinen herstellte. Zuerst arbeitete er als technischer Zeichner, dann als Maschinenkonstrukteur und ab 1922 als Ingenieur (mit offiziellem Diplom).

„This technical training would be invaluable to him later, since it allowed him to design and build his own equipment for animation, filming and sound recording at times when he had very little money, or needed something new and eccentric for „spezial effects“.“⁷³

Fischinger zählt zu den Vorreitern der Filmavantgardisten, der seine Arbeiten mit Musik unterlegte. Dazu verwendete er schon existierende Musikstücke, die er mit dem Nadeltonverfahren ab- und dazuspielte. Seine ersten Projekte wurden von Ruttmanns *Lichtspiel Opus 1* und Bernhard Diebold (1886–1945)⁷⁴ beeinflusst. Anders als Ruttmann zeichnete Fischinger die abstrakten Figurationen nicht, sondern filmte die Produkte seiner Wachsschneidemaschine.⁷⁵ Von 1921 bis 1926 beschäftigt er sich vorwiegend mit diesen Techniken. Die Produkte der Wachsschneidemaschine haben „[...] erstaunliche Ähnlichkeit mit computererzeugten Visualisierungen fraktaler Mathematik [...]“⁷⁶. Für den Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923–1926) von Lotte Reiniger kaufte Ruttman die Lizenz für die Wachsschneidemaschine. Dazu beschreibt Helmut Herbst die Technik dieser folgendermaßen: „In einem weitgehend vom Zufall gesteuerten Prozeß wird ein sich frei formendes Objekt aus Kaolin, feiner Tonerde, in einen Wachsblock eingeschlossen. Dieses dreidimensionale, erstarrte chaotische Objekt übersetzt dann eine

⁷³ Moritz, William: *Optical Poetry: the life and work of Oskar Fischinger*. 2004. S. 3.

⁷⁴ Den Begriff „Augenmusik des Films“ rief der Kunstkritiker Bernhard Diebold im April 1921 ins Leben, nachdem er Walther Ruttmanns „Lichtspiel Opus I“ in Frankfurt gesehen hatte. Diebold erhob „die Augenmusik“ zu einer eigenen, neuen Kunstgattung und dieser von ihm propagierte Begriff prägte die konstruktivistische deutsche Filmavantgarde der zwanziger Jahre.

⁷⁵ Vgl. Emons, Hans: „Musik des Lichts“: *Tonkunst und filmische Abstraktion*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 252.

⁷⁶ Herbst, Helmut: *Mit der Technik lernen: Konstruktion einer Augenmusik*. In: Gehr, Herbert (Red.): *Sound and Vision*. 1993. S. 40.

35-mm-Kamera mittels Einzelbildaufnahmen in das Zeitkontinuum des Films. Zu diesem Zweck schneidet die Maschine hauchdünne Scheiben von dem Wachsblock, wobei ein Kopplungsmechanismus jeweils den Kameraverschluß auslöst.“⁷⁷

Vor 1930 arbeitete Fischinger für diverse Auftraggeber, wie den „Farbenmusik“-Artisten Alexander Laszlo (1895–1970) und die UFA. Um 1930 entstanden seine berühmten *Studien*, aus denen sich sein eigentliches Lebenswerk formt. Diese *Studien*, die meist aus geometrischen und halbgeometrischen Formen bestanden, sind überwiegend schwarz-weiß und fanden nicht nur beim Publikum der Neuen Sachlichkeit großen Zuspruch, sondern vielmehr interessierte sich die musikalische Ecke „[...]“, die ihre vermeintlich „abstrakte“ Kunst am besten in – nach traditionellen Kategorien – „nichtfilmischen“ Zusammenhängen aufgehoben sah.“⁷⁸ Zur Beliebtheit seiner *Studien* trug sicher auch die wenig wählerische Musikauswahl bei.⁷⁹ „Auffällig ist, daß Fischingers Musikauswahl bis auf ganz wenige Ausnahmen dem Genre von Marsch und Tanz zuzurechnen ist, also etwa jenem Typus von „Formalmusik“ entspricht, den Albert Wellek⁸⁰ der Musik als Ausdruckskunst gegenüberstellte“⁸¹

Um 1930 war das Lichttonverfahren das fortschrittlichste Reproduktionsverfahren für den Tonfilm. Als Ingenieur interessierte Fischinger „[...]“ die schmale, neben den Bildern auf dem Filmstreifen aufgezeichnete Lichttonspur, auf der sich mit einiger Übung nicht nur die Dynamik der aufgezeichneten Musiken, sondern auch einzelne Klangfarben anhand ihrer charakteristischen grafischen Merkmale bestimmen ließen. Instrumente und ihre einzelnen Töne ebenso wie Vokale der menschlichen Sprache waren damit optisch „lesbar“. Hier tat sich für die Verbindung von Musik und Film ein neues Arbeitsfeld auf

⁷⁷ Herbst, Helmut: *Mit der Technik lernen: Konstruktion einer Augenmusik*. In: Gehr, Herbert (Red.): *Sound and Vision*. 1993. S. 40.

⁷⁸ Emons, Hans: „*Musik des Lichts*“: *Tonkunst und filmische Abstraktion*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 252.

⁷⁹ z.B.: aktuelle Schlager- und Tanzmusik, Brahms *Ungarische Tänze*, Verdis *Aida*, usw.

⁸⁰ 1904-1972, Begründer der modernen Musikpsychologie.

⁸¹ Emons, Hans: „*Musik des Lichts*“: *Tonkunst und filmische Abstraktion*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 253.

[...]“⁸². Das Verfahren ermöglichte eine bis zu einem hundertsten Teil einer Sekunde genaue Synchronisation von Bild (abstrakt oder gezeichnet) und Ton.

Drei Filme Fischingers, die in den 1940er Jahren entstanden sind, waren *Kreise* (1933), *Komposition in Blau* (1935) und *Allegretto* (1936); diese sind Farbfilme, die bereits im subtraktiven Drei-Farben-System gedreht worden waren. „Die Choreografie der abstrakten Elemente schafft ein Beziehungssystem, in dem visuelle und akustische Bilder sich gegenseitig steigern und erhellen.“⁸³

So wurden Oskar Fischinger und seine Filme in den 1940er Jahren das Bindeglied zwischen der deutschen Filmavantgarde und den in den Kinderschuhen steckendem amerikanischen Experimentalfilmkino⁸⁴ der Westküste.

⁸² Herbst, Helmut: *Mit der Technik lernen: Konstruktion einer Augenmusik*. In: Gehr, Herbert (Red.): *Sound and Vision*. 1993. S. 40.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Dazu zählen Künstler wie die Brüder Whitney, Jordan Belson uva.

1.6 Soundies: und deren Anhänger

Im Jahr 1941 kam eine technische Neuheit auf den Markt. Die Panorams. Diese besaßen große Ähnlichkeit mit einer Jukebox. Nach dem Münzeinwurf zeigte der Bildschirm kurze Filme, die in der Machart der heutigen Musikvideos schon sehr ähnelten. Diese Filme nannten sich Soundies. Von Januar 1941 bis 1947 wurden diese dreiminütigen Filme produziert, die dann an öffentlichen Orten wie Nachtclubs, Bars und Restaurants gegen einen Münzeinwurf angesehen- und gehört werden konnten. Die Panorams wogen um die zwei Tonnen und kosteten in etwa 12.000 Dollar. In diesen sieben Jahren übernahmen die Firmen Minoco und RCM Productions (einer der Mitbegründer war James Roosevelt, der Sohn des amerikanischen Präsidenten) die Produktion von über 2000 Filmen.⁸⁵ Auf einer dieser Filmrollen im 16mm Format, fanden sich acht Soundies, die wöchentlich ausgetauscht wurden. Das Gezeigte wurde aus unterschiedlichen Musikgenres entnommen, z.B.: Country- und Westernmusik, russische Balalaikamusik, irischer Folklore bis hin zu Big-Band-Musik.⁸⁶

Hauptsächlich wurde eine szenische Darstellung der Musik gezeigt. Außerdem fand man Auszüge aus Musicalfilmen, Trailer für Spielfilme, Ankündigungen, Cartoons und Nachrichten.⁸⁷ Es finden sich einige Ähnlichkeiten zu späteren Videoclips, die im heutigen Fernsehen zu sehen sind. So fügten sich zwischen die Performances der Musiker immer wieder „[...] kurze amüsante Filmszenen, die den Musiktitel szenisch unterstützen bzw. kommentierten [...]“⁸⁸; man konnte darin z.B. Frauen in knapper Kleidung beobachten. Obwohl die Abläufe des Gezeigten wesentlich langsamer funktionierten als heute, zeigt der narrative Charakter das Grundmuster später produzierter Musikvideos.

Die Kurzfilme entstanden meist innerhalb eines Tages. Zuerst wurde die Musik aufgenommen und dann der Film gedreht. Dabei wurde besonders

⁸⁵ Vgl. Rötter, Günther: *Videoclips und Visualisierung von E-Musik*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 261.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Ebd.

darauf geachtet, dass die Sänger lippen synchron und die Instrumente im richtigen Moment zu sehen waren.⁸⁹

Warum diese Art des „Musiksehens“ mit der Zeit immer seltener vorkam, hatte wahrscheinlich mehrere Gründe. Zuerst einmal waren die Panorams relativ unpraktisch und ihre Bildschirmdiagonale betrug lediglich ca. 51 cm (20 inch). Weiters war die Verbreitung des Fernsehers in vollem Gange, wo es ebenfalls die Möglichkeit gab, Musikdarbietungen zu verfolgen. So minimierte sich die Zahl der Geräte von 10.000 (1943) auf 2.000 (1947).

Anfang der 1960er Jahre feierten die Panorams in Frankreich unter dem Namen Scopitone ein kleines Revival. Dieses Gerät zeigte 16mm Filme, die auf einem 60 cm Hintergrundbildschirm projiziert wurde.⁹⁰ Der große Fortschritt war allerdings, dass diese eine Farbdarstellung in Technicolor⁹¹ erlaubten. Präsentiert wurden unter Anderen auch europäischen Popstars, wie z.B. Johnny Hallyday und Sylvie Vartan, aber auch international berühmte Künstler wie Petula Clark und Dionne Warwick.⁹²

⁸⁹ Die damalige Mikrofontechnik hätte den Blick auf die Musiker verstellt.

⁹⁰ Vgl. Rötter, Günther: *Videoclips und Visualisierung von E-Musik*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 263.

⁹¹ Technicolor ist eine Unternehmung, die gegründet wurde mit dem Ziel, ein technisch befriedigendes und rentables Farbfilm-Verfahren einzuführen. Mit der Bezeichnung Technicolor wurden verschiedene Aufnahme- und Wiedergabe-Verfahren entwickelt.

⁹² Rötter, Günther: *Videoclips und Visualisierung von E-Musik*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 263.

1.7 Frühe Formen des Musikfernsehens

Fernsehsendungen, die zum Teil für die Verdrängung der Soundies in den USA verantwortlich waren, waren z.B. *American Bandstand* und *Stage Show*. Anfangs wurden hier noch kurze Musikfilme im Stil der Soundies gezeigt.⁹³ In den 1950er Jahren trugen sie den Namen „popular music shows“ und sollten vor allem ein junges Publikum unterhalten. Der bekannteste Künstler, der eben erwähnten *Stage Show*, war Elvis Presley. Sein einprägsamer Auftritt machte ihn damals schlagartig bekannt.

In England fand man zahlreiche solcher frühen Musiksendungen ab den 1960er Jahren. Die bekannteste ist wohl *Top of the Pops*⁹⁴, in welcher die Künstler zu einem Playback lippen synchron ihre neuesten Lieder interpretierten, wobei sie ein hauseigenes Orchester tatkräftig unterstützte. 1963 ging *Ready Steady Go!* bei der BBC auf Sendung, die sich durch nicht synchronisierte Live-Auftritte auszeichnete. 1964 sah man dann die Beatles in der *Ed Sullivan Show*, was zur Ausbreitung der Beatlemania beitrug.

Mitte der 1960er Jahre fing man an für Bands wie die Beatles und die Rolling Stones Filme zu drehen, die neue Songs präsentierten.⁹⁵ Interessant sind die beiden Filme für die Songs *Penny Lane* und *Strawberry Fields Forever*. Diese beiden sind Auskopplungen des 1967 entstandenen Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Für die filmische Gestaltung der beiden Songs arbeiteten sie mit dem schwedischen Avantgarde-Filmmacher Peter Goldmann zusammen. Bei *Penny Lane* wird hauptsächlich der surrealistische Liedtext umgesetzt. Bei *Strawberry Fields Forever* werden schon einige der Spezialeffekte der später entstandenen Clips verwendet. So findet man den langsamen Vor- und Rücklauf und die Überlappungen von Bildern.⁹⁶ Diese Filme wurden für das englische und amerikanische Fernsehen produziert, welche diese auch sendeten.

⁹³ Vgl. Rötter, Günther: *Videoclips und Visualisierung von E-Musik*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 263.

⁹⁴ Andere wären z.B.: *Juke Box Jury*.

⁹⁵ Beispiele: *Paperback Writer*, *We Can Work It Out*, *Have You Seen Your Mother Baby*, *Standing in the Shadow?*, *Child Of The Moon*, *Charlie Is My Darling*, usw.

⁹⁶ Vgl. Rötter, Günther: *Videoclips und Visualisierung von E-Musik*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 263.

Die Rockshows, die ab den 1950er und 1960er Jahren, je nach Land, auf Sendung gingen, boten den Bands die ersten Möglichkeiten ihre Videoclips zu zeigen. Diese hatten auch einen ökonomischen Nutzen. Denn durch sie war es für die Musiker nicht notwendig in möglichst kurzer Zeit auf der ganzen Welt herum zu reisen und überall aufzutreten. Vielmehr übernahmen die Clips die Promotion⁹⁷ ihrer neusten Singles. In Amerika waren es: *In Concert* (ABC), *Midnight Special* (NBC) und *Rock Concert* (Don Kirshner). In England die schon erwähnten Sendungen *Juke Box*, *Top of the Pops* und *Ready Steady Go*. In Deutschland fanden die Zuseher in der Sendung *Beat-Club* die neuesten Gruppen und ihre durch Video-Effekte interessanter gemachten Clips. „In der Mitte der 70er Jahre kamen die ersten Consumer-Videorekorder auf, Videoclips konnten nun auch in den europäischen Clubs gezeigt werden.“⁹⁸ Günther Rötter zitiert dazu aus dem Artikel *Music Videos. The Look of Sound*⁹⁹ von P. Aufderheide aus dem Jahre 1986 folgendes:

„Rock videos were shown in the 1970s in European clubs, and some English underground groups rode them to celebrity. At this moment in English pop music the performer’s persona had become as important as the sound of music, so the form [of the clip] nicely fulfilled its function.“

1975 brachte die Band Queen einen Videoclip zu ihrem Hit *Bohemian Rhapsodie* auf den Markt. Dieses war eigentlich als Promo gedacht und wird von vielen Autoren heute als das erste „wirkliche“ Musikvideo angesehen.¹⁰⁰ Als Gründe werden angeführt, dass „[...] bestimmte Techniken wie die Heroisierung der Musiker in einer Darstellung als Denkmal, die optische Vervielfältigung der Akteure, die Verwendung unterschiedlicher Schnitffrequenzen zur Charakterisierung bestimmter

⁹⁷ Diese nannten sich Promos (Promotionsfilme), die an ausgewählte Sender geschickt wurden. Die Demos, die für Plattenfirmen entstanden waren den Promos ähnlich. Beide Formen entwickelten sich mit der Zeit vom Performance- zum Konzeptvideo.

⁹⁸ Rötter, Günther: *Videoclips und Visualisierung von E-Musik*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 264.

⁹⁹ Im Journal of Communication 36. Zitiert nach Rötter, Günther: *Videoclips und Visualisierung von E-Musik*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 264.

¹⁰⁰ Vgl. Rötter, Günther: *Videoclips und Visualisierung von E-Musik*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 264.

Formabschnitte und die heute vielleicht etwas plump wirkende „kaleidoskopartige Splittung und Auffächerung der Bilder“ auftauchen.“¹⁰¹ Auch wenn dieselben Techniken schon bei amerikanischen Bands zu finden sind, gilt dieses Werk als „Präzedenzfall“¹⁰². Das Stück hat eine Länge von sechs Minuten, was fast die doppelte Dauer eines durchschnittlichen Songs ist. Ein Grund warum es selten im Radio gespielt wurde. Doch eine einzige Ausstrahlung des Videos bei *Top of the Pops*, brachte die Single auf Platz eins der Charts, wo sie sich für drei Monate hielt.¹⁰³ „Das Plattencover als Blickfang, die Live-Tournee und die Radiosendung als Plattenpromoter hatten einen Nachfolger gefunden: Das Musikvideo.“¹⁰⁴

¹⁰¹ Rötter, Günther: *Videoclips und Visualisierung von E-Musik*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. S. 264.

¹⁰² Kopf, Biba: *I fit moves, they will watch it*. In: Bóndy/Weibl (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum*. S.198.

¹⁰³ Rötter erwähnt auch die hektische Art der Produktion. Es reichten vier Stunden drehen und ein Abend Nachbearbeitung um dieses Video herzustellen. Die Kosten beliefen sich auf 7.000 Dollar.

¹⁰⁴ Gehr, Herbert: *The Gift Of Sound And Vision*. In: Gehr, H. (Red.): *Sound And Vision: Musikvideo und Filmkunst*. 1993. S. 18.

1.8 Die Videokünstler der 1960er und 1970er Jahre

„Die Entwicklung der Videokunst ist eine Geschichte des Wechselspiels zwischen technischer Innovation und künstlerischer Kreativität.“¹⁰⁵ Den Anfang nahm die Videokunst in den 1960er Jahren und ist in Zusammenhang mit den Künstlern des Fluxus zu sehen. Allen voran Nam June Paik (1932–2006), der sich, als diese leistbar wurden, eine Videokamera zulegte. Er begann, wie viele nach ihm, Bilder maschinell zu bearbeiten. Über Jahrzehnte hinweg waren es die Videokünstler, die mit neuen Geräten „[...] experimentierten, sie umbauten oder Anregungen zu Weiterentwicklungen gaben.“¹⁰⁶

Als wichtige Beispiele für visuelle Bearbeitungsmaschinen der 1960er und 1970er Jahre, sowie interaktive Bildverarbeitungsmaschinen der 1980er und 1990er Jahre, die von Künstlern konstruiert bzw. von ihnen zur wesentlichen Weiterentwicklung der elektrischen Bildgestaltung und künstlerischer Ausdrucksform eingesetzt wurden, sieht Axel Wirths folgende: Bill Hearn's *Vidium* (1969), Paiks und Abes *Video Synthesizer* (1970), Steve Rutts und Bill Etras *Scan Processor* (1974), Stephen Becks *Video Weaver* (1974), David Jones *Frame Buffer* (1977) und Jim Crutchfields Versuche mit *Space Time Dynamica In Video Feedback* (1984). Natürlich endet diese Liste nicht mit diesen Beispielen, vielmehr lässt sich bis heute weiter führen. Denn die technische Entwicklung, von Computerprogrammen bis hin zum Internet, bieten für Videokünstler, die mittlerweile großteils digital arbeiten, immer neue Experimentier- und Verbreitungsmöglichkeiten.

In den 1980er Jahren änderten sich das Fernsehbild und somit auch das Rezeptionshaltung der Zuseher. Bildverfremdung, -digitalisierung und -manipulation fand man auf allen Kanälen. Gegen die Entwertung des elektronischen Bildes standen die Videokünstler mit ihren Werken, die schon lange davor entstanden und die durch ihre kommerzielle Anwendung inflationär gemacht wurden.

Die Musikindustrie schaffte eine Kombination aus Clip und Fernsehen: MTV. Mit der einfachen Formel: „[...] mit dem kleinsten gemeinsamen

¹⁰⁵ Wirths, Axel: *Musikclips und Videokunst*. In: Gehr, H. (Red.): *Sound And Vision: Musikvideo und Filmkunst*. 1993. S. 43.

¹⁰⁶ Ebd.

Nenner den Geschmack des größtmöglichen Publikums zu treffen. Somit beschränkte sich die Funktion der Bilder bei den meisten Musikclips darauf, ästhetisches Beiwerk zu sein, Aufmerksamkeit zu erregen und affirmative Assoziationen auszulösen.“¹⁰⁷ Diese Aufmerksamkeit sollte durch viele optische Reize geweckt werden, welche wiederum von den Videokünstlern, 20 Jahre davor, durch unzählige Experimente erschaffen wurden. Die Intention der Endprodukte der beiden Künstlergruppen (für Clips, für Videokunst) ist allerdings sehr unterschiedlich. Der „klassische“ Musikclip „[...]“ wird nach standardästhetischen Konzepten und nach eindeutigen rezeptionspsychologischen Strukturen produziert [...]“¹⁰⁸, im Gegensatz zum Videokünstler, der als Motivation den Wunsch hat, eine künstlerische Idee zu verwirklichen. Die Ästhetik dieser Videos musste weder Zielgruppen noch starren Regeln folgen. Die Funktion des Kunstvideos war eben weder Unterhaltung noch werbetechnische Information. Axel Wirths beschreibt dies als Gegenpol so:

„[...] Zeitdehnung und Zeitraffung beispielsweise sind wichtige Themen und dem Auge willkommene Abwechslungen innerhalb einer gleichförmigen elektronischen Bilderlandschaft. Insbesondere in den 1980er Jahren hat sich die Bild-Ton-Interaktion innerhalb der internationalen Videokunst als eines der wesentlichen Stilmittel herausgebildet. Die Sprache des Audiovisuellen hat sich innerhalb der Videokunst zu einem internationalen grenzüberschreitenden Ausdrucksmittel stilisiert und gehört zum festen Handwerkzeug des Medienkünstlers. Die dabei entstehenden synergetischen Effekte sind charakteristische Qualitäten dieser Kunstform.“¹⁰⁹

1.8.1 Nam June Paik: *Global Groove*

Die Weiterentwicklung technischer Mittel ist ein wichtiger Bestandteil von Nam June Paiks Kunst. Denn mit diesen Entwicklungen erweiterten sich Paiks Möglichkeiten des künstlerischen und ästhetischen Ausdrucks bis zum Ende seines künstlerischen Schaffens. (So waren der Fernseher,

¹⁰⁷ Wirths, Axel: *Musikclips und Videokunst*. In: Gehr, H. (Red.): *Sound And Vision: Musikvideo und Filmkunst*. 1993. S. 44.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

später die Videokamera und das Videoband für ihn entscheidend). Paik als Künstler ist, obwohl er als Vater der Videokunst bezeichnet wird, nicht nur in diesem Metier tätig. Er war Musiker, Philosoph, Bildhauer, Zeichner und Visionär.

Paiks erste Einzelausstellung im Jahr 1963 in der Galerie Parnass (Wuppertal), war gleichzeitig die erste Ausstellung in Deutschland, die veränderte Fernsehempfänger als Kunstobjekte zeigte. Insgesamt wurden zwölf Geräte, deren empfangene Bilder auf verschiedene Weisen „gestört“ wurden, in den Räumen der Galerie untergebracht. Zwei der Empfänger waren durch den Transport beschädigt worden, wobei einer gar nicht mehr funktionstüchtig war und der andere lediglich eine weiße Querlinie¹¹⁰ am Bildschirm präsentierte. Die restlichen zehn Geräte wurden absichtlich auf unterschiedliche Art „gestört“. Bei vier von diesen Apparaten wurde die Elektronik so bearbeitet, dass die Bilder in „[...] negativer Umkehrung“ erschienen, sich um die senkrechte bzw. waagrechte Mittelachse zusammenrollten und von Sinusschwingungen gestört wurden¹¹¹. Bei weiteren Empfängern waren andere technische Geräte, wie ein Radio, ein Tonbandgerät oder ein Mikrofon angeschlossen. Diese dienten als Impulsgeber und veränderten das empfangene Fernsehbild sobald sie benutzt bzw. eingeschaltet wurden.

Ziel dieser Störungen war es den Einwegcharakter des Mediums zu unterwandern und gleichzeitig zu zeigen, dass ein Eingreifen überhaupt möglich ist. Das Fernsehprogramm bzw. der Inhalt trat in den Hintergrund zurück. „Die üblicherweise angestrebte störungsfreie Wiedergabe des empfangenen Signals verkehrte Paik ins Gegenteil, indem er eine neue Ästhetik der gestörten Bilder provozierte.“¹¹²

Es zeigten sich schon bei dieser Ausstellung (in der Galerie Parnass) Formen¹¹³ seiner *Participation TV*- Reihe und des *Magnet TV*. Bei dem Objekt *Magnet TV* konnten die Besucher durch einen Magneten, wie der

¹¹⁰ Dieses Objekt wurde mit dem Titel *Zen for TV* bekannt.

¹¹¹ Decker, Edith: *Paik Video*. 1999. S. 37.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Durch drehen der Knöpfe der Geräte, das Betätigen des Fußschalters oder das Sprechen in das Mikrofon, veränderten sich die Formen auf der Bildschirmoberfläche.

Name schon verrät, das Bild am Schirm verändern. Ähnlich verhielt es sich auch bei den Varianten des *Participation TV*. Diese haben ihren Vorläufer direkt in der Ausstellung in der Galerie Parnass, anders als *Magnet TV*. Denn hier wurde von außen (mit dem Magnet) Einfluss auf das Bild genommen, was wesentlich leichter fällt und für den Besucher auch anschaulicher ist, als die Bearbeitung der Elektronik im Inneren des Apparates.

Bei *Participation TV I* ist an einem Farbfernseher ein Mikrofon angeschlossen; der Bildschirm zeigt ein farbiges Linienknäuel. Dieses weitet sich explosionsartig aus, wenn ein Geräusch durch das Mikrofon in den Empfänger geleitet wird. Die Weiterentwicklung war *Participation TV II* (1969), die durch drei Videokameras erweitert wurde, die den Bildschirm mit verschiedenen Bildquellen speisten. Diese am Bildschirm zu sehenden Bilder wurden ebenfalls durch Geräusche oder das Sprechen in das Mikrofon gestört. Die Installation ist eine, „[...] which comprises three of four color TV sets which show multi-color echos, or fog, or clouds which are electronically produced. Sometimes you can see yourself floating in air, dissolving in deep water.“¹¹⁴

Im folgenden Jahr (1970) entwickelte Paik mit dem Elektronikingenieur Shuya Abe den Videosynthesizer¹¹⁵, der 1971 erstmals in einer Ausstellung zu sehen war. Paik beschreibt seine Erwartungen an den Synthesizer folgendermaßen:

„Ich wollte eine Klaviatur haben, die es mir ermöglicht, sieben verschiedene Quellen auf einen Schlag zu redigieren: Redigieren in realer Zeit. Das erste, woran ich dachte, waren sieben Kameras mit sieben Bildquellen, die sich augenblicklich vermittlems eines Schalttisches mischen ließen. So hat die Maschine zwei Ausrüstungen: die Tastatur für das sofortige Mischen und eine winzige Uhr, die die Farbe umkehrt, von Infrarot bis Ultraviolett. Der Spieler kann die Farben verändern. Die sieben Kameras selber sind auf sieben Farben gestimmt: die eine Kamera nimmt nur rot auf, eine andere nur blau, eine andere diese oder jene Farbe. Die

¹¹⁴ Decker, Edith: *Paik Video*. 1999. S. 65.

¹¹⁵ 1965 wurde der erste Audio-Synthesizer fertig gestellt.

sieben Regenbogenfarben sind vorhanden. Ihre Mischung bewirkt, was man sieht.“¹¹⁶

So „[...] entstand eine Vorrichtung, die endlose Variationen von Form und Farbe erlaubte“¹¹⁷. Paik hatte auch mehrere Verwendungsmöglichkeiten für seine neue Erfindung parat. So wollte er mit dieser die Hintergründe für Talkshows und Rocksendungen „komponieren“. Paiks damalige Vorstellung einer neuen Form von einer Musiksendung, wo er mit dem Synthesizer einen Bildhintergrund zu klassischer Musik oder Popmusik produzieren wollte, ähnelte dem heutigen Musikfernsehen, bzw. den Videoclips¹¹⁸. Diese Projekte und Arbeiten führten Paik und seine Gedanken in eine ganz bestimmte Richtung, eine zukunftsorientierte Richtung. Entsprechend wird sich auch die Arbeit *Global Groove*, auf die als nächstes eingegangen wird, präsentieren. 1965 erwarb Paik als einer der ersten eine portable Sony-„Portapak“ Videokamera, die es ihm ermöglichte „eigene“ Bilder auf Videoband zu filmen. Auf eines dieser Videobänder wird hier nun genauer eingegangen, da es ein immer wiederkehrendes, wenn auch teilweise verändertes, Element seiner Arbeiten ist.

Global Groove entstand im Jahr 1973, dauert 30 Minuten, ist in Farbe und mit Ton. Gleich zu Anfang ist aus dem OFF (gesprochen von Russel Conner), Paiks Zukunftsvorstellung das Fernsehen betreffend, folgendes zu hören: „This is a glimpse of a new world when you will be able to switch on every TV channel in the world and TV guides will be as thick as the Manhattan telephone book.“¹¹⁹ Ziel dieses Videos war es, ein Modell für ein künstlerisch geprägtes Weltfernsehen der Zukunft zu präsentieren. Zu sehen waren Videos von Tänzern, Musikern und Performance Künstlern¹²⁰, die mit Paik befreundet waren. Weitere Elemente waren Interviews und Tonaufnahmen, sowie Popmusik, Werbung und Programmausschnitte. Es wäre natürlich kein Paik-Video, fänden sich

¹¹⁶ Decker, Edith: *Paik Video*. 1999. S. 150.

¹¹⁷ Ebd., S. 66.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 152.

¹¹⁹ Ebd., S. 154.

¹²⁰ Anm.: unter den Künstlern fand man unter anderen John Cage, Allen Ginsberg, Charlotte Moorman, Merce Cunningham und Produktionen von Karlheinz Stockhausen und des Living Theatres.

nicht massive Verzerrungen und Bildstörungen darin. Auch die für Paik typische interaktive Komponente durfte nicht fehlen. So sieht und hört man im Video die Aufforderung des Künstlers an das Publikum die Augen zu schließen bzw. kurz darauf wieder zu öffnen.¹²¹

Nach Edith Decker durchziehen das Video zwei Bedeutungsebenen. Augenfällig ist die Information die übermittelt werden will, aber an ihrer Quantität scheitert. Hierbei wird von Paik das häusliche (amerikanische) Fernsehen imitiert; diese Nachahmung weist keine lineare Erzählstruktur auf, sondern zeigt eher eine Aneinanderreihung von Einzelsequenzen. Gleichzeitig will das Video versuchen ein Fernsehen zu präsentieren, das Bilder von überall auf der Welt zeigen kann. Der Titel *Global Groove* kann mit „Globaler Kanal“ übersetzt werden, wobei das Wort groovy als „irre“, „toll“ oder „cool“ mitschwingen sollte. Als zweites muss man mitdenken, dass Paik das Medium auch dafür benützen wollte, Avantgardekünstlern einen Raum für ihre Kunst zu geben und sie dadurch bekannt zu machen. „Der schnelle Rhythmus des Bandes relativiert die Aussage der einzelnen Sequenzen, weil der Zuschauer nicht in der Lage ist, das Einzelereignis entsprechend zu werten. Die Anreicherung mit Farb- und Formeffekten durch den Synthesizer schafft den Zusammenhang und verklammert die heterogenen Bilder miteinander. So ist es möglich, die Flut bunter Bilder zu genießen, ohne auf deren Bedeutung zu achten. Diese findet durch die Hintertür des visuellen Gedächtnisses Eingang – ein Prinzip, daß von der Werbung mit großem Erfolg angewendet wird.“¹²²

1970 schrieb Paik einen Aufsatz mit dem Titel *Global Groove and Video Common Market*, dessen Inhalt sich im Videoband widerspiegelt. Er verkündet die Forderung nach einem freien Videomarkt, was für ihn bedeutete, dass weltweit sämtliche Fernsehgesellschaften sich ihre Produktionen gegenseitig zur Verfügung stellen sollten. Für Paik vermittelt das Fernsehen des Öfteren Vorurteile. Er wies zum Beispiel darauf hin, dass das Amerikanische Fernsehen Asiaten meist als elende Flüchtlinge oder verhasste Diktatoren darstelle¹²³. Ein gutes Beispiel für mangelnde

¹²¹ Die, die ihre Augen geöffnet ließen, sahen eine nackte Tänzerin. Paik war sich wahrscheinlich bewusst, dass die meisten hinsehen würden und brachte das Publikum auf diesem Weg eventuell dazu über den Voyeurismusaspekt des Fernsehens nachzudenken.

¹²² Decker, Edith: *Paik Video*. 1999. S. 155.

¹²³ Vgl. ebd., S. 156.

Kommunikation, da die meisten Mittelklassefamilien im „Osten“ ein ähnliches Fernsehen konsumieren wie amerikanische Familien. Würde allerdings ein Austausch vollzogen, wäre dies, laut Paik, ein Mittel gegen Missverständnisse und Intoleranz zwischen den Völkern.

Besonders Tanz und Musik, die im Video „Global Groove“ eine große Rolle spielen, gelten für Paik als universelles Verständigungsmittel um den Zugang zu komplexeren Aussagen des Künstlers zu erleichtern.¹²⁴

1.8.2 Nam June Paik: Good Morning, Mr. Orwell

„Bei all diesen künstlerischen Eingriffen und Ausdrucksformen ist Paiks Stärke bis heute die Thematisierung, die Behandlung von Zeit und Raum geblieben.“¹²⁵

Am 1. Januar 1984, dem Orwell Jahr, war die Zeit günstig für ungewöhnliche Vorhaben. So ging Paiks erste einstündige Satellitenübertragung, die 400. 000 Dollar kostete, auf Sendung. Er selbst mischte die Bilder, die in Paris im Centre Pompidou aufgenommen wurden. Das Studio des WNET-TV in New York war ein weiterer Ort, an dem für die Live-Sendung performt wurde.¹²⁶ Die Produktion wurde gleichzeitig in Korea, Dänemark, den Niederlanden, Deutschland, den USA und Frankreich ausgestrahlt.

„Die visuelle Struktur der Sendung entsprach grob der der Videobänder Paiks: Heterogene Bilder wechselten sich in schneller Folge ab, hohe und populäre Kunst standen nebeneinander, die Bilder waren dazu noch elektronisch collagiert und verfremdet. Ein weiterer Aspekt, und eigentlich der wichtigste, der sich nur in einem solchen Live-Ereignis verwirklichen ließ, war die komplexe Zeitstruktur. Durch das Split-Screen-Verfahren – in diesem Fall die Aufteilung des Fernsehbildes in Felder wechselnder Formation – war es möglich, mehrere der gleichzeitig stattfindenden

¹²⁴ Vgl. Decker, Edith: *Paik Video*. 1999. S. 156.

¹²⁵ Stooss, Toni: *Nam June Paik: Video Time, Video Space*. 1993. S. 9.

¹²⁶ Unter den Künstlern fand man Ben Vautier, Joseph Beuys, das Studio Bercot, Robert Combas, Pierre-Alain Hubert, Yves Montand, Sapho und die Gruppe Urban Sax aus Paris. In New York waren Laurie Anderson, John Cage, Merce Cunningham, Peter Gabriel, Allan Ginsberg, Philip Glass, The Thompson Twins, Mauricio Kagel und Charlotte Moorman vertreten.

Ereignisse simultan zu zeigen und Bilder aus Paris und New York einander gegenüber zu stellen.“¹²⁷

Das Prinzip Populäres, Unterhaltendes und Kunst in einer Sendung zusammen zu mischen, zeigte im Bezug auf die Zuseherquote (in den USA 120. 000 – 150. 000 und in Deutschland ca. 240. 000) durchaus Erfolg. So schalteten vor allem junge Menschen den Fernseher ein um z.B. Peter Gabriel oder Urban Sax zu sehen. Als Draufgabe bekamen sie dann auch Avantgardekünstler wie Joseph Beuys (1921-1986) oder John Cage (1912-1992) zu sehen, die sie großteils nie live erleben hätten können. Das Fernsehen war und ist für Performance-Künstler das perfekte Medium um viele Menschen an ihren Inszenierungen teilhaben zu lassen. Denn wie sollte man so eine große Menge an ZuseherInnen in einem Ausstellungsraum unterbringen?

¹²⁷ Decker, Edith: *Paik Video*. 1999. S. 173-174.

1.9 MTV – Musictelevision – Das Musikfernsehen

Am 1. August 1981 ging der amerikanische Privatsender MTV das erste Mal auf Sendung, um in weiterer Folge 24 Stunden täglich Musikvideos auszustrahlen. Für Robert Pittman¹²⁸, den geistigen Vater von MTV, war dieser Sender das selbstverständliche Programm für eine Generation die als Lieblingsbeschäftigung fernsieht und Rockmusik hört. Anstatt den Fernseher abzuschalten um Rockmusik zu hören, der sie sich näher fühlt, sollte sie von nun an MTV einschalten.¹²⁹ Als MTV-Zielgruppe galten 12 bis 34 jährige, die für Fernsehprogrammhersteller und Werbestrategen immer am schwersten zu erreichen waren.¹³⁰ Musikfernsehen sollte laut Pittman wie Radio funktionieren, es läuft nebenbei. Quasi ein Radio mit Bildern, von dem niemand erwartete, dass es wie traditionelles Fernsehen rezipiert würde.

Ausschlaggebend für Warner Executives MTV mit einem Investitionsvolumen von 200 Millionen Dollar zu starten, war unter anderem die Ende der 1970er Jahre ausgestrahlte Musikvideo-Show *Popclips*. Diese lief auf dem Warner Cable Jugendkanal *Nickelodeon* und wurde von dem Ex-Mitglied der Popband The Monkees, Michael Nesmith (*1942), moderiert.¹³¹ 1981 konnte weder die Musikindustrie, noch die Werbeindustrie absehen, welche enorme Summe Geld dieser Sender abwerfen würde. Frühestens nach einem Jahr als Kunden in die Plattenläden liefen um sich nach einer Band zu erkundigen, die sie am Vorabend auf MTV gesehen hatten und in den wichtigsten Metropolen und Märkten, New York und Los Angeles, der Sender per Kabel zu empfangen war, war der Erfolg nicht zu übersehen. Kurz darauf reagierten Firmen und Agenturen, die MTV, mit dem Bezahlen für teure Werbeminuten in die Gewinnzone beförderten.¹³² Genauere Aufstellungen über Gewinne und

¹²⁸ Pittman, Robert, geb. in Jackson, Mississippi, U.S.A., 28. Dezember, 1953. Created programming for Music Television (MTV) 1981, president and chief executive officer für MTV Networks.

¹²⁹ Vgl. Gehr, Herbert: *The Gift Of Sound And Vision*. In: Gehr, H. (Red.): *Sound And Vision: Musikvideo und Filmkunst*. 1993. S. 18.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 19.

¹³¹ Auch die berühmte Fernsehshow des populären Radio-DJ Casey Casem *America's Top Ten* war von paradigmatischer Bedeutung für die Entscheidung MTV in die Realität umzusetzen.

¹³² Vgl. Gehr, Herbert: *The Gift Of Sound And Vision*. In: Gehr, H. (Red.): *Sound And Vision: Musikvideo und Filmkunst*. 1993. S. 19.

Zuseherquoten, die MTV im Jahr 1983 aufstellte, finden sich in Michael Shores faktenreicher Arbeit *The Rolling Stone Book Of Rock Video* (1984).

1.9.1 Die MTV Ästhetik

Herbert Gehr fasst in seinem Aufsatz *The Gift of Sound and Vision* die Ästhetik von MTV wie folgt zusammen:

„[...] ein Stückchen Popmusik von etwa drei Minuten Länge; singende, tanzende, ausgelassene oder coole junge Menschen, die sich in bizarren Landschaften oder stilisierten Innenräumen oder beidem abwechselnd finden, in schwül-rotes oder kühl-blaues Licht getaucht; Großaufnahmen der Sänger wechseln ab mit surrealen Bildern, Rauchsäulen steigen auf, Spiegel zerspringen, Lichtblitze zucken über gestylte Oberflächen und betonen die harte Eleganz von Modeattributen; Schweißperlen schimmern auf nackter Haut, Wäsche, Bewegungen und Gesten geben erotische Versprechen, eine Gitarre wirbelt vorbei; alles, was „Look“ hat oder erzeugt, wird verarbeitet; Sex und gute Laune, Jugend, Reichtum, Freizeit, kurzum Glück und Wohlbefinden heißen die Botschaften – das alles vorgetragen in einem ungeheuerlichen Tempo: alle drei Sekunden ein Schnitt, oft noch öfter, und immer im Rhythmus des Beats gesetzt.“¹³³

Dieses Zitat lässt einen eher negativen Blick auf das neue Medium, das durch MTV für ein Massenpublikum zugänglich gemacht wurde, herauslesen. Andere sehen im Musikvideo den Kulminationspunkt von technischen und künstlerischen Experimenten des 20. Jahrhunderts, die durch die Verbindung von Akustischen und Optischen ein synästhetisches Ereignis produzieren.¹³⁴ Gehr greift weiter aus und nimmt eine Aussage von Michael Nash¹³⁵ auf, der MTV selbst als Museum für Postmoderne Kunst bezeichnet. Er geht sogar noch weiter und sieht MTV als das definitive postmoderne Kunstwerk, „[...] denn ein runderes Werk als MTV ist nach der Bestimmung durch Adornos Ästhetische Theorie – nämlich als ein Werk, das den traditionellen Werkbegriff nicht erfüllt – nicht zu

¹³³ Gehr, Herbert: *The Gift Of Sound And Vision*. In: Gehr, H. (Red.): *Sound And Vision: Musikvideo und Filmkunst*. 1993. S. 12.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 13.

¹³⁵ Nash, Michael: *Searching High And Low For The Art Of Video Music*, in: Nash, Michael (Hg.): *Art Of Music Video: Ten Years After*. Long Beach Museum of Art, Long Beach, 1991.

sehen.“¹³⁶ Nach der klassischen linken Kunstsoziologie erfüllt MTV eine der zentralen Forderungen und zwar, dass die fortschrittlichsten Ausdrucksmittel nicht nur dem bürgerlich-elitären Zirkel zugänglich sind, sondern quasi jedem der Teil des Massenpublikums ist, die Rezeption, allein durch das Benutzen einer Fernbedienung, ermöglicht.

Die schon weiter vorne erwähnten Demos und Promos gestalteten plötzlich als Musikvideos das Fernsehprogramm eines Privatsenders. Sie waren gleichzeitig Werbung und Programm von MTV. Dieser Umstand brachte einen neuen Blickwinkel auf diese junge Form des Fernsehens, die als Phänomen ihren eigenen ästhetischen Wert besaß. Werbung und Programm sind zu einem geworden. Es reihen sich quasi Schallplatten-, Konsumgüter- und Eigenwerbung¹³⁷ aneinander, die alle mehr oder weniger der gleichen Ästhetik folgen. Heute funktioniert MTV anders. Weniger Musikvideos, mehr Shows. Auf diese Entwicklung der letzten 20 Jahre wird in dieser Arbeit nicht eingegangen, da sie für dieses Thema nicht relevant ist.

¹³⁶ Gehr, Herbert: *The Gift Of Sound And Vision*. In: Gehr, H. (Red.): *Sound And Vision: Musikvideo und Filmkunst*. 1993. S. 13.

¹³⁷ Hier nennt Gehr als Beispiel das witzig animierte Eigenlogo von MTV und die originellen so genannten Art Breaks, die den „eigentlichen“ Videos ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen sind.

2. Audiovisuelle Theorien

2.1 Michel Chion: *Audio-Vision*

Als sich der Tonfilm um 1930 durchsetzte, schlossen Bild und Ton den bekannten audiovisuellen Pakt. Dabei sollte zu hören sein, was auch zu sehen ist. Eine Übereinstimmung sollte gegeben sein. Dieser Vertrag unterliegt allerdings ständiger Aushandlung und Umwandlung, was den beiden „Vertragspartnern“ im Laufe der Jahre größere Unabhängigkeit bot. Der Franzose Michel Chion (*1947) ist Komponist, Regisseur und Filmkritiker und verfasste mehrere Bücher zu diesem Thema. Darunter auch das Buch mit dem Titel *Audio Vision* (1994), in dem er sich umfangreich mit den Tonereignissen im Film auseinandersetzt. Der Begriff den Chion darin des Öfteren verwendet ist „added value“. Damit ist ein ästhetischer Zusatzwert gemeint, der über die einfache Addition von Bild- und Tonspur hinausgeht. Er beschreibt Audio-Vision so, dass der Ton auf die Wahrnehmung der laufenden Bilder rückwirkt und umgekehrt. Bild und Ton sind miteinander verschränkt. Sie wirken vielleicht autonom, doch sind sie von dem je anderen untrennbar. Sie befinden sich in ständiger Spannung und Wechselwirkung. Vor jeder Filmanalyse muss man sich laut Chion deshalb fragen: „What do I see of what I hear? What do I hear of what I see?“.

Musikvideos, in der Weise wie sie auf MTV gezeigt und konsumiert werden, kategorisiert Chion mehr in Richtung Radio denn Fernsehen im ursprünglichen Sinne. Fernsehen in der Zeit der 24 Stunden Kanäle und Musiksender, empfindet er mehr als beiläufige Beschäftigung. Anders als einen Film zu rezipieren, funktioniert für ihn das Konsumieren von Musikvideokanälen (in der Sendezeit in der Musikvideoblocks gezeigt werden). So kann man nebenbei andere Dinge machen. Es ist nicht notwendig die ganze Zeit auf den Bildschirm zu blicken, denn der Sound ist durchgehend anwesend. Es funktioniert wie ein Popradiosender, mit dem Zusatz, dass man zwischendurch einen kleinen Blick auf die bunte Bilderwelt werfen kann. Das Bild vermarktet sich hier nicht als das Wichtigste, sondern bietet vielmehr ein unerwartetes Zuckerl.¹³⁸

¹³⁸ Vgl. Chion, Michel: *Audio-Vision*. 1994. S. 165.

Die Musikclips sind in ihrem Aussehen so unterschiedlich wie ihre differenzierte Machart. Im Laufe ihrer kurzen Geschichte haben sie Bausteine sowohl erfunden, als auch aus anderen Medien geborgt und damit etwas geschaffen, das Chion als „[...] a joyous rethoric of image.“¹³⁹ beschreibt. Er empfindet Fernsehen nie als so visuell wie während dem Sehen eines Musikvideos, auch wenn sich die Bilder an ein selbstständiges Musikstück hängen. Selbstverständlich ist er sich der Kritik der Cinephiliten bewusst, die das Musikvideo als Angriff auf das Auge bezeichnen. Im Besonderen missfällt ihnen der schnelle Schnitt. Dies erklärt sich allerdings daraus, dass sie die Videos anhand von filmischen Kriterien beurteilen. Musikvideos folgen in ihrer Montage meistens, anders als Filme, keiner linearen Narration. Die schnelle Folge der Shots erzeugt eine visuelle Polyphonie, fast eine Gleichzeitigkeit der Einzelbilder, auch wenn man jeweils nur ein Bild sehen kann. Das ist auch der größte Unterschied zur Tonebene. Auf dieser findet man Gesprochenes, Geräusche und Musik gleichzeitig. Dies gilt sowohl für Film als auch für das Fernsehen. Denn ein Mensch kann mehrere akustische Signale gleichzeitig vernehmen. Beim laufenden Bild gibt es eben keine Gleichzeitigkeit.¹⁴⁰ Ausnahmen bilden Erfindungen wie der Splitscreen und die Überlagerung zweier Bilder, wobei eines davon transparent sein muss. Die Überlagerung verschiedener Sounds kann allerdings nicht mit dem Nebeneinander oder dem halben Übereinander der Bilder verglichen werden. Am nächsten kommt das Visuelle diesem auditiven Mix, wenn die Montage der Bilder eine rapide Abfolge bildet. Dabei funktioniert das Gedächtnis des Zusehers wie ein perfekter Mixer, der die visuellen Impressionen koppelt.

Der Clip wird nicht von einem Dialog vorangetrieben und so ist das Bild befreit von jeglicher Linearität, die normalerweise von der Klangkulisse auferlegt ist (Audiovisueller Pakt). Natürlich funktioniert das Musikvideo auf Grund einer elementaren Verbindung zwischen dem Musikstück und der Bildspur; sie sind nicht komplett unabhängig voneinander. Für Chion gibt es im Musikvideo nur stellenweise Synchronisationspunkte zwischen

¹³⁹ Chion, Michel: *Audio-Vision*. 1994. S. 166.

¹⁴⁰ Die Ausnahmen im Film und Fernsehen sind rar. Als Beispiel für eine Gleichzeitigkeit unterschiedlicher bildlicher Formen sind *Visuals*. In diversen Musikvideos werden ähnliche Praktiken verwendet. Chions Buch ist aus dem Jahr 1990, so muss eine gewisse „veraltete“ Einschätzung berücksichtigt werden.

Audio und Video. Die meiste Zeit gehen sie getrennte Wege. Hierbei bleibt aber unklar was für Chion in diesem Fall synchron bedeutet. Meint er die Lippenbewegungen der Performer, oder aber die Übereinstimmung der Bilder mit dem Text? Und ob es von Bedeutung ist in wie weit sich der Rhythmus des Schnittes oder der Kamerabewegung an den Rhythmus des Songs anpasst, wird ebenso nicht erwähnt. Das einzige Beispiel, das er gibt ist, dass in manchen Rapvideos, so genannten „videos of speech“, die Worte des Songtextes verschriftlicht auf dem Bildschirm zu sehen sind. Am Beginn des Stummfilms gab es teilweise Sprecher, auch Filmerklärer genannt, die den Film mitredeten um die Kommentare des Publikums zu den Bildern zu unterbinden. Später existierten Wörter nur noch in geschriebener Form als Zwischentitel. Im Tonfilm wurde es dann überflüssig und selten, dass eingeblendete Worte im Bild erschienen. Chion beschreibt, wie im Rapvideo das gesprochene Wort elektronisch wieder auf den Bildschirm gebracht wird. „It wanders freely, alive, between the written and the oral, abolishing the rigid barriers of the audiologovisual, showing yet another aspect of the vitality of the very current genre of the music video.“¹⁴¹ Für Chion war das Phänomen Musikvideo damals erst sechs Jahre alt. Heute bedient sich der Film zahlreicher Methoden des Musikvideos.

¹⁴¹ Chion, Michel: *Audio-Vision*. 1994. S. 168.

2.2 Synästhesie

2.2.1 Definition und Geschichte

Das Wort selbst stammt aus dem Griechischen und sagt auch in einfacher Übersetzung, das was es in weiterem Sinne bedeutet. *Syn* heißt "zusammen", *aisthésis* "Empfinden". Schöner ausgedrückt ist es die Vermischung zweier Sinnesempfindungen. Wobei ein Sinnesreiz mehrere Wahrnehmungen entstehen lässt. So können Synästhetiker Farben sehen, wenn sie Töne hören oder Buchstaben lesen. Ebenso fühlen sie etwas, wie z.B. ein Kribbeln wenn sie Musik hören oder schmecken etwas, wenn sie ein bestimmtes Wort hören. Auch der Geruchsinn kann zum Beispiel etwas Anderes oder Zusätzliches Sehen lassen oder es werden beim Essen Formen gefühlt. Die meisten Synästhetiker sind Farbenhörer („audition colorée“ oder „colored hearing“). Bei diesen werden bewegte Farben und Formen in die Außenwelt (bzw. auch in das Kopfinnere), projiziert wenn sie Geräusche, Musik, Stimmen, ausgesprochene Buchstaben und Zahlen hören. Der Neurophysiologe Alfred Vulpian (1826–1887) benutzte den Begriff „synesthésie“ im 19. Jahrhundert und bezeichnete damit „[...]den Transfer von Reizen eines Sinnes auf Nerven, die nicht für die Weiterleitung der Reize jenes Sinnes spezifisch sind.“¹⁴²

„Geblieden ist von Vulpians Begriff die Vorstellung eines Energie-Transfers eines Sinnesreizes auf Neuronetze, die nicht direkt mit dem empfangenden Sinn verbunden sind.“¹⁴³ Angeborene Synästhesie wird von Psychologen und Medizineren seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erforscht, wobei diese als pathologischer Defekt, also als Krankheit des Gehirns, gesehen wurde. Heute ist das nicht mehr so. Obwohl sich die neuere Hirnforschung an die Grundlagen der Synästhesie heranwagt, sind sich die Hirnforscher über das Zustandekommen dieses Phänomen im Gehirn nicht einig.

Um Nicht-Synästhetikern zu erklären wie man sich diese Zusatzempfindungen vorstellen kann, geben viele die Assoziation als vergleichbaren Gefühlszustand an. Allerdings kann sich die Assoziation zu

¹⁴² Adler, Hans: *Synästhesie: Interferenz - Transfer - Synthese der Sinne*. 2002. S. 1.

¹⁴³Ebd.

einem bestimmten Wort verändern. Bei Synästhetikern bleibt die Wahrnehmung über Jahre gleich. Ist also das Wort „Tisch“ für einen Synästhetiker orange, so wird er dieses sein Leben lange orange empfinden. Die Farbe, in der bestimmte Worte gesehen werden, ist nicht logisch nachvollziehbar, weshalb das Phänomen für Nicht-Synästhetiker schwer vorstellbar ist.

Geschichtlich gesehen, beschäftigen sich die westlichen Wissenschaften (wie z.B. Ästhetik, Physik, Psychologie, Musikwissenschaft, Neurologie, Philosophie, Kommunikationswissenschaft) und auch die Kunst schon seit etwa 300 Jahren mit Synästhesie. Der schwedische Psychologe und Musikwissenschaftler Carl Emil Seashore (1866–1949) gibt eine sehr generelle Definition für Synästhesie. „Synesthesia is „the experience of an associated sensation when another sense is stimulated“ (p.26).“¹⁴⁴ Es handelt sich also um eine assoziative Empfindung, bei der eigentlich ein anderer Sinn stimuliert wird, als der der „mitgeföhlt“ wird. Kevin Williams gibt in dem Kapitel *Aesthetics, Aisthesis, And Synesthesia*¹⁴⁵ einen kurzen Überblick zur Beschäftigung verschiedener Wissenschaftler und Künstler mit der Verbindung zwischen Ton und Farbe. Im 17. Jahrhundert begann Sir Isaac Newton (1642–1727) den Versuch mathematisch die Verbindung von Ton und Farbe herzuleiten. So suchte er für jeden Ton der diatonischen Tonleiter eine farbliche Entsprechung. 1690 schrieb John Locke (1632–1704) über einen blinden Mann, der meinte Scharlachrot sähe aus wie der Ton einer Trompete. Der schon erwähnte Jesuitenpriester Louis-Bertrand Castel konstruierte 1714 die erste Farborgel, die ebenfalls jedem Ton eine bestimmte Farbe zuordnete. 1910 schrieb Alexander Nikolajewitsch Skrjabin (1871–1915) eine Sinfonie mit dem Titel *Prométhée - Le Poème du Feu (Prometheus - Das Poème des Feuers)*, für das Klavier. Eine der Stimmen sollte dass von ihm selbst konstruierte Lichtklavier übernehmen. Bei der Uraufführung des Stücks im März 1915 in der New Yorker Carnegie Hall, sah das Publikum auf einer Leinwand über dem Orchester das projiziert was Skrjabin hörte. Der Maler Wassily Kandinsky (1866–1944) komponierte eine Oper mit dem Titel *Der*

¹⁴⁴ Williams, Kevin: *Why I (Still) Want My MTV*. 2003. S. 173.

¹⁴⁵ In: ebd. S.165-185.

gelbe Klang (1912) für Farbe, Licht, Tanz und Ton. „Aus der Öffnung der Malerei zur Musik, zu Poesie, zum Theater und zur Architektur versprach sich Kandinsky eine „neue synthetische Kunst“, die verbindliche geistige Werte der Gesellschaft zu vermitteln im Stande wäre.“¹⁴⁶

Im frühen 20. Jahrhundert versuchten sich die Avantgarden des Surrealismus, des Expressionismus und des Futurismus an Formen, Farben und Verfahren der Synästhesie.¹⁴⁷

2.2.2 Normale, abgeleitete Synästhesie

Zwischen angeborener Synästhesie und alltäglicher bzw. abgeleiteter Synästhesie, ziehen Hirnforscher und Neuropsychologen eine scharfe Grenze. Normale Synästhesie wird von ihnen als „schwach“ oder „metaphorisch“ bezeichnet. Grundsätzlich koppeln alle Menschen Sinnesempfindungen, allerdings muss man zwischen der „klinischen“ und der „normalen“ Synästhesie unterscheiden. Nichtsynästhetikern erscheinen die Begleitvorstellungen eines Sinnesreizes nicht als real, sondern viel mehr imaginativ. Bei „echten“ Synästhetikern werden die Zusatzwahrnehmungen automatisch aufgerufen und präsentieren sich für sie als Realitäten. Im Alltag eines Nichtsynästhetikers findet man ebenfalls Sinneskombinationen. Dabei sollte aber nicht an eine immer gleiche Synthese, im Sinne einer diffusen Einheit oder Vermischung, gedacht werden, sondern viel mehr sollte man sich eine wechselseitige Reibung und Verschiebung der Sinne vorstellen.¹⁴⁸ Dabei würde zum Beispiel in jedes Sehen ein Hören mit hineinspielen bzw. in jedes Schmecken ein Riechen. In der Sprache, vor allem für Beschreibungen von sinnlichen Wahrnehmungen, sind synästhetische Wendungen keine Seltenheit. So wird von hellen und dunkeln Tönen gesprochen, oder auch von schreiendem Gelb oder giftigem Grün, klirrender Kälte, rauhen oder weichen Stimmen und, kalten oder warmen Farben. Um die umfassende Empfindung eines Sinnes zu ermöglichen, müssen die anderen Sinne mit

¹⁴⁶ Düring, Hajo: In: Adler, Hans (Hrsg.): *Synästhesie: Interferenz - Transfer - Synthese der Sinne*. 2002. S. 249-250.

¹⁴⁷ Vgl. Kapitel: 1.2 Der deutsche Avantgardefilm der 1920er Jahre: die wichtigsten Vertreter, Theorien und Einflüsse.

¹⁴⁸ Vgl. Dr. Lommel, Michael: Skript zu der LV: *Geschichte(n) des Films. Theorien - Genres - Modelle*. Im SS 2007. Liegt bei der Verfasserin vor.

hineinspielen. Dabei sehen wir beispielsweise das, was wir hören, vor unserem inneren Auge.

Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten. Das sind die fünf Sinne mit denen ein Mensch ausgestattet ist. Somit müsste man nun einem Sinn, wie zum Beispiel dem Hörsinn mehrere Empfindungen zuschreiben. Dabei stellt sich die Frage: Soll man das Musikhören und das Zuhören in einem Gespräch einem einzigen Sinn zuordnen, obwohl die Empfindungen und Prozesse, die bei diesen Aktivitäten im Gehirn entstehen, sehr unterschiedlich sind? Die Vereinigung der Sinne wird von Menschen oft angestrebt, man findet dieses Verlangen zum Beispiel in Werbungen formuliert. So versprechen beispielsweise Schokoladeproduzenten, oder aber auch Wellness-Hotels, ein Rendezvous der Sinne. Schon seit langer Zeit wird außerdem versucht die Sinne zu stimulieren und verstärkt wahrzunehmen. Zum Beispiel finden sich in okkulten Zeremonien bis hin zu New Age-Utopien zahlreiche Versuche mit bewusstseinsweiternden Drogen, die helfen sollten eine vielfältigere und verstärkte Wahrnehmung zu erreichen.

2.2.3 Synästhesie im Film

Die Synästhesie des Films beschränkt ihr Interesse vor allem auf die Verbindung des Visuellen mit dem Auditiven, also dem Hören und dem Sehen. Die Filmtheorie beschäftigt sich schon früh mit den synästhetischen Phänomenen. Béla Balázs (1884–1949) beispielsweise erklärte die „optische Musik“¹⁴⁹ im Stummfilm. Dabei ist die visuelle Musik der Bilder gemeint und nicht ein hörbarer Ton. Wie bekannt ist gab es Klavierbegleitung beim Stummfilm, der die Musik von außen beisteuerte. Diese hörbare Musik in Verbindung mit dem Bild verband den Zuseher mit den Protagonisten des Films. Dadurch entstand eine gemeinsame Sprache, die der Emotionen. Ein gutes Beispiel hierfür bietet die Beschreibung des ersten Kinobesuchs Jean-Paul Sartres zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

„Wir verständigten uns durch die Musik [...]; die weinende junge Witwe auf der Leinwand, *das war nicht ich*, und trotzdem hatten wir beide nur eine

¹⁴⁹ Er verwendet diesen Begriff in Bezug auf Walter Ruttmann.

einzigste Seele, nämlich im Trauermarsch von Chopin. Mehr brauchte ich nicht, damit ihre Tränen auch in meinen Augen standen [...]“¹⁵⁰.

Im Rückblick versucht Sartre synästhetische Sprachbilder zu verwenden, die die Magie seines Kinoerlebens mitfühlen lassen. Seine Wahrnehmung des Kinosaals wird durch die Verschmelzung der Sinne Sehen, Riechen und Schmecken dargestellt.

„Das Schauspiel hatte bereits begonnen. Tappend folgten wir der Platzanweiserin [...]; über unseren Köpfen durchquerte ein weißes Lichtbündel den Saal, man sah tanzenden Staub und Rauch. Ein Klavier wieherte, violette Glühbirnen leuchteten an der Wand, der durchdringende Geruch eines Desinfektionsmittels preßte mir die Kehle zusammen. Der Geruch und die Früchte dieser bewohnten Nacht verschmolzen in mir: ich aß die Notlampen, ihr säuerlicher Geschmack erfüllte mich.“¹⁵¹

Großes Interesse an Synästhesie gab es in den 1920er und 1930er Jahren. Im Kreise der deutschen Filmavantgarden experimentierten viele Künstler mit synästhetischen Kombinationen. Der Austausch verschiedener Künste bildet einen zentralen Gedanken dieser Zeit. Wie schon im Vorherigen¹⁵² besprochen wurde, verband man Malerei mit Musik und sprach von „Film als Malerei der Zeit“ oder auch „visualisierter Musik“. Die Begriffe für Filmbeschreibungen und Filmtitel wurden aus dem Register der Musik geborgt. Beispiele dafür finden sich im ersten Teil dieser Arbeit in dem Kapitel: 1.2 Der deutsche Avantgardefilm der 1920er Jahre: die wichtigsten Vertreter, Theorien und Einflüsse.

2.2.4 Synästhesie im Musikvideo: Theorien von Kevin Williams und Andrew Goodwin

Kevin Williams beschreibt Synästhesie in seinem Buch „Why I (still) want my MTV“ anhand von drei einfachen Beispielen: „To gaze on the musical lines of Kandinsky’s paintings, to hear the rising gothic cathedrals in Schumann’s Third Symphony (Strechow, 1953), and to watch the musical visuality of MTV, is to engage with a painting, a musical composition, and

¹⁵⁰ Sartre, Jean-Paul: *Die Wörter*. 1965. S. 95.

¹⁵¹ Ebd. S. 92.

¹⁵² Kapitel: 1. Das Bedürfnis des Menschen Farbe (Licht/Bild) und Geräusch (Ton/Musik) zu verbinden: Eine geschichtliche Herleitung.

a televisual *floe* that express an awareness of the overlapping and interpenetration of sense modalities, in which sound is expressed visually and sight is expressed aurally.“¹⁵³

Empirisch sieht Williams die grundlegende ästhetische Eigenschaft des Musikvideos in der Interkommunikation der Sinne.¹⁵⁴ Er versucht weiters die Wahrnehmungen beim konsumieren eines Musikvideos zu beschreiben. Er beginnt bei Peter Gabriels *Sledgehammer*. Er erklärt, dass man die Weiche und die Biagsamkeit des Tons (Plastilin), aus dem Gabriels Kopf gebastelt ist, sehen kann. Diese Fühlbarkeit, des Weichen und Biagsamen, zeigt sich bestätigt wenn sich der Vorschlaghammer seinen Weg durch den Tonkopf sucht. In dieser Art erklärt Williams weiter, wie er die körperliche Leichtigkeit von Prince beim Tanzen, das kalte Licht bei Metallicas Konzertvideo, Marky Marks harte Brust und die Sanftheit von Cindy Crawford's Gesicht sieht bzw. fühlt. Das was gesehen wird, stimuliert also nicht nur den Sehsinn, sondern auch andere Sinne, die als Zusatzempfindungen¹⁵⁵ hervorgerufen werden. Dies funktioniert natürlich auch für den Hörsinn. Dafür gibt er als Beispiele die Schärfe („sharpness“) von Neil Youngs elektrischer Gitarre, den weichen, samtigen Anschlag Eric Claptons klassischer Gitarre oder die Anspannung in Axel Roses Stimme. Genau wie beim Sehen, werden auch beim Hören weitere Sinne stimuliert. Die Farben und die Bewegungen der Körper zeigen die Intensität des Songs, auch wenn die Lautstärke runtergedreht ist. Die Dynamik der Lieder ist visuell durch das Video erkennbar. Wenn man sich Hip Hop Videos ansieht, bei denen die Tänzer und Tänzerinnen ihre Körper im Takt des Beats („pumping“) bewegen und kreisen lassen, ist die Schwere des Taktes dieser Art von Musik sichtbar. Für andere Musikrichtungen finden sich andere Merkmale, die die Musik sichtbar machen. In Queens Musikvideo sieht Williams das Tempo und die Intensität des rockabilly Rhythmus anhand ihrer Ledernen Motorrad Outfits und dem gleichzeitigen Kopfnicken der Band im Takt der Musik. So könnte man tausende Beispiele aufzählen, die durchaus auch sehr subjektiv sein können, aber großteils doch sehr nachvollziehbar sind. Grundsätzlich ist es so, dass

¹⁵³ Williams, Kevin: *Why I (Still) Want My MTV*. 2003. S. 173.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 183.

¹⁵⁵ Siehe auch im Kapitel 2.1 Michel Chion: *Audio-Vision*. 1994.

man die Töne und Farben, die man hört und sieht, durch verschiedene sinnlichen Begriffe erklären kann (z.B. heiß, scharf, nass, dunkel, dumpf, braun, süß usw.).

Synästhesie in Verbindung mit dem Musikvideo wurde schon versucht zu diskutieren. So erwähnt zum Beispiel Andrew Goodwin in seinem Buch¹⁵⁶ in diesem Zusammenhang folgendes: „[...] the process of synesthesia is toyed with and developed [...]“¹⁵⁷. Für ihn ist Synästhesie im Musikvideo mehr ein Konzept und weniger ein Phänomen von Wahrnehmung. Goodwin erklärt Synästhesie konzeptuell als „[...] the intrapersonal process whereby sensory impressions are carried over from one sense to another[...]“¹⁵⁸. Weiters findet Goodwin fünf Quellen zur Visualisierung von Musik im Musikvideo, die nicht zwingend synästhetisch sind. Diese stammen alle aus dem kulturellen Gedächtnis und sind in der Musik selbst schon präsent. Sie müssen nur noch von den Produzenten benutzt werden. Um das besser verständlich zu machen, gibt Goodwin fünf Beispiele für solche Quellen.

„[...] (a) personal imagery deriving from the individual memories associated with the song; (b) images associated purely with the music itself [...] which may work through either metaphor or metonymy; (c) images of musicians/performers; (d) visual signifiers deriving from national-popular iconography, perhaps related to geographical associations promoted by performers; and (e) deeply anchored popular culture signs associated with rock music and that often link rock with a mythologized “America” (cars, freeways, beer, beaches, parties).“¹⁵⁹

Goodwin entwickelt in seinem Buch *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. (1993) zwar keine vollständige Theorie zum Thema Synästhesie und Musikvideo, doch findet er die Worte um zu erklären was es so lustvoll macht die Kombination von Visuellem und Auditiven im Musikfernsehen¹⁶⁰ zu verfolgen. „Television is made to

¹⁵⁶ Goodwin, Andrew: *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. 1993.

¹⁵⁷ Ebd., S. 70.

¹⁵⁸ Ebd., S. 50.

¹⁵⁹ Ebd., S. 56.

¹⁶⁰ Hierbei meint er das Sehen von Musikvideos und nicht diverse TV-Shows.

succumb to new rhythms, in the pulses of rock, rap, and dance music.“¹⁶¹ Goodwin geht sogar so weit, dass er andeutet ein „gutes“ Video, sei eines, das auf gleiche Weise wie der Song vergnügt und in dem die Musik sichtbar gemacht wird.¹⁶²

Musikvideos, mit der Eingrenzung auf die Gebiete Ästhetik, Wahrnehmung und Ausdruck, bedienen die synästhetischen Erfahrungen und bringen diese (als Bild) visualisiert in den Vordergrund. Als Basis für seinen ästhetischen Ausdruck, verwendet das Musikvideo körperliche Erfahrungen. „Moreover, as the music video composes luminescence into musical forms, a new way of understanding the ordinary, the common sensical, and the conventional is manifest. The music video reveals an already present but often disregarded, and thus latent, way of perceiving the world in its expressive poesis.“¹⁶³ Folglich wird bewusst, dass das Visuelle als erkenntnistheoretische Basis genommen wird, um das Fernsehen und im Besonderen das Musikvideo, zu verstehen. Beim Musikvideo handelt es sich um visuelle Kunst, welche meistens anhand von optischen Begriffen analysiert wird. Doch ist es offensichtlich, dass das körperliche Erlebnis des Sehens eines Musikvideos auditiv und visuell erfolgt. So sollte bei der Analyse auch auf andere Bereiche der Wahrnehmung eingegangen werden.

¹⁶¹ Goodwin, Andrew: *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. 1993. S. 70.

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ Williams, Kevin: *Why I (Still) Want My MTV*. 2004. S. 185.

2.3 Der Rhythmus: ein Definitionsversuch

Rhythmus bedeutet auf Griechisch „fließen“, ein regelmäßiges Fließen. Rhythmusdefinitionen findet man fast genauso viele, wie es Lexikoneinträge dazu gibt. Die Forschung zu dieser Thematik verbindet verschiedenste Fachgebiete wie zum Beispiel die Musikwissenschaft, die Psychologie, die visuellen Künste, die Literaturwissenschaft und die Neurowissenschaft. Dabei finden sich unterschiedliche Forschungsmethoden, bei denen allerdings zwei Aspekte immer besprochen werden. Zum einen die *Ordnung*, zum anderen die *Bewegung* (im Sinne von zeitlich-dynamischer Veränderung).¹⁶⁴ Im Bezug auf die Wahrnehmung von Rhythmus findet man viele Texte und Theorien, die sich vor allem mit psychologischen Experimenten beschäftigen. Zu den offenen Forschungsfragen zählen die musikpsychologischen Rhythmusforscher die „Intermodalität“, die für diese Arbeit besonders interessant ist. Darunter ist die Art von Rhythmuswahrnehmung zu verstehen, die nicht nur auf der akustischer Ebene passiert. Beispiele werden folgende angeführt: „[...] Livekonzerte in Verbindung mit visuellen Rhythmen, wie die Dirigierbewegungen, musiksynchrone Lichtimpulse in einer Diskothek, der Bilderrhythmus eines Videoclips oder vibrotaktile Empfindungen durch laute Musik.“¹⁶⁵ Die Fragen die sich hierbei stellen sind: Wie verhalten sich diese Sinnesmodalitäten zueinander?¹⁶⁶ Wie beeinflussen sich die Modalitäten?¹⁶⁷

Wenn man nun an den Gegenstand Synästhesie anschließt, der ebenfalls zu der Kategorie gezählt wird, die mehrere Sinne betrifft, stellt sich die Frage nach dem Rhythmus der sinnlichen Wahrnehmungsformen. Rhythmus bezogen auf die Bewegungsempfindung unseres eigenen Körpers, besetzt unser gesamtes Sensorium, also all unsere Sinne. Der Versuch sich einen Rhythmus in Gedanken vorzustellen, funktioniert nur über das konkrete Denken an sinnliche Abläufe, nicht aber auf abstrakte Art und Weise. Beispielsweise stellt man sich in so einem Fall einen Takt

¹⁶⁴ Vgl. musicweb.hmt-hannover.de/kopiez/Kopiez(2005)-Rhythmus.pdf. S. 128. (Stand: 12.9.2008)

¹⁶⁵ Ebd., S.144. (Stand: 12.9.2008)

¹⁶⁶ Denkbar wäre, dass sie entweder ähnlichen Wahrnehmungsgesetzen unterliegen oder ganz eigene Gesetzen.

¹⁶⁷ Vgl. musicweb.hmt-hannover.de/kopiez/Kopiez(2005)-Rhythmus.pdf. S.144. (Stand: 12.9.2008)

oder eine Bewegungsfolge vor; vielleicht spricht oder summt man in Gedanken den Rhythmus nach. Körperlich kann sich das Denken eines Rhythmus durch ein Wippen mit dem Kopf oder dem Fuß ausdrücken.¹⁶⁸ Daraus lässt sich folgern, dass der Rhythmus eine Empfindung unseres Körpers ist und nicht unseres Verstandes.¹⁶⁹ Gerold Baier beschreibt in seinem Buch *Rhythmus* (2001) seine Erfahrung und Faszination über die Rhythmusdarstellung im Musikvideo.

„Fernsehen. Kanal 18. MTV. Vierundzwanzig Stunden lang Rhythmus. Die zehn meistgewünschten Titel der Woche. Verschwitzte Gesichter. Schnitt. Stampfende Stiefelspitzen. Schnitt. Grelle Blitze auf das wogende Publikum. Im Scheinwerfer: Jünglinge in Jeans, die unermüdlich in die Luft springen. Mädchen in glänzenden Lederhosen, die ihre Köpfe mit den langen Haaren ekstatisch durch die Luft kreisen. Schnitt-Schnitt-Schnitt. Refrains wie „I Believe In Love“ und „Don´t Stop DJ“, die danach lechzen, wiederholt zu werde, auch wenn der Titel schon verklungen ist. Ist das Rhythmus?“¹⁷⁰ Das Problem, das sich für Gerold Baier stellt, ist es die Erfahrung schriftlich bzw. wissenschaftlich zu erklären.¹⁷¹

Um noch einmal auf die Definition von Rhythmus zurück zukommen, soll noch einmal genauer auf das Wort „fließen“ eingegangen werden. Das Fließen eines Wasserhahns besitzt zum Beispiel noch keinen Rhythmus, denn erst das Strukturieren in Teile macht es zu einem. Lässt man nun einen Stock an den Gitterstäben eines Zauns vorüberstreifen und setzt damit einen Widerstand entgegen, findet ein eingeteiltes Fließen statt. Passiert dieses in einem regelmäßigen Prozess, also mit regelmäßiger Wiederkehr, entstehen gleich lange Intervalle. Über diese wird der Rhythmus oft definiert. Doch muss eingesehen werden, dass ein Rhythmus nicht unbedingt regelmäßiger Natur sein muss. Der Herzschlag

¹⁶⁸ Vgl. Dr. Lommel, Michael: Skript zu der LV: *Geschichte(n) des Films. Theorien - Genres - Modelle*. Im SS 2007. Liegt bei der Verfasserin vor.

¹⁶⁹ Frage: Wie sehen Komponisten oder Musiker Rhythmen. Funktionieren für sie Noten, wie die Zeichen der Sprache. Was dazu führt, dass man sie wie Wörter denken kann?

¹⁷⁰ Baier, Gerold: *Rhythmus. Tanz in Körper und Gehirn*. 2001. S. 9.

¹⁷¹ Denn was kann sich der Leser unter der Beschreibung „Schnitt-Schnitt-Schnitt“ vorstellen. Einfacher wäre es für Interessierte die Musik selbst aufzulegen und dazu ausgiebig zu tanzen. Baier sieht den Wissenschaftler als Beobachter, der das Gesehene niederschreibt und durch diese Beschreibung ein Phänomen vielleicht wieder erkannt werden kann. Das Buch bezieht sich aber im Allgemeinen weniger auf Musik, als viel mehr auf Rhythmen des menschlichen Körpers (z.B. Herzschlag, Puls, Krankheiten usw.).

oder der Puls eines Menschen zum Beispiel, funktioniert auch nicht durchgehend regelmäßig wie ein Metronom oder das Ticken einer Uhr.

Das Wort Rhythmus wird stark mit musikalischer Rhythmik assoziiert. So denkt man schnell an Schlagwerke, wenn man dieses Wort hört. Es existieren aber nicht ausschließlich klangliche Rhythmen – auch Sinnesempfindungen wird das Besitzen eines Zeittaktes und eines Zeitmaßes zugesprochen. Beispielsweise sei hier das Sehen erwähnt; genauer: die Abtastbewegung unserer Augen. Das führt nun zum Visuellen und seiner Rhythmik zurück.

2.3.1 Der Rhythmus des Films

Filme sind polyrhythmisch¹⁷². Das heißt in jedem Film überlagern sich mehrere Rhythmen. So findet man zum Beispiel auf der visuellen Ebene Objekt- und Figurenbewegung, Kamerabewegung und die Montage. Fügt man nun Ton hinzu, treffen Rhythmen aufeinander, die sich überlagern, kreuzen und widersprechen können. Diese lassen eine Vielzahl an kreativen und ästhetischen Kombinationen zu, die für die Dynamik eines Films verantwortlich sind. Hierbei hat der Regisseur die Zügel der Zeit in der Hand. Wie lange soll ein Bild gezeigt werden, bevor der Schnitt kommt? Rhythmusgefühl im Sinne der Rhythmik des Films ist gefragt. Eine zu lange oder zu kurze Szene, eine zu schnelle oder zu langsam geschnittene Sequenz, muss vom Regisseur erkannt werden. Doch hilft ihm bei diesen Entscheidungen keine feste Regel von der Art des Goldenen Schnittes in der Malerei.

Die Musik unterteilt die Zeit in akustische Einheiten. Erweitert man nun den Begriff der Musik, auf nicht rein akustische Kunstformen, wie den Film, wird man schnell auf Begriffe wie „sichtbare Musik“ oder „optische Musik“ stoßen. Diese beschreiben sowohl die Bewegungen, die im Film vor sich gehen, als auch die Erzählrhythmik der Montage. Musik und Film zueinander zu bringen, ist schon seit Beginn des Kinozeitalters versucht worden. Man denke nur an die Klavierbegleiter bei Stummfilmen. Die Musikbegleitung und die optische Musik der Filmbilder treten in einen Dialog.

¹⁷² Vgl. Dr. Lommel, Michael: Skript zu der LV: *Geschichte(n) des Films. Theorien - Genres - Modelle*. Im SS 2007. Liegt bei der Verfasserin vor.

Das wohl bekannteste Beispiel des Stummfilms, das sich mit dem Rhythmus auseinandersetzt ist der schon besprochene Film Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927). Der Komponist des Films, Edmund Meisel, verwendet zur Erklärung der Musik- und Geräuschauswahl in Bezug auf die laufenden Bilder, Begriffe der Musiklehre (Kontrapunkt, Schlussfermate, Fuge usw.). Es zeigt sich, dass die akustisch-visuelle Kombination der Bilder, Geräusche und Töne, einen dynamischen Rhythmus schafft.

2002 kam eine Neufassung von Walter Ruttmanns Films heraus. Der Titel ist nur geringfügig verändert: *Berlin – Die Sinfonie einer Großstadt*. Verwirklicht wurde der Film von Thomas Schadt (*1957). Unzeitgemäß ist dieser in schwarz-weiß und stumm gefilmt, was heute befremdend wirkt. Ein Jahr drehte Schadt an diesem Film, um einen sommerlichen Tag in Berlin zu zeigen. Zwischendurch finden sich Fotos der historischen Umbrüche Berlins: Spuren des Nationalsozialismus, die Bombardierung durch die Alliierten, die Teilung der Stadt in Ost und West, DDR und BRD und die Wiedervereinigung 1989. Durch diese Zwischenspiele wird die Geschichte der Stadt transparent gemacht.¹⁷³

Die Rhythmik in Schadts Berlin-Film ist langsamer und behutsamer, was einen Gegensatz zu der beschleunigten Bilderwelt des heutigen Fernsehens (z.B. MTV und den Musikvideos) bildet. Die begleitende Musik wurde von zwei Komponisten der Neuen Musik gestaltet und fällt in die Kategorie Zwölftonmusik mit Jazz-, Rock- und Klangexperimenten. Diese ist bei der Kinoaufführung nicht live zu hören, sondern befindet sich selbstverständlich auf der Tonspur des Films. Wie auch schon bei Ruttmann beziehen sich die Bilder und die Musik aufeinander.

Abgesehen vom Schnitt, spielt auch die Bewegung im Bild eine große Rolle zur visuellen Darstellung von Rhythmus. Dazu finden sich in der Filmgeschichte einige Beispiele. Drei davon beschreibt Michael Rösel in seiner Diplomarbeit *Schnitt und Montage im Musikvideo - Theoretischer und praktischer Vergleich zweier Realisationen*. (1998). Alle drei Beispiele verwenden statische Kameraeinstellungen. Sergej Eisenstein (1898-1948) versuchte durch das Aneinanderreihen unterschiedlicher Bilder im Kopf

¹⁷³ Vgl. Dr. Lommel, Michael: Skript zu der LV: *Geschichte(n) des Films. Theorien - Genres - Modelle*. Im SS 2007. Liegt bei der Verfasserin vor.

des Zusehers Bewegung zu erzeugen. In dem Film *Streik* (1924) zeigt er eine solche Bewegungszusammenhang in dem er drei statische Einstellungen eines steinernen Löwen zeigt. Einmal schlafend, dann sich erhebend und letztlich brüllend. Das zweite Beispiel sind die aufwendigen Tanzchoreografien von Busby Berkeley (1895–1976). Er fügt in seinen Werken Objektbewegungen flüssig aneinander, wobei sich die Kamera nicht bewegt. Das Besondere an seiner Montage ist, dass er die Tänzerinnen als „[...] ornamentales Beiwerk [gesehen hat, Anm. der Verf.] deren Bewegungen innerhalb eines abstrakten Raumgefüges von Einstellung zu Einstellung weitergereicht werden.“¹⁷⁴ Seine assoziative Montage zur visuellen Darstellung von Musik, kann man als Vorläufer des Musikvideos der Gegenwart sehen. Und schließlich Oskar Fischinger, der im Vorigen schon ausführlicher besprochen wurde. Sein „optischer Rhythmus“ kann anhand seiner Bewegungsstudien leicht erklärt werden. Diese zeigen abstrakte, geometrische Formen, die sich im Rhythmus der Musikbegleitung bewegen. So wird einem tiefen Ton ein kleines Wachsklötzchen zugeordnet; bei einem hohen Ton schießt dieses in die Höhe und wird zur Säule. „Fischingers Objektbewegungen korrespondieren zwar im hohen Maße mit dem Notenbild, spielen sich aber ebenfalls vor einer durchwegs statisch positionierten Kamera ab.“¹⁷⁵

2.3.2 Der Rhythmus des Musikvideos: Musikalische Montage

Das Tempo populärer Musik ist in den meisten Musikvideos klar und deutlich zu erkennen. Es wird eine Reihe von Techniken verwendet um Geschwindigkeit zu visualisieren: Kamerabewegung, schnelle Schnitte, Bewegungen im Bild (Tanz, Motorisiertes usw.) und Nachbearbeitung durch den Computer. Natürlich versuchen nicht alle Clips Geschwindigkeit zu erzeugen. Es gibt eine Vielzahl an technischen Möglichkeiten um eine realistische Darstellung von zum Beispiel Zeitlupe, „Morphing“ oder anderen unnatürlichen Effekten wie dem Fliegen oder die Zeit zurücklaufen zu lassen, zu ermöglichen.

¹⁷⁴ Rösel, Michael: *Schnitt und Montage im Musikvideo - Theoretischer und praktischer Vergleich zweier Realisationen*. 1998. S. 45.

¹⁷⁵ Ebd., S. 46.

Um den Rhythmus des Schnittes eines Musikvideos zu analysieren haben verschiedene Wissenschaftler¹⁷⁶ versucht herauszufinden ob der Bildschnittrhythmus dem Rhythmus des Songs entspricht. Dieser Ansatz ist aufwendig und bringt, im Bezug auf die Dynamik eines Musikvideos, wenig Aufschlussreiches in die Analyse ein.¹⁷⁷ Deswegen soll in dieser Arbeit bei der Analyse der Clips diese Methode nicht angewendet werden. Viel mehr soll der Rhythmus eines Videos anhand des Zusammenspiels der Bilder und der Musik erklärt und definiert werden. Die ästhetische Sichtbarmachung des Songs und seiner Rhythmik soll Mittelpunkt der Beobachtungen und deren Folgerungen sein.

2.3.2.1 Schnitt

Die Ähnlichkeiten zwischen musikalischem Rhythmus und filmischem Rhythmus sind groß, so zeigt sich, dass viele Cutter oder Musikvideoregisseure selbst Musiker sind bzw. gerne wären. „Their sense of rhythm, tempo, „the beat“ is translated into the intricate alignment of images and sounds. [...] An editor is especially proud when music written for a scene that was cut *without* music falls naturally into it's „visual beat“.“¹⁷⁸ Es besteht aber doch ein Unterschied zu dem Rhythmus eines Spielfilms, denn im Clip wird die Bilddramaturgie durch den musikalischen Rhythmus geleitet, beim Film steht der Erzählrhythmus im Mittelpunkt. Mit der Bilddauer entsteht der filmische Erzählrhythmus, so ist eine zu lange Einstellung langweilig und eine zu kurze Einstellung lässt keine Zeit zur vollständigen Erfassung des Inhalts. Im Musikvideo wirkt die Schnittauswahl, im Sinne des Filmschnittes (also der Erzählung), manchmal unmotiviert. Dieser ist allerdings durch die Musik bestimmt und deswegen plausibel. Die Übertragung des musikalischen Rhythmus auf eine visuelle Ebene verstärkt dessen Wahrnehmung beim Rezipienten. Michael Altrogge beschreibt bestimmte Musikvideos als „[...] elektronisch

¹⁷⁶ Zum Beispiel: Altrogge, Michael/ Erbring, Lutz / Menge, Johannes: *Videoclips als Indikator für den Wandel Jugendlicher Lebens- und Wahrnehmungswelten*. Forschungsbericht des gleichnamigen DFGForschungsprojektes vom 1.10.1988 - 30.6.1990, Berlin, 1990.

¹⁷⁷ Herausgestellt hat sich bei diesem Projekt, dass 36 von 37 untersuchten Videos in annähernd dieser Weise geschnitten wurden. Altrogge und seine Kollegen bestimmten die „Relation von Takt und Bildschnitt durch den Quotienten aus Einzelbild (*Frame*) und Notenwert (*in der Regel Sechzehntel*)“. Vgl. Rösel, Michael: *Schnitt und Montage im Musikvideo - Theoretischer und praktischer Vergleich zweier Realisationen*. 1998. S. 28.

¹⁷⁸ Oldham, Gabriella: *First Cut - Conversations with Film Editors*. 1992. S. 5.

gesteuerte Lichtorgel, welche die musikalische Rhythmik und Akzentuierung strukturell dupliziert und somit intensiviert.“¹⁷⁹

Es gibt verschiedene Theorien zur Wirkung des Schnittes vor, auf oder nach dem Beat. Allerdings zeigen Beobachtungen, dass keine Methode den musikalischen Rhythmus am besten untermalt. Bevorzugt ist bei Cuttern zwar der Schnitt vor oder nach dem Beat; doch gibt es wie beim Filmschnitt keine fixen Regeln. Es wird vielmehr auf das Rhythmusgefühl gehört und danach geschnitten. „[...] sometimes you cut before, sometimes you cut a little after, sometimes you cut in the middle. [...] You have to feel it.“¹⁸⁰

Zusammenfassend kann nun gesagt werden, dass der Schnitt im Musikvideo im Zusammenspiel mit der Dramaturgie des Musikstückes entsteht. Wann dieser zum Einsatz kommt hängt vom Rhythmusgefühl des Cutter bzw. des Regisseurs ab. Grundsätzlich wird er als Effekt verwendet, der aber nicht auffallen soll und dadurch das Medium transparent macht, er dient hauptsächlich der Dynamisierung des Visuellen. Rhythmus entsteht im Musikvideo aber nicht ausschließlich durch den Schnitt. Die Synchronisation von filmischer und musikalischer Bewegung ist mindestens genauso prägnant für das passende Rhythmusgefühl beim Zusehen.¹⁸¹ Bewegung im Zusammenhang mit Film wird entweder durch Darstellungsmittel wie die Kamerabewegung, den Schnitt und das Licht oder durch die Darstellung von Objektbewegung im Bild erzeugt.¹⁸² Im Folgenden soll auf die Bewegung der Kamera und den Objekten davor, genauer eingegangen werden.

2.3.2.2 Kamerabewegung

Der folgende Teil hält sich größtenteils an Michael Rösel, der eine kurze Beschreibung zur Kamerabewegung und ihrer Wirkung gibt.

¹⁷⁹ Altrogge, Michael: „...wo alles drunter und drüber geht. Zur Ordnung und Wahrnehmung von Musik und Bildern in Videoclips und ihre Bedeutung für Jugendkulturen“ - Anhang 7. / S.67 - Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie am Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften I der Freien Universität Berlin, Berlin, 1996. Zitiert nach Rösel, Michael: *Schnitt und Montage im Musikvideo - Theoretischer und praktischer Vergleich zweier Realisationen*. 1998. S. 28.

¹⁸⁰ Haneke, Tom zitiert nach: Oldham, Gabriella: *First Cut. Conversations with Film Editors*“. S. 56.

¹⁸¹ Vgl. Rösel, Michael: *Schnitt und Montage im Musikvideo - Theoretischer und praktischer Vergleich zweier Realisationen*. 1998, S. 32.

¹⁸² Vgl. Altrogge, Michael: *Von der Bilderflut zum Bewußtseinstrom. Überlegungen zur musikalischen Organisation von Raum und Zeit in Musikvideos*. In: Naumann, Barbara (Hrsg.): *Vom Doppelleben der Bilder*. S. 201, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993.

Im Allgemeinen gibt es vier Arten von Kamerabewegung: den Schwenk, den Zoom, die Fahrt und die Handkamera. Hier soll vor allem auf die Kamerafahrt eingegangen werden, da diese im Musikvideo die häufigste Verwendung findet.¹⁸³ Es gibt drei Varianten von Kamerafahrten¹⁸⁴: auf das Objekt zu (Annäherung), von dem Objekt weg (Distanzierung) und parallel zum Objekt (Parallelisierung). Verstärkt werden können diese Möglichkeiten dadurch, dass das Objekt ebenfalls eine dieser Bewegungsrichtungen einschlägt und damit die Geschwindigkeit erhöht. Jede Bewegung nach vorne, zum Objekt, intensiviert die Nähe zu diesem und verinnerlicht die Musik. Jede Rückbewegung, distanziert den Zuseher vom Objekt und öffnet den Blick für einen größeren Raum. Die Parallelfahrt distanziert weder, noch intensiviert sie die Bildaussage, sie hält den Zuseher auf konstantem Abstand. Das reizvolle an dieser Kamerabewegung ist, dass man am Geschehen entlang geführt wird und die Bewegung auf längere Zeit, weniger langweilt als eine statische Kamera. Sie bietet sich auch als gute Methode zur Umgebungsbeschreibung an.

Wie funktionieren nun die Kamerafahrten im Bezug auf Musik?

So wie diverse Kamerafahrten intensivieren können, hat auch die Musik ähnliche Prozesse der Intensivierung. Etwa die Spannungssteigerung bzw. -lösung. Somit ist es nicht sehr weit hergeholt die filmische und musikalische Bewegung zu synchronisieren. Zum Beispiel denke man an gegenwärtige elektronische Musik. Diese ist gezeichnet von treibender Rhythmik in Verbindung mit einfachen melodischen Themen („Hooks“). Zu hören sind lang gezogene Töne (Melodie), die über stampfenden Beats schweben.¹⁸⁵ Assoziationen zu dieser Art von Musik, zeigen meist Bilder von Bewegung, im Besonderen der Bewegung nach vorne. Daraus schließt Michael Rösel, dass die Musikvideos dieser Musik vom Thema „Flucht“ geprägt sind. Ob mit dem Auto, dem Motorrad, am Schiff oder zu Fuß. Auffällig findet er weiters, dass die Verfolgungsjagden an Orten

¹⁸³ Schwenk und Zoom setzen eine statische Kamera voraus, wobei die Dynamik verloren geht. Um eine Handkamera sinnvoll einzusetzen, bedarf es einiger Erfahrung. Zum Beispiel über Techniken wie der „Steadycam“ Bescheid zu wissen.

¹⁸⁴ Dabei wird die diagonale Bewegung ausgelassen.

¹⁸⁵ Vgl. Rösel, Michael: *Schnitt und Montage im Musikvideo - Theoretischer und praktischer Vergleich zweier Realisationen*. 1998. S. 47.

gedreht werden, die natürliche grafische Tiefenfluchten zeigen: Tunnels, Straßen, Überführungen, Flughäfen usw.¹⁸⁶ Führt die Kamera entlang solcher Fluchten, macht es das Bild optisch tiefer und wirkt dadurch auf die Musik zurück. „Eine präzise Synchronisation von Melodieführung und Kamerafahrt ergibt [...] eine optische Musikalität.“¹⁸⁷ Die Dopplung der Musik auf der visuellen Ebene wäre zum Beispiel, wenn man den Horizont als klare Linie sieht, während auf der auditiven Ebene eine gleich bleibende Tonlinie zu hören ist.

Glaubt man an die Möglichkeit einer Entsprechung des Notenbildes als Bildkomposition, kann man sich Eisenstein und Fischinger anschließen. Die Frage ist die, der ästhetische Umsetzung. Nicht alle sehen ein Standbild als Pendant für einen Ton. Vielmehr ist eine fortlaufende Bilderfolge, eine fortlaufende Bewegung, die einem Zeitmaß mit Anfang und Ende folgt, als Gegenstück zu einer Tonfolge zu sehen. So braucht es Zeit um ein Musikstück wahrzunehmen, es muss ausgespielt werden. Es gibt dementsprechend kein Standbild eines Tons.

¹⁸⁶ Beispiele: *THE CHASE* von Trance Atlantic Airwaves oder *THE SAINT* von The Orbital

¹⁸⁷ Rösel, Michael: *Schnitt und Montage im Musikvideo - Theoretischer und praktischer Vergleich zweier Realisationen*. 1998. S. 47.

3. Das Musikvideo als visuelle Musik

3.1 Michel Gondry: sein Zugang zur Musik, seine Inspiration, sein Werk

Michel Gondry wurde am 8. Mai 1963 in Versailles in Frankreich geboren. Beeinflusst von seiner Familie, die er selbst als Pop-Familie bezeichnet, interessierte er sich früh für Musik und kreatives Schaffen. Als Junge wollte er entweder Maler oder Erfinder werden. In den 1980ern inskribierte er an einer Kunstschule in Paris, wo er seine grafische Begabung trainierte. 1988 gründete er mit seinem Bruder und Studienkollegen die Pop-rock Band *Qui-Qui*¹⁸⁸, in der er Schlagzeug spielte. Die Clips zu den Singles des zweiten Albums drehte Gondry selber. Er filmte diese stop-motion Animationsvideos mit einer 16mm Kamera und entdeckte dabei seine Passion für Regie und das Experimentieren mit Animation. Diese Methode lässt dem Regisseur des Clips alle Freiheiten, da es keine Begrenzungen in Bezug auf Schauspieler, Gestaltung oder Design gibt. Es ist möglich eine ganz eigene, neue Welt für das Musikstück zu kreieren. Es dauerte nicht lange bis Gondry auch für andere französische Bands Clips drehte und international Bekanntheit erlangte. Als Ziel für seine Videos setzte er sich, dass das Visuelle dem Lied schmeichelt und das Beste aus diesem herausholt. Es sollte nicht so aussehen als wären die Bilder dem Werk des Musikers aufgedrückt worden. Dieser Ansatz konnte vor allem dadurch erreicht werden, dass er mit den Musikern zusammen Ideen und Elemente der Gestaltung erdachte. Diese ersten Videos für seine eigene und andere französische Bands wurden auf MTV gesendet und so geschah es, dass die isländische Sängerin Björk (*1965) eines davon sah. Begeistert fragte sie Gondry, ob dieser ihr nächstes Video gestalten wolle. Das Video zu *Human Behavior* (1993) sollte nicht die letzte Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern sein. Die fruchtbare und kreative Kollaboration dauert trotz längeren Pausen bis heute an.

Immer wieder spricht Gondry darüber in welcher Weise er mit den Musikern zusammenarbeitet. Geprägt wurde er von dem Sänger der Band Qui Qui, Etienne Charry, der als erster von vielen Musikern mit ihm

¹⁸⁸ Die Band veröffentlichte zwei Alben: *Chacun tout le monde* und *Formidable*.

zusammen ein Video gestaltete. Wie viele Künstler hatte auch Charry genaue Vorstellungen für die visuelle Gestaltung der Videos und zahlreiche Ideen, die Gondry verarbeiten musste. Er selbst erzählt, dass er lange daran zweifelte eine eigene Handschrift entwickelt zu haben, da die Musiker selbst sehr oft ihre Ideen umgesetzt sehen wollten. Schließlich stellte sich für ihn heraus, dass er in den Clips zwar stets die Visionen der Musiker mit einbezog, doch in der Gestaltung zeigte sich dann seine eigene Methodik. Er sieht sich durch die Beeinflussung der Musiker nicht gestört, sondern viel mehr inspiriert. Ideen zu den Videos findet Gondry sowohl in seiner Kindheit, als auch in seinen Träumen. Sein Großvater erfand eine spezielle Art von Synthezeiser (Clavioline), sein Vater arbeitete in einem Geschäft für Musikinstrumente und seine Mutter spielt mit Leidenschaft Klavier. Gondry wurde von seinen Eltern in allen seinen kreativen Ideen und Unternehmungen gefördert und unterstützt. Björk und er wuchsen in einem ähnlichen Umfeld auf, indem sie machen konnten, was ihnen gefiel. Dieser Umstand förderte ihre Kreativität von Anfang an und bot genug Stoff für ihr gemeinsames Schaffen.

Ein zentraler Punkt bei Gondrys Musikvideos ist die Übersetzung der Musik in etwas Visuelles. Das passiert bei ihm meistens „[...] auf eine recht unmittelbare Weise in Form einer visuellen Musik, bei der einzelne Bildelemente bzw. Figurengruppen bestimmten Klängen und Rhythmen zugeordnet und immer wieder aufgerufen werden.“¹⁸⁹ Der spielerische Umgang mit einer Mischung aus technischen und spezifischen ästhetischen Möglichkeiten des Mediums Musikvideo, kennzeichnen Gondrys Arbeiten. Oft finden sich Multiplizierungen der Figuren, die zum Ausdruck unterschiedlicher musikalischer Ebenen dienen. Diese Multiplikationen sind nicht nur lustvoll für das Auge, sondern visualisieren auch die Komplexität und die Überlagerung einzelner musikalischer Strukturen. Besonders „[...] im Vergleich mit anderen Videoclips zeigt sich bei ihm eine große Bandbreite in den Versuchen, die einzelnen Bestandteile eines Videoclips, also die Musik, den Text und das Bild – sei es nun durch eine Aufsplitterung in unterschiedliche, sich überlagernde Ebenen oder auch durch eine fein abgestimmte Choreografie von

¹⁸⁹ Frahm, Laura: *Bewegte Räume: zur Konstruktion von Raum in Videoclips*. 2007, S.116.

musikalischen und visuellem Sampling–, zu einer wirklichen Synthese zu führen.“¹⁹⁰ Die Organisation und der zentrale Punkt der Videos von Gondry ist meistens die Musik. So deutlich wie es selten der Fall bei Musikvideoregisseuren ist, findet eine Rückführung des Videos auf die Musik statt, „[...] sowohl als Ausgangspunkt als auch als Zielpunkt der visuellen Ausgestaltung[...]“¹⁹¹.

„Dann aber wird einem klar, dass dies die Grundform des Gondryschen Denkens in Bildern, Rhythmen, Verformungen ist: Struktur plus Fantasie. Was noch zu sehen sein wird, ist nur abstrakt, nicht im Detail durch die Struktur, die man rasch erkennt, vorherbestimmt. Überraschung in der Wiederholung, das ist der großartige Effekt der Clips. Dass die Fantasie mit Gondry durchgeht, gut und schön, aber viel faszinierender: es geht dann auch die Struktur mit ihm durch.“¹⁹²

Gondry arbeitete schon mit diversen Berühmtheiten (Chemical Brothers, Björk, Beck, Foo Fighters, Kylie Minogue, Kanye West, Massive Attack, Radiohead, Rolling Stones, The White Stripes, The Vines, usw.) zusammen und gewann für seine Videos jede Menge Preise¹⁹³. Mit seinem ersten erfolgreichen Kinofilm *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) wurde er weltberühmt.

¹⁹⁰ Frahm, Laura: *Bewegte Räume: zur Konstruktion von Raum in Videoclips*. 2007, S.117.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² <http://www.jump-cut.de/filmkritik-michelgondry.html>

¹⁹³ Awards:

Guinness Book of Records - Most Awarded Commercial of All Time Levis Strauss "Drugstore"

The White Stripes "Hardest Button to Button" - Silver, D&AD 2004

Kylie Minogue "Come into my World" - Best Pop Video, CAD Awards 2003

Chemical Brothers "Star Guitar" - Gold D&D 2002

Chemical Brothers "Let Forever Be" - Gold, Clio 2000; Silver, D&AD 2000; Best Video of the Year CAD Awards 2000

GAP Campaign - Silver D&AD 2000

Quelle: www.partizan.com (Stand: 26. August 2008)

Videographie

Björk - Declare Independence 2007
Paul McCartney - Dance Tonight 2007
Beck - Cellphone's Dead 2006
Kanye West - Heard Him Say 2005
The White Stripes - The Denial Twist 2005
Michael Andrews - Mad World 2004
The Polyphonic Spree - Light & Day 2004
The Willowz - I Wonder 2004
Steriogram - Walkie Talkie Man 2003
The White Stripes - The Hardest Button to Button 2003
Chemical Brothers - Star Guitar 2002
Kylie Minogue - Come into my World 2002
The White Stripes - Fell in Love with a Girl 2002
The White Stripes - Dead Leaves and the Dirty Ground 2002
Radiohead - Knives Out 2001
Chemical Brothers - Let Forever Be 1999
Rolling Stones - Gimme Shelter 1999
Stardust - Music sounds better with You 1998
Beck - Deadweight 1997
Björk - Jóga 1997
Björk - Bachelorette 1997
Daft Punk - Around the World 1997
Foo Fighters - Everlong 1997
Björk - Hyperballad 1996
Cibo Matto - Sugar Water 1996
Björk - Army of Me 1995
Massive Attack - Protection 1995
Björk - Isobel 1995
Rolling Stones - Like a Rolling Stone 1995
Lucas - Lucas with the Lid Off 1994
Björk - Human Behaviour 1993
Lenny Kravitz - Believe 1993

Filmografie

Be Kind Rewind (2008)

La Science des rêves (2006)

Block Party (2005)

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)

Human Nature (2001)

3.2 Musikvideoanalysen

Was fesselt und beschäftigt nun die Sinne des/r ZuseherIn eines Musikvideos? Wie funktioniert die Kombination aus Objekt- und Kamerabewegung synchronisiert mit der Rhythmik eines Songs? Dynamisiert die Dopplung der Musik auf der visuellen Ebene das Video und macht die Musik durch einen weiteren Sinn, den Sehsinn, intensiver erfahrbar? Welche Umsetzungsmöglichkeiten bieten Musikvideos zur optischen Darstellung von Musik? Ist die Handschrift eines Musikvideoregisseurs erkennbar, der besonders auf die Ton-Bild Kombination achtet? Im Analyseteil dieser Arbeit sollen diese Fragestellungen mitgedacht werden.

Im nächsten Kapitel werden sechs Videos anhand drei verschiedener Aspekte untersucht. Nach Sichtung der Musikvideos von Michel Gondry, zeigten sich innerhalb dieser, Ähnlichkeiten in der Umsetzung des Tones auf das Bild, die zu folgender Unterteilung führten. Die visuelle Darstellung von Musikinstrumenten anhand des Musikvideos von Michel Gondry zu dem Song *Around The World* (Daft Punk 1997). Als zweites Beispiel wird das Musikvideo des Regie-Duos Arnaud & Caleb zu dem Song *Easy To Love* (Slut 2002) herangezogen. Im Kapitel Musical Landscapes werden Michel Gondrys Musikvideos zu *Star Guitar* (Chemical Brothers 2002) und *Jóga* (Björk 1997) als Beispiele dienen. Im dritten Kapitel mit dem Titel Dopplungen, Multiplizierungen werden wieder zwei Musikvideos Michel Gondrys als Beispiele heran gezogen: *The Hardest Buton To Button* (The White Stripes 2003) und *Come Into My World* (Kylie Minogue 2003).

3.2.1 Die visuelle Darstellung von Musikinstrumenten.

3.2.1.1 Michel Gondry: Daft Punk - *Around The World* (1997)



Quelle: <http://www.director-file.com/gondry/> (Stand: 25.10.2008)

3.2.1.1.a Idee

In dem Gespräch zwischen Gondry und Daft Punk, über die Gestaltung des Videos, fiel das Wort „dance“. Ein Tanzvideo, wie es im Musikfernsehen zahlreich zu finden ist, wollte Gondry nicht machen. Er erklärt, dass Choreografien für Close-ups nicht geeignet sind. Vielmehr sollte man sich an das Konzept eines Balletbesuchs halten. Für den Zuseher eines solchen, sind die TänzerInnen nur aus einer Perspektive zu sehen. Es gibt keine Close-ups oder besondere Zusammenschnitte um die Choreografie besser aussehen zu lassen. Im Ballet sieht man eine Gruppe von bewegten Körpern, die im Zusammenspiel eine Choreografie präsentieren, die aus dem Publikumsbereich als Ganzes zu erkennen ist. Sie braucht keine besonderen technischen Errungenschaften um besser zu wirken. Mit diesem Gedanken versuchte Gondry nun ein Tanzvideo für den Song *Around The World* entstehen zu lassen.

Er hörte sich das Stück mehrmals hintereinander an und trennte die Musikinstrumente in seinem Kopf voneinander. „Only five different instruments, with very few patterns, each to create numerous possibilities of figures. Always using the repetition, and stopping before it's too much.“¹⁹⁴ Die Umsetzung eines einfachen Grundgedankens wurde zu Godrys bekanntestem Video. Er suchte für jedes Instrument eine Figur als Entsprechung für die visuelle Darstellung. In dem beigelegten Heft zu seiner DVD, die eine Sammlung seiner Musikvideos, Werbungen und

¹⁹⁴ Beiliegendes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 28.

Kurzfilme beinhaltet, beschreibt er die Gründe für die Auswahl der Figuren.

Bass: athletes with small heads and big legs, because they are hysical, move constantly and have no time to think.

Guitar: skeletons, because it sounds itchy.

Synthesizer: Disco girls, because it sounds feminine.

Vocoder: Robots: it's obvious why.

Drum Machine: Mummies. Please don't ask why, but it's a very removed meaning association between M. Jackson (my hero) and what he did to himself.¹⁹⁵

Die Idee mit den Stufen, auf denen der Bass auf und ab steigt, kam ihm in den Sinn, als er sich an die bekannte Basslinie¹⁹⁶ von *Good Times* von Chic erinnert fühlte. Dabei dachte er damals immer an einen kleinen Mann, der im Kreis Treppen auf und ab steigt. Der mechanische Rhythmus der Drum Maschine¹⁹⁷ sollte von den Mumien auf einer kreisförmigen Erhöhung getanzt werden. Die Disco Girls, der Synthesizer, sollte beim Eintreten in die Szene, die Treppen hinaufsteigen um die Athleten zu provozieren. Musikalisch erklärt Gondry, dass so: „[...] the disco sound follows the bass line and the melody changes half way through the loop.“¹⁹⁸ Wenn die Tänzerinnen nun den höchsten Punkt der Stufen erreicht haben und dort die Athleten treffen, drehen sie sich um und rennen davon. Die Skelette würden sich, in der Art und Weise der Gitarrenstrukturen, in vier verschiedene Richtungen verdrehen und ihre Tanzroutine würde der des Macarena ähnelt. Zuletzt sollten die Roboter in Erscheinung treten. Sobald die Vocoderstimme¹⁹⁹ im Loop²⁰⁰ mit dem Text „Around The World“ beginnt, würden die Roboter in der Bewegungsart von Robocop nach vorwärts zu gehen anfangen. Dabei sollte es so aussehen

¹⁹⁵ Vgl. Beilgelegtes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 28.

¹⁹⁶ Die Basslinie ist in mehrstimmiger Musik die tiefste Stimme, die in besonderer Weise die Harmonien des Musikstückes trägt.

¹⁹⁷ Ein Drumcomputer, auch Drum Machine genannt, ist ein elektronisches Instrument zur Erzeugung perkussiver Klänge.

¹⁹⁸ Beilgelegtes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 28.

¹⁹⁹ Zusammensetzung der Wörter »Voice« und »Coder«, also Sprachcodierer.

²⁰⁰ Loop ist ein englisches Wort, das ins Deutsche übersetzt Schleife, usw. bedeutet.

als bewegten sie sich auf einer überdimensionalen Schallplatte im Kreis. Hört der Loop der Textzeilen auf, bleiben die Roboter stehen.

Um diese Ideen in eine Choreografie zu verwandeln, besorgte sich Gondry die Choreografin Blanca Li. Sie machte aus seinen leicht chaotischen Vorstellungen eine klare und gut strukturierte Choreografie. Die TänzerInnen kamen aus den Bereichen Hip Hop und Klassischer Tanz. Die Kostüme kreierte Florence Fontaine. Diese wurden aus diversen Dingen zusammengebastelt. „She magically put „bric and brocs“ together to create those futuristic outfits. Motorbike helmets were sprayed in chrome. Skulls and small heads were inexpensivley bought at the costume store, etc.“²⁰¹ Die Hintergrundbeleuchtung setzte sich aus 150 farbigen Lichtern zusammen, die von Gondrys Bruder „Twist“²⁰² per Computer gesteuert wurden.

3.2.1.1.b Analyse

3.2.1.1.b.a Kamera-, Objektbewegung

Die Idee der visuellen Musik ist in diesem Video radikal vereinfacht. Jedes Instrument wird, zwar nicht als es selbst, aber doch als etwas Gegenständliches gezeigt. Alles findet in einem Raum statt, wobei das Geschehen aus unterschiedlichen Entfernungen und Kameraperspektiven gezeigt wird. Die Kamera bewegt sich durch den Raum, zeigt aber keine Nahaufnahmen oder Close-ups. Alle Gegenstände im Raum sind zu jedem Zeitpunkt scharf sichtbar, auch wenn abwechselnd einer bestimmten Instrumentgruppe nachgefahren wird.

Die Szenerie zeigt ebenso einfache Züge. Die Bühne ist kreisförmig, wobei der äußerste Rand des Kreises eine Rampe ist, die vorne ihren niedrigsten und hinten ihren höchsten Punkt hat. In der zweiten Reihe findet sich eine ähnliche Konstruktion, die allerdings aus Stufen besteht. In der Mitte steht ein kreisförmiges Podest. Im Hintergrund gibt die Lichtinstallation, die sich aus mehreren Lichtkreisen zusammensetzt, eine Rahmung. Diese Konstruktion bietet nun eine Bühne für die TänzerInnen, die Instrumente.

²⁰¹ Beilgelegtes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 29.

²⁰² Olivier „Twist“ Gondry.

Quasi als Höhepunkt der Aufführung, wird die Bühne von oben, durch die Vogelperspektive, gefilmt und es zeigt sich, dass die TänzerInnen auf einer großen Schallplatte agieren. Alle Figuren, bis auf die Mumien, bewegen sich auf den zwei äußeren Teilen in die eine Richtung, während sich die Mumien im Inneren in die andere Richtung fortbewegen. Gleichzeitig dreht sich auch die Kamera um ihre eigene Achse. Diese Methode bringt das Bild der Schallplatte in Bewegung, auch wenn es sich nicht um eine Drehbühne handelt. „An diesem Punkt findet ein zentraler Wechsel in der visuellen Übersetzung der Musik statt. Denn während zuvor jede einzelne Gruppe mit ihren Bewegungen präzise auf die einzelnen ihr zugeordneten Rhythmen, Basslinien oder Vocoder-Stimmen reagierte, wird nun die Gruppe als Einheit konzipiert, indem sich alle Figuren in einem gleichförmigen Schrittmaß durch den Raum auf ihren festgelegten Bahnen bewegen.“²⁰³

Bei der Schlusszene zieht sich die Kamera zurück und bietet Einblick in den ganzen Raum. Dabei sind „[...] alle Figuren auf ihren Bühnen noch einmal zu sehen, wobei alle die gleiche Bewegung ausführen, indem sie ihre Arme heben und die Handflächen im rechten Winkel dazu rhythmisch hin und her bewegen, während ihre Köpfe jeweils in die entgegen gesetzte Richtung zeigen.“²⁰⁴ Das Licht wird gedimmt, während auch die Musik immer leiser wird. Kurz sind noch die Silhouetten vor dem in abwechselnden Farben beleuchteten Hintergrund zu erkennen, bevor schwarz ausgeblendet wird und die Musik verstummt.

3.2.1.1.b.b Audiovisueller Rhythmus

Je nach Einsatz ihres musikalischen Pendants, präsentieren sich die TänzerInnen. Den Anfang machen die Basslinien, die Männer mit dem kleinen Kopf und den langen Beinen. Sie bewegen sich in rhythmischen Abständen eine kleine Leiter zum höchsten Punkt der Stufen empor, um dann auf der rechten Seite die Stufen wieder hinunter zu laufen. Jeweils nur einer befindet sich auf den Treppen, während die anderen unten anstehen. Vor dem Loslaufen machen sie einen kleinen Hüpf, der

²⁰³ Frahm, Laura: *Bewegte Räume: zur Konstruktion von Raum in Videoclips*. 2007. S.114.

²⁰⁴ Ebd.

perfekt auf den Beat passt. Die Kamera verfolgt einen der Männer und geht dann in Richtung Disco Girls, die sich auf der linken Seite der Treppe befinden. Schon vorher haben sie sich leicht hin und her bewegt, so wie auch die liegenden Mumien, in der Mitte der Szenerie. Nun, da der Synthesizer lauter wird, kommt mehr Bewegung in die Körper der Disco Girls²⁰⁵. Sie strecken ihre Arme aus und hüpfen im Takt die Stiegen hinunter. Dann wechseln sie die Seite mit den Männern und wie schon im Vorigen beschrieben treffen sie am obersten Punkt aufeinander, worauf die Disco Girls die Treppe eilig wieder zurück hinunter laufen. Dieses Fangspiel wiederholen sie solange, wie es auf der musikalischen Ebene zu vernehmen ist. Auf dem Podest in der Mitte befinden sich die Mumien immer noch am Rücken liegend und bewegen ihre Beine und Arme im Takt nach oben. Die Skelette haben sich nun auch vom Boden erhoben und sind in dieser Einleitungssequenz ganz vorne positioniert. Sie haben ihre Hände an die Seite gelegt und bewegen sich im „juckenden“²⁰⁶, auch als funky zu bezeichnenden, Rhythmus. Abwechselnd ziehen sie die Ellbogen nach außen, während sie sich um die eigene Achse drehen. Die Bewegung der Arme wird auch mit den Beinen in jede Himmelsrichtung vollzogen. Sobald die Stimme einsetzt, kommen die Roboter in Bewegung, die schon im Hintergrund zu sehen waren. Sie drehen ihre Runden in der äußersten Kreisreihe, der Rampe.

In dieser Weise, verhält sich das Ensemble in der ersten Minute des Songs. Nun bewegt sich jeder. Fortlaufend bewegen sich die TänzerInnen nun wie in dieser ersten Sequenz; sie passen sich ihrem Instrument an und bringen das optische mit dem auditiven in Einklang. Die Positionen und Tanzbewegungen variieren dabei geringfügig. Auch die Kamerabewegung wechselt nicht auffällig oft. Sie verfolgt abwechselnd die Tanzgruppen; dabei bleibt alles scharf sichtbar, ob Hintergrund oder Vordergrund. Passend zur Musik verhalten sich auch die farbigen Lichter im Hintergrund²⁰⁷. Es hat den Anschein als würden sie, im Sinne der

²⁰⁵ Die Disco Girls tragen glitzernde Badeanzüge im Stil der 1950er Jahre mit dazupassenden Hauben. Weshalb sie des Öfteren in Analysen als Badenixen bezeichnet werden. Für Gondry sind es aber Discomädchen.

²⁰⁶ Gondry verwendet das Wort „itchy“, welches mit juckend zu übersetzen ist, für den Sound der Gitarren in diesem Song.

²⁰⁷ Der Hintergrund erinnert auch an die Discoära der 1970er Jahre und ihre zahlreichen, bunt ausgestatteten Diskotheken. Man denke nur an die bunt leuchtenden Böden.

Farborgeln, mit dem Auftritt ihrer Tonfolge aufleuchten und bei ihrem Verklingen wieder verschwinden. Es finden sich die Farben Blau, Rot, Grün und Weiß in diversen Abstufungen. Allerdings ist die Choreografie des Lichtes nicht so exakt auf die einzelnen Instrumente abgestimmt, wie die der TänzerInnen. Vielmehr wird beim Einsatz der Lichter auf längere Tonfolgen bzw. auf die einzelnen TänzerInnengruppen eingegangen. Zum Beispiel findet sich bei ca. Minute 00:01:25 des Videos eine Sequenz in der die Mumien ihre Solovorstellung haben. Dabei werden sie von Vorne gezeigt, wobei nur sie von den Scheinwerfern beleuchtet werden. Die farbigen Kreise zeigen die Farben Hellrosa bis Weiß, die auch die weißen Kostüme der Tänzerinnen annehmen. Die Farbkreise auf dem Hintergrund erleuchten nacheinander und passen sich dem Rhythmus an. Ganz deutlich ist hier auch das musikalische Pendant der Mumien, die Drum Maschine zu hören. Kurz danach richtet sich der Fokus auf die tanzenden Männer mit den kleinen Köpfen, dabei erleuchten die Farbpunkte in Rot. Die „twistsche“²⁰⁸ Farborgel bietet eine zusätzliche Anregung für das Auge, im Sinne des Rhythmus der visuellen Musik.

Zusammengefasst ist dieses Video eine große Ansammlung von Ideen, den Song visuell zu machen. Erstens der Tanz in Abstimmung auf einzelne Instrumente bzw. die Computerstimme, zweitens die bunte und bewegte Lichtinstallation und zuletzt die Analogie auf die Welt, die durch die, auf der Schallplatte tanzenden Menschen, entsteht, während die Liedzeile „Around the world, Around the world“ zu hören ist.

„In diesem Sinne gelesen, wird die Musik zum Ausgangspunkt und zugleich zum Zielpunkt der visuellen Übersetzung, drehen sich die Figurengruppen und das gesamte Geschehen in wörtlichem Sinne allein um die Musik. Damit bildet der Clip *Around The World* gerade in seiner visuellen Einfachheit und Konsequenz einen Gegenpol zu der umfassenden Tendenz, den Videoclip immer stärker in die Nähe des Kurzfilms zu rücken und das Musikstück nunmehr zum reinen Soundtrack zu degradieren.“²⁰⁹

²⁰⁸ Twist ist der Spitzname bzw. Künstlername Gondrys Bruder, der die Lichtanlage für dieses Video gestaltet hat.

²⁰⁹ Frahm, Laura: *Bewegte Räume: zur Konstruktion von Raum in Videoclips*. 2007. S.116.

3.2.1.2 Arnaud & Caleb: Slut – *Easy To Love* (2002)



Quelle: http://www.popzoot.tv/shots/slut_easytolove.jpg (Stand: 25.10.2008)

3.3.1.2.a Idee

Zu diesem Video hat die Verfasserin leider kein schriftliches Material gefunden, weshalb keine Entstehungsidee beschrieben werden kann und gleich zum Analyseteil weitergegangen wird.

3.2.1. 2.b Analyse

3.2.1. 2.b.a Bildinhalt, Montage

Ein, vom Gedanken her, ähnlich aufgebautes Video wie *Around The World*, veröffentlichte die deutsche Band Slut zu ihrem Song *Easy To Love* 2002. Regie führte das Duo Arnaud Delord und Caleb Krivoshey, die man unter dem Namen „Arnaud & Caleb“²¹⁰ findet. Die Grundidee des Videos ist es das gespielte Musikinstrument ins Bild zu setzen. Allerdings nicht als einfaches Performancevideo. Vielmehr soll klar sichtbar gemacht werden, welches gerade zu hören ist. Dieser Gedanke wird wie folgt umgesetzt: anfangs ist nur schwarz zu sehen; sobald die erste Elektrogitarre einsetzt, erkennt man auf der linken Seite des Bildes eine flackernde Gestalt, bei der es den Anschein hat als ob sie aus dem Nichts nach vorne gezogen wird. Schnell ist diese als Gitarrenspieler zu erkennen. Das Flackern lässt

²¹⁰ Bis zu diesem Zeitpunkt hat die Verfasserin leider nur spärliche Informationen über die Regisseure gefunden. Bisherige Videos des Duos laut mvbase.com (Stand: 18.8.2008):

2005 *J'en sais rien* - Mathieu Mendes

2004 *Le défi* - David Hallyday

2004 *On savait (devenir grand)* - la Grande Sophie

2004 *Pick it up* - Alexkid, featuring Hanifah Walidah

2004 *Fantastic* - Mellow

2004 *Spin it right* - Charles Schillings

2003 *Come with me* - Alexkid, featuring Lissette Alea

2002 *Easy to love* - Slut

2002 *Time is not a remedy* - Slut

ihn aussehen wie eine Lampe, die im Takt hell und dunkel wird. Beim Einsatz der zweiten Gitarre erscheint ein zweites Bandmitglied auf der rechten Seite des Bildes. Auch seine Darstellung „flackert“ im Rhythmus seiner Gitarre. Dann folgt der Ton des Schlagzeugs, verbildlicht durch den Schlagzeuger in der Mitte des Bildes. Dieser ist allerdings alleine zu sehen und durch schnelle Schnitte zwischen die Aufnahmen der Gitarristen montiert. Kurz darauf setzt der Bass ein, der zuerst auch einzeln zu sehen ist und dann als drittes Mitglied, auf der Bildebene der Gitarristen erscheint. Es folgt eine schnelle Schnittfolge: Bassist und Schlagzeuger werden im Bild ausgewechselt, es werden ein paar Close-ups der Gesichter gezeigt, die sich leicht drehen.

Auf diesen kleinen Einblick in die Anfangssequenz des Videos, wird nun eine allgemeine und zusammenfassende Analyse folgen, um nicht jeden Einsatz der Instrumente und des Sängers genau aufführen zu müssen.

Der Hintergrund bleibt das ganze Video über schwarz. Es ist nicht zu erkennen worauf die Figuren stehen, vielmehr scheint es so als wären sie, wie bei einer Collage, auf das Bild geklebt worden. Allerdings haben sie darauf keine feste Position, sondern sind auswechselbar und können perspektivische nach hinten und nach vorne gebracht werden.

3.2.1. 2.b.b Audiovisueller Rhythmus

Der Anfang des Songs folgt einem schnellen Rhythmus, dabei zeigen sich schnellere Schnitte und ein häufigerer Austausch der Figuren. Der Rhythmus verlangsamt sich als der Sänger leise zu singen beginnt, dabei erscheint er das erste Mal im Hintergrund. Bei jedem weiteren Einsatz und der gleichmäßig lauter werdenden Stimme, wandert er in den Vordergrund. Nach einer guten Minute setzt der Refrain ein und alle Bandmitglieder sind in gleicher Größe, aufgereiht, in der Bildmitte zu sehen. Im Laufe des Videos werden Variationen dieser Darstellungsformen verwendet: Austausch der Bandmitglieder (teilweise durch eine Frau), das Flackern der Gestalten und der perspektivische Positionswechsel, je nach Lautstärke bzw. Wichtigkeit des Instruments.

Der Raum ist immer unbestimmt, er besitzt keine Konturen. Seine quasi Unsichtbarkeit lenkt nicht vom „Thema“ ab. Das Augenmerk richtet sich auf die Musiker und ihre Instrumente. Sind diese nur kurz oder leise zu

hören, werden sie nur kurz gezeigt bzw. flackern im Bildhintergrund auf. Sie sind damit die totale Entsprechung der Musik. Ihr Auftritt findet nur auf Grund des Einsatzes ihres Instrumentes statt. Die Musik ist Ausgangspunkt und Orientierungsmittel des Videos. Wie bei Gondry, Marionettenartig, oder wieder im Sinne der Lichtorgel und ihrer Lichter, wird das Gezeigte, das Bildliche von den Regisseuren auf die Musik (den Ton, den Takt, den Rhythmus) abgestimmt. Die visuelle Darstellung übernimmt den Rhythmus der Musik.

Obwohl für das Musikvideo typische ästhetische Mittel eingesetzt werden, wie das Zeigen der Band als Musiker/Performer (Performancevideo), schnelle Schnitte und schnell wechselndes Licht, sieht dieses Video doch ganz anders aus als welche die ähnliche Mittel einsetzen. Der Raum, der in seiner Schwärze eigentlich nicht existiert, zeigt keine Ablenkung. Alle Mittel dienen zur musikalischen Untermalung und nicht zur verbesserten Darstellung der Bandmitglieder. Sie sind Objekte, die nur der visuellen Übersetzung der Musik dienen und nicht ihrer eigenen Repräsentation.

3.2.2 Musical Landscapes

3.2.2.1 Michel Gondry: Chemicals Brothers – *Star Guitar* (2002)



Quelle: <http://www.director-file.com/gondry/> (Stand: 25.10.2008)

3.2.2.1.a Idee

„I had this idea a long time ago as I was talking to Björk. I thought at first it would begin with lit windows at night going on and off as you hear different tones of melody.“²¹¹

Nach einem Ausflug, der eine Zugfahrt inkludierte, erhielt Gondry das Musikstück von den Chemical Brothers. Inspiriert von der Fahrt und der wechselnden Landschaft, die durch das Fenster zu sehen war, kam ihm die Idee zu diesem Video. Er fand, dass der Blick aus einem fahrenden Zug, das Tempo und die Melodie des Songs perfekt illustrieren würde. Ähnlich wie bei dem Video zu *Around The World* von Daft Punk, sollte die Musik eine vollständige visuelle Entsprechung finden. Doch anstatt der TänzerInnen würde man in diesem Video Teile der Szenerie als visuelles Pendant der Musik finden.

Die Aufnahmen, die im Video zu sehen sind, bestehen aus einer Mischung von tatsächlichem DV-Filmmaterial einer Zugfahrt und Computeranimierten Bildern. Das Filmen aus dem Zug (zehn Fahrten) nahm nur sehr wenig Zeit in Anspruch, im Vergleich zu der

²¹¹ Beiliegendes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*, 2003. S. 12.

Postproduktion, die drei Monate²¹² dauerte. Gondry arbeitete auch bei diesem Projekt mit seinem Bruder Olivier „Twist“ Gondry zusammen, der zum Großteil für die Animation verantwortlich war. Wichtig war ihm, dass der Clip weder zu sehr nach Videoaufnahmen noch zu sehr nach 3D Computeranimation²¹³ aussah. So wurden beide Techniken gemixt, um etwas Neues und anders Aussehendes entstehen zu lassen.

Die zweite große Hürde war es optische Analogien für den Song zu finden, die eine musikalische Landschaft formen würden. Gondry beschreibt die Vorgehensweise zur Suche nach Entsprechungen in dem Beilageheft zu seiner Videosammlung. „We would find each punctuation of the song and then blend it in with shots we had seen. Then in the image loops, we would find elements we would repeat that matched with the instrument themselves, like the drum with the houses or the other train passing by and stuff like that.“²¹⁴

3.2.2.1.b Analyse

Die Einfahrt eines Zuges (Brüder Lumiere - *L'arrivée d'un train à la gare de la ciotat*, 1896) ist ein wichtiger Augenblick des Anfangs der Geschichte des Kinos und des Films. Das Thema des fahrenden Zuges hat sich bis heute seinen Weg durch die Filmgeschichte gebahnt. Am Anfang des 20. Jahrhunderts stehen Eisen-, Untergrund- und Straßenbahnen im Film als Zeichen der Modernisierung. „Kein Vehikel ist mehr Zeichen für eine Ära, die als die Wiege der Naturunterwerfung des Menschen verstanden werden kann.“²¹⁵ Mit der Dampfeisenbahn beginnt das industrielle Zeitalter. Sie stand für die technische Unterwerfung der Welt und somit der Natur. Es ist der Beginn der Künstlichkeit, die damals noch überraschen konnte. Heute findet man Künstlichkeit an jeder Ecke, nur dient sie jetzt nicht mehr der Unterwerfung der Natur, sondern vielmehr ihrer Nachahmung und Verbesserung. Man denke nur an Gentechnik, digitale

²¹² Vgl. <http://www.director-file.com/gondry/chemical2.html> (Stand: 18.8.2008)

²¹³ Auch CGI (Computer-generated imagery) genannt.

²¹⁴ Beilgelegtes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 12.

²¹⁵ <http://www.bittekunst.de/chemical-brothers-star-guitar-r-michel-gondry/> (Stand: 18.8.2008)

Bilderwelten und allgegenwärtige Virtualisierung.²¹⁶ Natur und Künstlichkeit werden ununterscheidbar gemacht.

Behält man sich nun diesen Gedanken, stellt sich die Frage wie eine Bahnfahrt im Film/Video zu Anfang des 21. Jahrhunderts aussehen könnte?

3.2.2.1.b.a Bildinhalt

Gondry präsentiert eine Möglichkeit der Darstellung einer Zugfahrt, in dem Video zu dem Song *Star Guitar*. Ob er sich eines Statements in Bezug auf Natur und Künstlichkeit bewusst war bleibt fraglich. Doch trifft er bei seiner Spezialität, nämlich der Umsetzung der Musik auf eine visuelle Ebene, voll ins Schwarze. „Das Video ist die perfekte Kohärenz von Bild und Ton.“²¹⁷ Diese ist nicht sofort zu erkennen. Zu sehen ist der Blick aus einem fahrenden Zug auf eine grüne Landschaft. Nach kurzer Zeit setzt der elektronische Beat ein und nach und nach zeigt sich die Außenwelt als Industriegebiet. Je mehr elektronisch erzeugte Töne (Beats) zu hören sind, desto mehr industrielle Bauten ziehen durch das Bild. Kurz vor dem Ende der ersten Minute wird ein sphärisch klingender, lang gezogener Ton lauter und überschallt die zuckenden Elektrobeats. Das Bild ändert sich; der Zug entfernt sich von der Industrielandschaft und ein aufgehäufter, begrünter Schutzwall ist zu sehen. Am Ende des Walls wechselt die Musik und wird wieder von einem leisen Stakkato Beat beherrscht, der im Bild als Flackern zu erkennen ist. Dieses entsteht durch das Abfilmen bzw. Animieren nahe gelegener, eng aneinander gereihter Säulen. „Jeder Rhythmusspur des Elektrobeats ist eine visuelle Repräsentation zugeordnet, eine Häuserform, eine Gleisweiche, ein Fabrikgebäude.“²¹⁸

3.2.2.1.b.b Audiovisueller Rhythmus

In der Minute (ca. 00:01:38), in welcher die Stimmen zum ersten Mal einsetzen, fährt der Zug in einen Bahnhof ein. Es kommen, ebenfalls zum ersten Mal, Menschen ins Bild. Die Stimmen des Songs sind, genau wie das Bild, künstlich lang gezogen. Im Gegensatz zum Vorherigen, das

²¹⁶ Vgl. <http://www.bittekunst.de/chemical-brothers-star-guitar-r-michel-gondry/> (Stand: 18.8.2008)

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd.

schnell aneinander gereihte Objekte zeigte, wirkt die Vorbeifahrt des Zuges am Bahnsteig wie in Zeitlupe. „Jedes Wort, das der Chor zwischendurch singt, beginnt synchron mit dem Moment, in dem die Bahn an einem Mensch oder einer Menschengruppe vorbeifährt, die in einem Bahnhof steht. Änderungen des Halls laufen synchron mit dem Wechsel der Witterung oder der Tages-/Nachtszeit.“²¹⁹ Ist der sphärische, lang gezogene, teilweise mit Stimmen unterlegten, Ton zu hören, finden sich mehr grüne, natur belassene Landschaften im Bild. Gleichzeitig zeigen sich auch weniger Unterbrechungen der Landschaft. Sie wirkt durchgehender, flacher und weitläufiger. Beginnt der stampfende und unterbrechende Rhythmus des Elektrobeats, werden eher Industrielandschaften gezeigt. Diese weisen unterschiedlich hohe Gebäude oder Säulen auf, die den schnellen Rhythmus visuell unterstützen. Auch entgegenkommende Züge unterbrechen den fließenden Blick auf die Landschaft und passen sich den treibenden Passagen des Songs an. Bei wiederholter Betrachtung, zeigen sich immer kleinere Details, die dem Gesamtkonzept dienen. Beispielsweise ist der Rauch der Industriekamine zugleich mit den Geräuschen des Keyboards zu sehen. „Es sind dutzende Motive, die allein durch die Musik variiert werden.

Das ganze Video ist der Versuch, eine digitale Szenerie natürlich aussehen zu lassen.“²²⁰ Tatsächliche Natürlichkeit wäre in Bezug auf die Chemical Brothers, wie ihr Name schon sagt, keine mögliche visuelle Umsetzung. Vielmehr passt diese von Gondry und seinem Bruder künstlich erschaffene Natürlichkeit, die wie die Chemical Brothers in ihrer Musik, „[...] alles Natürliche durch das Schrofte, Elektrische ersetzen.“²²¹

²¹⁹ <http://www.bittekunst.de/chemical-brothers-star-guitar-r-michel-gondry/> (Stand: 18.8.2008)

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

3.2.2.2 Michel Gondry: Björk – *Jóga* (1997)



Quelle: <http://www.director-file.com/gondry/> (Stand: 25.10.2008)

3.2.2.2.a Idee

Björk beschreibt auf ihrer Homepage wie der Song *Jóga* entstand und woher sie die Ideen für diesen schöpfte. Im Vorfeld der Entstehung des Albums *Homogenetic* (1997) lebte Björk schon für längere Zeit in London und tourte durch die Welt. „I'd never been so long away from Iceland, so when I started preparing for Homogenetic, it was very obviously supposed to be a love album to Iceland nature.“²²² Zugleich widmet sich der Song auch einer Freundin Björks. Dafür wollte sie Geräusche verwenden, die dem Klang des Herzschlages gleichen. „I was doing a lot of experimenting with beats trying to make them sound volcanic. With this song, I really had a sort of National Anthem in mind. Not the National Anthem but certain classic Icelandic songs - very romantic, very proud.“²²³ Passend zu der Idee des Songs, sollte auch das Video mit starkem Island Bezug gestaltet werden. Michel Gondry wurde als passender Regisseur engagiert, da Björk und ihn, in ihrer künstlerischen Auffassung einiges verbindet. Für den Clip zu *Jóga* zaubern die Beiden wieder einmal eine neue Welt herbei, die als Vorbild die Topografie von Björks Heimatland, Island hat.

²²² <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-04/index.htm> (Stand: 18.8.2008)

²²³ Ebd.

Um die Landschaft bildlich zu erfassen, flog Gondry über die Insel und filmte mit einer 16mm Kamera hunderte von still shots²²⁴. In einem Email Interview²²⁵ beschreibt der damalige technische Assistenten Gondrys, François Nemetä, die Dreharbeiten zu Jóga. Gefilmt wurde vom 1. bis zum 4. August 1997 mit einer 6x6 cm Kamera; danach wurde das Filmmaterial in high-resolution für die Postproduktion eingescannt. Diese dauerte ca. einen Monat. Im Vorfeld fuhr ein kleines Team, inklusive Björk, die Landschaft ab und zeichneten in einer Karte ein, welche Orte zum Filmen in Frage kamen. Tags darauf wurden vom Helikopter aus diese Orte fotografiert. Das Video entstand, wie auch *Star Guitar*, zum größten Teil in der Nachbearbeitung.

3.2.2.2.b Analyse

Dieser Song bietet mehr Text als die zuvor Besprochenen²²⁶. Dieser dient der Analyse und soll deshalb auch vollständig angeführt werden.

all the accidents that happen
follow the dot
coincidence makes sense
only with you
you don't have to speak – I feel
emotional landscapes
they puzzle me
then the riddle gets solved
and you push me up to this
state of emergency
how beautiful to be
state of emergency
is where I want to be
all that no-one sees
you see
what's inside of me
every nerve that hurts
you heal
deep inside of me
you don't have to speak – I feel
emotional landscapes
they puzzle me
confuse
then the riddle gets solved
and you push me up to this
state of emergency
how beautiful to be
state of emergency
is where I want to be²²⁷

²²⁴ Kamera bleibt bewegungslos, in der Art von Einzelbildern.

²²⁵ Zu finden auf: <http://www.director-file.com/gondry/bjork5.html> (Stand: 18.8.2008)

²²⁶ Abgesehen von *Easy To Love*. In diesem Fall ist der Text im Bezug auf das Video aber nicht relevant.

²²⁷ <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-04/index.htm> (Stand: 18.8.2008)

3.2.2.2.b.a Kamera- und Objektbewegung

Mit dem Einsatz der Musik beginnt die Kamera ihren Flug über Islands Landschaft, welche aus hunderten Aufnahmen, aus dem Helikopter, zusammengesetzt ist. Als erstes zielt die Kamera mit starkem Zoom auf Björk, die auf einem schwarzen Sandstrand eingepackt in eine weiße Winterjacke am Rücken liegt. Die Bewegung der Kamera ist fließend, bis sie, fast abrupt, eckig den Fahrtwinkel ändert. Die Perspektive verändert sich, indem der Blickwinkel im Standbild verschoben wird. Man kann sich das wie im Film *Matrix* (der Brüder Laurence und Andrew Wachowski, 1999) vorstellen, wo der Blick sich um den nach hinten gebeugten Keanu Reeves dreht.²²⁸ In dieser Weise nähert sich die Kamera Björks Gesicht und entfernt sich wieder, um weiter über die Insel zu ziehen. Immer passend zum Rhythmus, vor allem zur Rhythmik Björks Stimme, wird in die Landschaftsbilder hinein- oder hinausgezoomt. Die Farben von Björks „emotional landscapes“ sind vielfältig. „The video – in tribute to Iceland and Jóna herself (a friend of the singer) – studies the beauty of the landscape as a changing environment.”²²⁹ Mit dem Refrain (and you push me up to this) zieht sich die Kamera immer höher gen Himmel und gibt einen weiteren, offeneren Blick auf die Landschaft frei. Bei den Zeilen „state of emergency, how beautiful to be, state of emergency, is where I want to be“, tastet die Kamera die Natur schneller und großflächiger ab. Sie treibt mit der gleichmäßigen Melodie des Refrains mit und wird nur durch Schnitte auf einen weiteren schönen Teil der Insel unterbrochen. „This theme runs parallel to Björk's examination of “emotional landscapes.” Perhaps in a “state of emergency,” Björk seeks comfort likewise with nature and with her friend Jóna.”²³⁰

3.2.2.2.b.b Audiovisueller Rhythmus

Um Minute eins, ändert sich die Melodie und der verzerrte, vulkanische Beat setzt ein. Im Bild beginnen einzelne Steine aus einer Menge zu

²²⁸ Gondry verwendete diese Technik auch zu dem Coversong *Like A Rolling Stone* von den Rolling Stones. Eine technische Spielerei zwischen Still und Film. Die Bilder frieren ein, während die Kamera weiterfährt oder schieben sich, wie beim Blick eines Betrunkenen, ineinander. Das Video zu *Like A Rolling Stone* machte diese Technik für die Masse populär.

²²⁹ <http://www.director-file.com/gondry/bjork5.html> (Stand: 18.8.2008)

²³⁰ Ebd.

pulsieren, an manchen Stellen reißt die Erde auf, unter der sich Abgründe auftun, die teilweise Lavaströme bergen. Der reibende und verstörende Sound dieser Passage (Minute 00:01:10 – 00:01:30) teilt Bergkämme, Flüsse und Wiesen und fügt sie kurz darauf im Rhythmus des Songs wieder zusammen. Die Aufnahmen der 16 mm Kamera wurden in eine fantastische computeranimierte Landschaft verwandelt, die „[...] alive and moving in synkronization with the beats of the song [...]“²³¹ ist.

Gegen Ende des Songs, findet die Kamera den Weg zurück zur Sängerin, die ihre Brust für sie öffnet. Der Blick fällt hinein und findet Island im Inneren an Stelle ihres Herzens schwebend. „Und wenn Björk, auf einem Berg stehend, ihr Herz öffnet, in das die völlig losgelöste Kamera hereinfahren kann, um auf neue digitale Natur zu treffen, dann scheint das ganze Video ein großes Bild über das eine Thema zu sein: Den Yoga-Weg zurück zum Unangetasteten – der in der Postmoderne nur ins Digitale hinein denkbar scheint.“²³²

²³¹ <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-04/index.htm> (Stand: 18.8.2008)

²³² <http://www.bittekunst.de/bjork-joga-r-michel-gondry/> (Stand: 18.8.2008)

3.2.3 Dopplungen, Multiplizierungen

3.2.3.1 Michel Gondry: The White Stripes – The Hardest Button To Button (2003)



Quelle: <http://www.director-file.com/gondry/> (Stand: 25.10.2008)

3.2.3.1.a Idee

Einem ähnlichen Schema wie die Videos zu *Around The World* und *Star Guitar* folgt auch *The Hardest Button To Button*. Jeder Ton des Songs besitzt ein visuelles Duplikat, ein Ebenbild. Gondry erzählt von seiner Idee zu dem Video auf MTV News. „When I heard the song, it was so incredible, I knew I had to do the video. It's the shape of the song that gave me the idea. The pattern, how it goes 'doot-doot-doot[-doot], doot, doot, doot, doot, doot.' This makes me think of 1, 2, 3, 4 ... 4, 8, 12, 16 ... 2, 4, 8, 16, 32.“²³³ Er stellte sich das musikalische Duo (Jack und Meg White) vor, wie es eine Straße in New York hinunter bis in die U-Bahn stolziert, während es den Song spielt. Dabei sollten sich die Musikinstrumente schnell vermehren und reihenweise wieder verschwinden. Wie es sich bei Gondrys Videos meistens verhält, sollte auch hier mit kreativen Tricks gearbeitet werden. Meg Whites einzelnes Schlagwerk, sollte bei jedem Schlag, ein neues Drum Set hervor bringen. Zeitgleich würden sich auch Jack Whites Gitarrenverstärker in die Höhe

²³³ http://www.mtv.com/news/articles/1479718/20031013/white_strips.jhtml (Stand: 18.8.2008)

doppeln. Für die Umsetzung dieser Idee kamen 32 identische Ludwig Drum Kits, 32 Verstärker und 16 Mikrofonständer zum Einsatz. Diese Art der Multiplizierung fand an mehreren Plätzen in New York statt und dauerte drei Tage, mit jeweils 16 Stunden Arbeit pro Tag. „We didn't hire any lights, so we had to do it all with natural light. I had it very carefully planned out, though I realized Jack was doing different expressions for each take and I didn't correct him. I initially told him to watch it, but I realized the result would be very electric because each frame would jump around with different expressions.“²³⁴ So beschreibt Gondry die Dreharbeiten und seine Arbeit mit den „White Stripes“. Im fertigen Video sieht es so aus, als würde die Band sich schnell durch die Stadt (Park, Straße, U-Bahn Station, Tunnel) bewegen. Doch eigentlich sind alle Drehorte relativ nah beieinander. Alle Plätze befinden sich im Gebiet von Harlem und Riverside Park, in der Nähe der Grants Tomb Station. Verständlich wird diese örtliche Begrenzung, wenn man an die massige Ausrüstung denkt, die transportiert werden musste. Für die Szene in der U-Bahn stellte die New Yorker U-Bahnfirma PATH für acht Stunden einen Wagon und eine Plattform zur Verfügung. Auch wenn das Endprodukt an *Stop-Motion* erinnert, muss man wissen, dass alles traditionell aufgenommen und erst im Schneiderraum in kurze Sequenzen zerteilt wurde, um dann neu zusammengefügt zu werden.

3.2.3.1.b Analyse

3.2.3.1.b.a Bildinhalt, Montage

Gondrys Idee entsprechend beginnt das Video mit dem ersten Schlag auf die Große Trommel (Bass Drum) und dem entsprechenden Bild dieses Instruments. „To be more precise, at the beginning of the song, she plays only the KICK for at least 16 beats. So it will be at the end of this part a row of 16 BASS DRUMS, perfectly aligned. Then she hits the CYMBAL on time and resumes the bass drum, this time accompanied with LOW TOM TOM. So now it will be ONE CYMBAL and many BASS DRUMS and BIG TOM TOM in a row.“²³⁵ Jeder „kick“ von Meg White auf ihr Instrument

²³⁴ http://www.mtv.com/news/articles/1479718/20031013/white_stripes.jhtml (Stand: 18.8.2008)

²³⁵ Beilgelegtes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 34.

bringt eine weitere Bass Drum zum Vorschein. Diese pflastern in weiterer Folge den Gehweg eines Parks. Anschließend setzt Jack White mit seiner Gitarre ein. Sein musikalischer Beitrag hinterlässt nach jedem Spiel einen Verstärker. So bahnen sich die beiden Musiker ihren Weg durch den Park. Dabei hinterlassen sie eine visuelle Spur ihrer Musik. Der Gesang wird durch eine Reihe von Mikrofonen bildlich manifestiert. Der Rhythmus des Schnittes hält sich dabei entweder an die Bass Drum oder an das einprägsame Gitarrenriff Jack Whites. Im Verlauf des Videos treten die Musiker vor verschiedenen Kulissen in Erscheinung, wobei sich mehr oder weniger an die Struktur dieser Anfangssequenz, in Bezug auf die visuelle Vervielfältigung ihrer Instrumente, gehalten wird.

„Simplicity. Confidence. Signature moves. It's all there.“²³⁶ Diese Beschreibung des Videos, aus dem Jahr 2006, fasst drei wichtige Punkte von Gondrys Schaffen zusammen. Die Einfachheit der Idee, die Bestimmtheit ihrer Umsetzung und letztlich die Handschrift des Regisseurs, die deutlich zu erkennen ist. Weiters wird darauf hingewiesen, dass man begreifen muss, was Musik und Musikvideos im konkreten Sinne sind, wenn man den Clip zu *The Hardest Button To Button* verstehen will. Töne, die man vernimmt, sind akustische Repräsentationen eines physikalischen Ereignisses. Auf dieser Idee basierend sieht man im Video den physikalischen Akt, der für den Ton verantwortlich ist. „A stick hits a drum. Pound. A taught string is plucked. Howl.“²³⁷ Damit handelt es sich nicht um eine Neuigkeit im Musikvideo, so wird beispielsweise schon zu Beginn des Musikvideozeitalters versucht ein lippensynchrones Bild zu zeigen. Gondry schafft es aber durch eine kleine Idee (Einfachheit), Großes zu schaffen. Jeder Ton hinterlässt einen nachhaltigen Eindruck im Gedächtnis des Hörers, aber es findet sich keine visuelle Manifestation. Das heißt nach einem ausschweifenden Schlagzeugsolo, bleibt lediglich ein Schlagzeug über. Man könnte sagen, Musik beansprucht mehr die Ohren, als ihr visuelles Pendant, das Musikvideo, die Augen beansprucht. Durch die Doppelung der Töne in der bildlichen Darstellung, gelingt es Gondry, das Auge in ähnlicher Weise zu „belasten“ wie das Ohr es schon

²³⁶ <http://www.shotsringout.com/2006/10/the-white-stripes-the-hardest-button-to-button-michel-gondry/> (Stand: 18.8.2008)

²³⁷ Ebd.

gewöhnt ist. Beispielsweise wird der Sound ab der Minute 00:01:00 bis ca. 00:01:35 lauter und schwerer. Meg White bespielt ihr ganzes Schlagzeug Set (Cymbal, Snare und Kick Drum); dementsprechend wächst auch die Anzahl der dabei entstehenden Sets. Jack Whites Verstärker bauen sich hinter ihm zu einem Turm auf, nachdem sein musikalischer Beitrag ebenfalls intensiver wird. Deswegen hinterlässt er zwei oder mehr Verstärker gleichzeitig, statt einem Einzelnen.

„Creating a bridge between these two senses, and successfully crossing it, is the fundamental tenet of the music video art form.“²³⁸ Und wie schon in den vorherigen Analysen aufgefallen ist, findet Gondry immer neue Methoden und Ästhetiken um diesen Brückenschlag der Sinne zu schaffen. In diesem Fall findet er die einfachste und gleichzeitig logischste Umsetzung. Er macht im wahrsten Sinne den Ton sichtbar und obendrein zu einem weniger temporalen Ereignis. Das Konzept basiert auf dem visuellen Echo, ähnlich dem Symptom, das entsteht wenn man einen Fernseher filmt, während man gleichzeitig das Bild, welches die filmende Kamera aufnimmt, am Bildschirm sieht.²³⁹ So werden Augen und Ohren, durch die Wiederholungen bzw. die Dopplung in der Musik und im Bild, gleichermaßen stimuliert. Jedes tonale Ereignis wird durch das Instrument repräsentiert, das es verursacht. Ein Schlagzeugschlag hinterlässt ein Schlagzeug. Ein Gitarreschlag hinterlässt einen Verstärker. Töne sind nicht länger unsichtbar, sie manifestieren sich als Bild im Gehirn des/der BetrachtersIn, wobei eine Verbindung zwischen Bild und Ton in seinem/ihrer Geiste eingegangen wird.

3.2.3.1.b.b Audiovisueller Rhythmus

Im Verlauf des Videos wird das Konzept der kompletten Umsetzung von Ton zu Bild nicht durchwegs eingehalten. Gondrys eigentlicher Einfall war von dem Wunsch geprägt die Geometrische Repräsentation von Zeit zu manipulieren. „This dynamic represents a shift from a manipulation of space to a manipulation of time.“²⁴⁰ Beispielsweise zeigen das die

²³⁸ <http://www.shotsringout.com/2006/10/the-white-stripes-the-hardest-button-to-button-michel-gondry/> (Stand: 18.8.2008)

²³⁹ Experimente mit diesem visuellen Echo, finden sich auch bei den Videokünstlern der 60er Jahre.

²⁴⁰ <http://www.shotsringout.com/2006/10/the-white-stripes-the-hardest-button-to-button-michel-gondry/> (Stand: 18.8.2008)

Sequenzen in denen die Objekte so schnell verschwinden wie sie auftauchen; die Optik erinnert an „fast forward“ und „fast backward“ beim Bedienen eines Videorekorders. Gondry erklärt in dem beigelegten Heft zu seiner Compilation DVD, wie er sich das vorgestellt hat: „The third part of the song, the repetition of the hits on the DRUM & GUITAR will give opportunity to create a crazier geometrical pattern with the instruments.“²⁴¹ Es zeigt sich mehr als eine bloßes 1:1 Verhältnis zwischen Objekt und Ton. Man sieht wie der Sound existierende physikalische Repräsentationen manipulieren kann. Dies wird beispielsweise in folgenden Sequenzen sichtbar: Zum einen Mal wenn die rotierenden Drum Sets eine Art Karussell²⁴² bilden und zum anderen Mal beim pulsierenden Auftritt in der U-Bahn²⁴³ Szene. „[...] Gondry seems to be stating that sound is not bound by time and that music has the ability to alter the contents of time, but never does he deviate from the central idea that music MUST cause physical change.“²⁴⁴ Ganz deutlich wird dies in der letzten Sequenz des Videos, die in einem Tunnel gefilmt wurde. Die Kamera befindet sich dabei in der Mitte, während sich im Kreis rund um sie die Instrumente und Musiker aufbauen. Auf der musikalischen Ebene manövrieren sich hier neue Tonspuren um alte herum. Auf der Bildebene stellen sich bei der ersten 360 Grad Einstellung die gespielten Instrumente auf, während bei der zweiten Runde Meg White lediglich den Platz, an den schon aufgereihten Sets, wechselt. Jack White springt in der Zwischenzeit von einem Ort zum Anderen, quasi durch Zeit und Raum. Seine Stimme ist in veränderter, teilweise verzerrter Form zu hören: leise im Hintergrund. Die übereinander gelegten Tonspuren finden somit eine visuelle Entsprechung.

²⁴¹ Beilgelegtes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 34.

²⁴² Diese Szene wird aus der Vogelperspektive gezeigt. Die Musiker wechseln ihre Positionen, während die Instrumente, die einen flächendeckenden Kreis bilden, beginnen zu rotieren.

²⁴³ In dieser Szene findet die Vermehrung der Instrumente schneller statt. Sie reihen sich schnell auf und bauen sich ebenso schnell wieder ab (Im Stil: fast forward, fast backwards).

²⁴⁴ <http://www.shotsringout.com/2006/10/the-white-stripes-the-hardest-button-to-button-michel-gondry/> (Stand: 18.8.2008)

3.2.3.2 Michel Gondry: Kylie Minogue – Come Into My World (2003)



Quelle: <http://www.director-file.com/gondry/> (Stand: 25.10.2008)

3.2.3.2.a Idee

Die Grundidee für das Video war Kylie ihren Song performen zu lassen, während sie sich durch ein urbanes Viertel einer Stadt bewegt. Sie holt beispielsweise etwas von der Reinigung ab, spaziert den Gehsteig entlang, überquert Straßen und kreuzt Menschen und Autos. Ein normaler Nachmittag, an welchen sich allerlei im Hintergrund ereignet. Die Kamera stoppt nicht, das heißt alles ist in einem Take gefilmt. Sie folgt der Sängerin, wobei sich nach und nach das Leben der Städter zeigt. Folgende Szenen finden sich im Hintergrund: einige Einkäufer eines Ladens beim Kauf von Früchten, ein paar streitende Kinder, ein küssendes Liebespaar auf einer Bank, eine wütende Frau, die Dinge ihres Freundes aus dem Fenster wirft, Plakatkleber, die Poster befestigen, rastende Handwerker, einige Hunde und Fahrräder.

Kylie passiert einige Straßen und landet an dem Punkt, an dem das Video begonnen hat. Bis zu diesem Zeitpunkt ist eine Minute vergangen und der Refrain setzt ein. Die Kamera ist immer noch beim gleichen Take, es handelt sich also um ein „one shot video“. Kurz bevor Kylie die Reinigung erreicht, sieht man wie die Kylie von vor einer Minute den Laden verlässt. Die erste folgt der zweiten, beide bewegen sich vor der Kamera vorwärts. Im Hintergrund verhält sich alles ähnlich wie zuvor, außer dass sich die Personen ebenfalls gedoppelt haben. „Everybody shot during the first loop repeat their action in addition to what they are doing in the present.“²⁴⁵ Dieses Spiel wiederholt sich bis „fünf Kylies“ hintereinander und durcheinander die Straßen queren.

²⁴⁵ Beiliegendes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 36.

„Basically, each time Kylie will reach the same point, closing a new loop, all the live characters will add to themselves, creating a complex urban choreography.“²⁴⁶

Im Gegensatz zu den Videos der Singleauskopplungen *Can't Get You Out Of My Head* (2001) und *Love At First Sight* (2002), ihres Albums *Fever* (2001), spielt *Come Into My World* (2003) nicht in einem futuristischen Ambiente. Stattdessen, befindet sich Kylie in einer Straße im gegenwärtigen Paris, Boulogne in dem Viertel Point du Jour. Für den Videodreh wurde das ganze Gebiet abgesperrt, so dass auch die 50 Statisten Platz fanden. Am 7. September 2003 waren die Proben, am 8. September wurde gedreht. Es brauchte fünfzehn Takes bis alle am Set zufrieden waren und fünfzehn Tage bis die Spezialeffekte perfekt funktionierten.²⁴⁷

3.2.3.2.b Analyse

3.2.3.2.b.a Kamerabewegung, Bildinhalt

Das Video zu *Come Into My World* führt den ZuseherInnen eine Ecke von Paris vor, die allerhand Aktivität zeigt. Die Umsetzung von Godrys Idee ist quasi eins zu eins passiert. Im Hintergrund findet man die Personen an die er gedacht hat und darüber hinaus noch einige mehr. Die Szenen die sich ereignen, finden sich in der realen Welt, wenn auch nicht in dieser Dichte. Die Kamerabewegung erfolgt parallel zu Kylies Spaziergang durch das Viertel. Dabei wird Kylie als Sängerin volle Aufmerksamkeit geschenkt und gleichzeitig der Hintergrund beschrieben. Die erste Runde, die Kylie dreht wirkt deshalb auch noch relativ normal und wenig innovativ. Sobald sie aber den Anfangspunkt des Videos erreicht und sich so zusagen doppelt, ist die Idee des Regisseurs zu erkennen. „The fact that Kylie will always come back to the same starting point echoes the hypnotic repeativeness of the track.“²⁴⁸ Die Geometrie des Songs findet sich im Video wieder. Der Refrain zeigt Kylie immer bei der Reinigung, was auch der Punkt ist an welchem sie sich multipliziert. Also trällern alle Kylies die gleichen Textzeilen, sobald der Refrain einsetzt. „So as there are 4 choruses

²⁴⁶ Beilgelegtes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 36.

²⁴⁷ Vgl. <http://www.director-file.com/gondry/kylie.html> (Stand: 25.8.2008)

²⁴⁸ Beilgelegtes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 36.

(„come into my world“) spaced each by one minute, Kylie will reach 4 times the spot. So if we start with one Kylie and 25 extras in the street, we will finish the video with 4 Kylies and 100 extras around her.“²⁴⁹ Um die Sache noch interessanter und auch komplizierter zu machen, können die Charaktere auch miteinander interagieren. Beispielsweise lässt „Kylie eins“ ein Paket fallen, dass „Kylie zwei“ in der nächsten Schleife an sich nimmt.

3.2.3.2.b.b Audiovisueller Rhythmus

Die Songstruktur wird für die Erzählstruktur übernommen. Es finden sich vier beinahe identische Wiederholungen, die denselben Raum, mit seinen Vorder- und Hintergründen, zeigen. Die einfache, aber sicher schwierig umzusetzende Idee ist das bei jeder Runde um den Platz eine Person bzw. ein Vorgang addiert wird. Der Trick ist, dass die Dinge immer ein wenig verschoben positioniert werden müssen, so dass sich die Figuren nicht überlagern, sondern nebeneinander funktionieren. Wie schon bei den zuvor analysierten Videos folgt auch dieses der Struktur der Musik. Sie gibt den Pfad bzw. den Rhythmus vor, an den sich die Bilder zu halten haben. Der einfallsreiche und dennoch simple technische Effekt ist in diesem Fall die Addierung bis in die Unendlichkeit. Bei dem Video handelt es sich um eine Endlosschleife, mit der Ausnahme, dass sich bei jeder Wiederholung die Inhalte addieren.

²⁴⁹ Beilgelegtes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. 2003. S. 36.

B. Resümee und Ausblick

Es finden sich millionenfach spannende Kombinationen von Bild und Ton. Diese Arbeit hat nur einen kleinen Blick in eine unendliche Welt von Möglichkeiten und Beispielen geworfen. Wie schon William Moritz 1987 sagte „[...] wird man die Videoclips von heute kaum als letzte künstlerische Apotheose dieses Traums (einer Farbmusik, Anm. der Verf.) ansehen können.“²⁵⁰

Wie sich in der Arbeit zeigt, haben sich im Laufe der Menschheitsgeschichte eine Vielzahl von Personen Gedanken zu der Verbindung von Bild und Ton gemacht. Diese setzten sich damit aus verschiedensten Gründen auseinander. Anfangs waren diese rituell motiviert, später beschäftigten sie sich im Zuge wissenschaftlicher Studien damit. Mit dem Aufkommen des Kinos und später des Videos, wurde das bewegte Bild in Verbindung mit dem Ton immer häufiger Form künstlerischen Ausdrucks. Doch nicht nur in praktischer und gestalterischer Weise zeigen Menschen Interesse an der Verbindung von Bild und Ton. Auch zahlreiche Theorien sind hierzu zu finden.

Durch ausgewählte Beispiele ist in dieser Arbeit ein Einblick in die Geschichte und die Theorie gegeben worden. Der Analyseteil, dessen Schwerpunkt auf dem Videoregisseur Michel Gondry liegt, bleibt nah am Thema, der visuellen Umsetzung von Ton. Die ausgewählten Videos haben sich im Laufe der Recherche als passende Beispiele erwiesen, da Gondry ein besonderes Augenmerk auf die visuelle Umsetzung der Musik legt. Der Song ist in seinen Musikvideos immer die strukturgebende Einheit. Der Song *Easy To Love* von der Band *Slut* ist als einziger Clip nicht von Gondry, sondern von dem Regie-Duo Arnaud & Caleb. Dieses Video zeichnet sich, wie auch Gondrys Werke, sowohl durch eine gute Idee in Bezug auf die visuelle Gestaltung der Musik, als auch durch seine Einfachheit aus.

Beschäftigt man sich heute mit der audio-visuellen Kunst, stößt man auf eine ebenso aktuelle Medienform wie das Musikvideo. Die Visuals. Diese bieten ein breites Spektrum an neuen Möglichkeiten zur bildlichen

²⁵⁰ Moritz, William: *Der Traum der Farbmusik*. In: Bódy, Veruschka und Weibel, Peter (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum*. 1987. S. 17.

Umsetzung von tonalen Ereignissen. Visuals haben, wie die Musik, die Möglichkeit „live“ präsentiert zu werden und passen sich daher noch mehr als Musikvideos, den Eigenarten der Musik an. VisualistInnen der österreichischen Szene sind zu diesem Zeitpunkt dabei ihre Kunst zu definieren und durch Begriffe in einen wissenschaftlichen Diskurs einzubinden. So nennen sie sich beispielsweise heute nicht mehr VJ (Videojockey, als Pendant zum DJ), sondern VisualistIn. Es finden sich zwar schon einige wissenschaftliche Veröffentlichungen, doch ist die Forschung rund um diesen Themenbereich hochaktuell.

Die Geschichte zeigt, dass eine Mischung aus Einfallsreichtum, neuen technischen Möglichkeiten und die Einbeziehung verschiedener Fachgebiete zu unbegrenzten künstlerischen Variationen von Bild und Ton führen können.

Bibliografie

Adler, Hans (Hrsg.): *Synästhesie: Interferenz - Transfer - Synthese der Sinne*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.

Altrogge, Michael: *Von der Bilderflut zum Bewußtseinstrom. Überlegungen zur musikalischen Organisation von Raum und Zeit in Musikvideos*. In: Naumann, Barbara (Hrsg.): *Vom Doppelleben der Bilder*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1993.

Baier, Gerold: *Rhythmus. Tanz in Körper und Gehirn*. Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2001.

Baker, Frederick: *The art of projectionism*. Czernin, Wien, 2008.

Bódy, Veruschka: *Video in Kunst und Alltag*. DuMont, Köln, 1986.

Bóndy/Weibl (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum*. DuMont Buchverlag, Köln, 1987.

Brenninger, Noëlle: *Medium Musikvideo: Mark Romaneks Videoästhetik*. Dipl., Wien, 2008.

Brougher, Kerry (Hrsg.), Strick, Jeremy und Wiseman, Ari: *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*. Thames & Hudson, London, 2005.

Bulgakowa, Oksana: *Vertov als Futurist oder Das Ohr gegen das Auge: Enthusiasmus*. In: Maske und Kothurn, 50. Jahrgang/Heft 1, 2004.

Chion, Michel: *Audio-Vision*. Columbia Univ. Press, New York (u.a.), 1994.

Decker, Edith: *Paik Video*. DuMont Buchverlag, Köln, 1999.

Düchting, Hajo: In: Adler, Hans (Hrsg.): *Synästhesie: Interferenz - Transfer - Synthese der Sinne*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.

Emons, Hans: „Musik des Lichts“: *Tonkunst und filmische Abstraktion*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. Laaber-Verlag, Laaber, 2000.

Frahm, Laura: *Bewegte Räume: zur Konstruktion von Raum in Videoclips*. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2007.

Frith, Simon: *Sound and vision : the music video reader*. Routledge, London (u.a.), 1993.

Frith, Simon: *The Cambridge companion to pop and rock*. Cambridge Univ. Press, Cambridge (u.a.), 2001.

Gehr, Herbert (Red.): *Sound and Vision. Musikvideo und Filmkunst; Ausstellung, Retrospektive ; 16. Dezember 1993 - 3. April 1994.* Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 1993.

Gehr, Herbert: *The Gift Of Sound And Vision.* In: Gehr, H. (Red.): *Sound And Vision: Musikvideo und Filmkunst.* Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 1993.

Georgen, Jeanpaul (Hrsg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation.* Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, 1989.

Goodwin, Andrew: *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture.* Routledge, London (u.a.), 1993.

Herbst, Helmut: *Mit der Technik lernen: Konstruktion einer Augenmusik.* In: Gehr, Herbert (Red.): *Sound and Vision.* Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 1993.

Kaplan, Elizabeth Ann: *Rocking around the clock.* Routledge, London (u.a.), 1991.

Keazor, Henry und Wübbena, Thorsten: *Video thrills the Radio Star.* Transcript, Bielefeld, 2007.

Kloppenburger, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial.* Laaber-Verlag, Laaber, 2000.

Kopf, Biba: *I fit moves, they will watch it.* In: Bóndy/Weibl (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum.* DuMont Buchverlag, Köln, 1987.

Moritz, William: *Der Traum der Farbmusik.* In: Bódy, Veruschka und Weibel, Peter (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum.* DuMont Buchverlag, Köln, 1987.

Moritz, William: *Optical Poetry: the life and work of Oskar Fischinger.* Indiana Univ. Press, Bloomington, Ind. (u.a.), 2004.

Naumann, Barbara (Hrsg.): *Vom Doppelleben der Bilder.* Wilhelm Fink Verlag, München, 1993.

Neumann-Braun, Klaus: *VivaMTV! Popmusik im Fernsehen.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999.

Oldham, Gabriella: *First Cut - Conversations with Film Editors.* Univ. of California Press, Berkeley, California (u.a.), 1992.

Reiss, Steve und Feineman, Neil: *Thirty Frames per Second, the visionary art of the music video.* Abrams, New York, 2000.

Rösel, Michael: *Schnitt und Montage im Musikvideo - Theoretischer und praktischer Vergleich zweier Realisationen.* Dipl.: Universität Hildesheim, 1998.

Rötter, Günther: *Videoclips und Visualisierung von E-Musik*. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.): *Musik multimedial*. Laaber-Verlag, Laaber, 2000.

Sartre, Jean-Paul: *Die Wörter*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1965.

Mirjam Schlemmer-James: *Schnittmuster: affektive Reaktionen auf variierte Bildschnitte bei Musikvideos*. LIT.-Verlag, Hamburg, 2006.

Seifert, Margit: *Fusions of sound and vision*. Dipl., Wien, 1999.

Stooss, Toni: *Nam June Paik: Video Time, Video Space*. Harry N. Abrams, Inc., 1993.

Weiss, Peter: *Avantgarde Film*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.

Williams, Kevin: *Why I (Still) Want My MTV*. Hampton Press, Cresskill, NJ, 2003.

Wirths, Axel: *Musikclips und Videokunst*. In: Gehr, H. (Red.): *Sound And Vision: Musikvideo und Filmkunst*. Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 1993.

Internetquellen

www.bittekunst.de

[musicweb.hmt-hannover.de/kopiez/Kopiez\(2005\)-Rhythmus.pdf](http://musicweb.hmt-hannover.de/kopiez/Kopiez(2005)-Rhythmus.pdf)

www.afk.uni-karlsruhe.de/montage/ruttmann.html

www.deutsches-filminstitut.de

<http://www.director-file.com/gondry>

<http://www.jump-cut.de/filmkritik-michelgondry.html>

www.mtv.com

mvbase.com

www.partizan.com

www.shotsringout.com

www.stummfilmmusiktage.de

[www.synaesthesie.info/dokumentation/
diplom_eBook_Bergmann_Voerman.pdf](http://www.synaesthesie.info/dokumentation/diplom_eBook_Bergmann_Voerman.pdf)

unit.bjork.com

Weitere Quellen

Beilgelegtes Heft zur DVD *The Work of Director Michel Gondry*. Palm Pictures, New York, 2003.

Skript zu der LV von Dr. Lommel, Michael: *Geschichte(n) des Films. Theorien - Genres - Modelle*. Im SS 2007. Liegt bei der Verfasserin vor.

Videografie

DVD: *The Work of director Michel Gondry*. Palm Pictures, New York, 2003.

Filmografie

BERLIN – DIE SINFONIE DER GROßSTADT. Regie: Ruttmann, Walter. Drehbuch: Freund, Karl; Ruttmann, Walter u.a. Deutschland, Berlin. Fassung: DVD: liegt auf dem Inst. Für Theaterwissenschaft in Wien vor, 1927, 65 min.

BERLIN – SINFONIE EINER GROßSTADT. Regie: Schadt, Thomas. Drehbuch: Schadt, Thomas. Deutschland, Berlin: Odyssee-Film. Fassung: DVD: liegt auf dem Inst. Für Theaterwissenschaft in Wien vor, 2002, 77 min.

ENTUZIAZM: SIMFONIYA DONBASSA. Regie: Vertov, Dziga. Drehbuch: Vertov, Dziga. Russland: Ukrainfilm. Fassung: DVD: liegt auf dem Inst. Für Theaterwissenschaft in Wien vor, 1930. 67 min.

Abstract

Die Verbindung von Bild und Ton, das enge Verhältnis zwischen Visuellem und Auditivem, dauert in einer rituellen, künstlerischen und medialen Welt seit dem ersten Zusammentreffen dieser beiden Medien an. Der Drang die beiden Komponenten auf einander zu beziehen beschäftigt die Menschheit schon seit ihrem Beginn. Bild und Ton sind Ausdrucksmittel, die eine lange und vielfältige Geschichte aufweisen. Eine ihrer aktuellsten Zusammenkünfte ist das Musikvideo. Es versucht, über vielseitige ästhetische und technische Möglichkeiten, Musik und Visuelles in Einklang zu bringen.

Um Musikvideos zu analysieren, muss man sich Einzelner annehmen und sie auf ihre Besonderheit, falls eine solche gegeben ist, untersuchen. Diese Arbeit setzt sich mit der konkreten Umsetzung der Musik, ihrer einzelnen Töne, auf der bildlichen Ebene auseinander. Der Schwerpunkt fällt bei der Analyse auf den Videoregisseur Michel Gondry, da er ein besonderes Augenmerk auf die visuelle Umsetzung der Musik legt. Der Song ist in seinen Musikvideos immer die strukturgebende Einheit.

Die Geschichte zeigt, dass eine Mischung aus Einfallsreichtum, neuen technischen Möglichkeiten und die Einbeziehung verschiedener Fachgebiete zu unbegrenzten künstlerischen Variationen von Bild und Ton führen können.

Abstract

The close relationship between sounds and images has continued in the artistic, ritual and multimedia-based world since their first amalgamation. The urge to relate these two components is as old as the human race. Visuals and sounds are means of expression that have a long and varied history. One of their latest fusion is the musicvideo. Using a variety of aesthetic and technical options, its aim is to harmonise music and visuals. In order to analyse them, one has to find the characteristics of each particular musicvideo, provided there are any. This paper aims to look at how single notes are represented on a visual level. The analysis focuses on the work of Michel Gondry, as he pays a lot of attention to the visual expression of sound. For him, the song is always the entity that provides the structure.

History shows that a mixture of imagination, new technology and the inclusion of different fields, allow endless possibilities for the combination of vision and sound.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vorname	Rebecca Anna
Nachname	Moritz
Mail	rebecca@guerino.at
Geburtsdatum	12. Dezember 1984
Geburtsort	Wien, Österreich
Nationalität	Österreich

Ausbildung:

2008 – 2009: **Diplomarbeit**

„Musikvideos: Bild und Ton im audiovisuellen Rhythmus. Überblick und Analyse der visuellen Umsetzung von Musik.“

2003 – 2009: **Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft**

mit den Schwerpunkten: Cultural Studies, Film- und Medienwissenschaft

1995 – 2003: **Bundesrealgymnasium Wien VI, Amerlingstraße**

humanistischer Zweig: Schwerpunkt auf Englisch, Latein, Französisch.

Maturafächer: Kunst (Fachbereichsarbeit), Englisch, Deutsch, Mathematik.

Sprachen:

- Englisch (fließend in Wort und Schrift)
- Französisch (Grundkenntnisse)

Teilzeitjob (während der Ausbildung):

2004 – 2008: **blueorange**, coffee & bagel