



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Resampling Movie History“

Zur filmischen Produktionsästhetik im Musikvideo

Verfasserin

Alexandra Munk

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Das Musikvideo im historischen Kontext	7
2.1. Herangehensweisen an das Musikvideo	7
2.2. Clipästhetik	10
2.3. Arten von Musikvideos	11
3. Begrifflichkeiten	14
3.1. Popkultur	14
3.2. Zitat, Mashup Re-enactment	16
3.3. Konnotation, Denotation	20
4. Filmanalytische Analyse der Clipbeispiele/ Vergleich mit dem Filmvorbild	22
4.1. Vergleich The Kill/ The Shining	23
4.1.1 Schnitt, Ausstattung, Figurenkonstellation	24
4.1.2. Strukturanalyse – Szenenaufbau, Wendepunkte	30
4.1.3 Performance als mediale Bruchstelle	32
4.1.4. Vergleich Songtext/ Videoinhalt	33
4.1.5. Fazit	35
4.2. I'm glad/ Flashdance	36
4.2.1. Schnitt, Ausstattung, Figurenkonstellation	37
4.2.2. Strukturanalyse – Szenenaufbau, Wendepunkte	40
4.2.3 Performance als mediale Bruchstelle	41
4.2.4. Vergleich Songtext/ Videoinhalt	41
4.2.5. Fazit	43
4.3. Tag mit Schutzumschlag / Charlie und die Schokoladenfabrik	44
4.3.1. Schnitt, Ausstattung, Figurenkonstellation	45
4.3.2. Strukturanalyse – Szenenaufbau, Wendepunkte	49

4.3.3 Performance als mediale Bruchstelle	50
4.3.4. Vergleich Songtext/ Videoinhalt	50
4.3.5. Fazit	52
4.4. Tonight, Tonight/ La Voyage dans la lune	54
4.4.1. Schnitt, Ausstattung, Figurenkonstellation	55
4.4.2. Strukturanalyse – Szenenaufbau, Wendepunkte	60
4.4.3 Performance als mediale Bruchstelle	61
4.4.4. Vergleich Songtext/ Videoinhalt	61
4.4.5. Fazit	63
4.6. Fancy/Clueless	64
4.5.1. Schnitt, Ausstattung, Figurenkonstellation	65
4.5.2. Strukturanalyse – Szenenaufbau, Wendepunkte	70
4.5.3 Performance als mediale Bruchstelle	70
4.5.4. Vergleich Songtext/ Videoinhalt	71
4.5.5. Fazit	73
5. Aneignungsstrategien in Musikvideos	75
5.0.1. Visuelle Aneignungsstrategien	76
5.0.2. Szenische Aneignungsstrategien	79
5.1. Verwendung bestimmter Filmsujets	80
5.2. Einschreibung in die Popkultur	81
5.2.1. Einschreibung und Abgrenzung	82
5.2.2 Performance	82
5.3. Abgrenzung zu neuen Musikvideoformen	85
5.4. Trendumkehr – Clipästhetik im Film	87
6. Fazit	89
7. Quellenverzeichnis	93

1. Einleitung

Videoclips sind ein zentraler Bestandteil der zeitgenössischen Bildproduktion und zugleich ein Spiegel unserer Zeit. Als Teil einer umfassenden visuellen Kultur bestimmen Videoclips zunehmend unsere Wahrnehmung und üben durch ihre spezifische Ästhetik einen großen Einfluss auch auf andere Medien aus.¹

Diese Arbeit setzt sich mit dem Thema Filmzitate als Musikvideos auseinander. Ziel soll es sein herauszufinden, mit welchen Methoden Musikvideos eine Verbindung zum Filmvorbild herstellen und welche Gründe es für die Verwendung eines Filmstoffes im Musikvideo gibt. Zudem stehen der Stellenwert des Musikvideos in der Popkultur im Allgemeinen und die Alleinstellung des Filmzitat-Videos im Besonderen im Fokus.

Im ersten Teil geht es vor allem darum, die Entstehung des Musikvideos nachzuzeichnen. Dabei wird der Bogen von der visuellen Musik bis hin zum zeitgenössischen Musikvideo gespannt. Sowohl Peter Weibel² als auch Thorsten Wübbena und Henry Keazor³ weisen in ihren Arbeiten die Entstehungsgeschichte des Videoclips hin. Das Musikvideo steht im wissenschaftlichen Diskurs häufig in der Kritik, nur Werbung für den jeweiligen Musiker, bzw. die jeweilige Musikerin zu sein. Der Anspruch auf eine eigene Kunstform wird dem Musikvideoclip verwehrt. Das Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz, in dem sich das Musikvideo befindet und aktuelle Entwicklungen auf diesem Feld sollen die Stellung des Videoclips in der Popkultur deutlich machen. Dabei soll geklärt werden, ob das Video eine eigene Kunstform ist. Zudem widmet sich dieses Kapitel der Clipästhetik. Dabei steht vor allem die Frage „Was ist die Clipästhetik?“ im Mittelpunkt. Musikvideoarten wie Livevideos und Narrative Videos grenzen sich durch Form und Inhalt vom Filmzitat-Video ab, diese Unterscheidungen werden ebenfalls im ersten Kapitel erläutert.

Der darauffolgende Abschnitt beschäftigt sich mit der Definition von Begrifflichkeiten. Dabei geht es vor allem darum herauszufinden, mit welchen Zeichensystemen das Thema Musikvideo am besten verortet wird. Um eine Abgrenzung des Zitats von anderen Formen der Aneignung zu ermöglichen, werden Begriffe wie Mash-up, Reenactment und Sample genauer beleuchtet und deren Bedeutungen in Bezug auf Musikvideos hervorgehoben.

¹ Frahm, Laura, > Bewegte Räume : zur Konstruktion von Raum< in: *Videoclips* hrsg. von Jonathan Glazer, Chris Cunningham, Mark Romanek u.a., Frankfurt, Wien P. Lang 2007, S. 13

² Weibel, Peter/Body, Veruschka, *Clip Klapp Bum*, Köln: DuMont 1987

³ Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten, *Video thrills the Radio Star, Geschichte, Themen, Analysen* - 3.erweiterte und aktualisierte Aufl., Bielefeld: transcript , 2011

Im zweiten Teil dieser Arbeit möchte ich versuchen, nachweisbare Verbindungen zwischen einzelnen Musikvideos und den jeweiligen Filmvorbildern zu finden. Dazu dienen die Musikvideos zu „The Kill“ von Thirty Seconds to Mars, „I’m glad“ von Jennifer Lopez, „Tag mit Schutzumschlag“ von Bela B., „Tonight, tonight“ von den Smashing Pumpkins und „Fancy“ von Iggy Azalea feat. Charly XCX als Analysebeispiele. Welche Stilmittel werden eingesetzt, um Verbindungen zwischen Video und Original herzustellen? Diese Frage ist ein zentrales Thema in Kapitel 4. Mithilfe von filmanalytischen Methoden werden sowohl das Filmzitat-Video als auch das jeweilige Filmvorbild betrachtet, um im Anschluss Verbindungen beziehungsweise Abweichungen zu finden.

Die Fragen, ob und wie die „Performance“ des Künstlers, der Künstlerin im Video als eine Bruchstelle zur Diegese und zum Filmvorbild eingesetzt wird und inwiefern es eine inhaltliche Verbindung zwischen dem Songtext und dem Videoinhalt gibt, schließen die Analyse der Beispiele ab.

Mit welchen Aneignungsstrategien das Musikvideo arbeitet, behandelt der letzte Teil dieser Forschungsarbeit. Neben visuellen Komponenten spielt hier auch die inhaltliche Ebene eine große Rolle. Dabei soll deutlich werden, mit welchen Möglichkeiten Videoclip-Regisseure arbeiten um ein eigenständiges Werk zu schaffen und trotzdem die Verbindung zum Filmvorbild deutlich zu machen. Das abschließende Kapitel geht zudem der Frage nach wie sich ein Musiker, eine Musikerin mithilfe eines Filmzitat-Videos künstlerisch positionieren kann und wo sich diese in der Popkultur verorten. Hier orientiere ich mich an der Arbeit von Keazor und Wübbena zurück die sich in „Video thrills the Radio Star“ mit den Gründen für die Verwendung eines Filmzitat beschäftigen. Der Rückgriff auf ein bereits bestehendes Werk zeigt die Tendenz, sich mit einem bestimmten Genre, einer Ära oder einer sozialen Gruppe zu identifizieren.

Das Filmzitat-Video ist eine deutliche Abgrenzung zu neuen Formen des Musikvideos. In den vergangenen Jahren entstanden mithilfe von YouTube und anderen Online-Plattformen sogenannte interaktive Musikvideos. Der Rezipient, die Rezipientin erhält online die Möglichkeit, selbst Videos zu Songs von Künstlerinnen und Künstlern zu gestalten oder eigene Clips für eine Collage zur Verfügung zu stellen. Im Filmzitat-Video wird auf eine geschlossene Form, auf ein bereits bestehendes Werk zurückgegriffen. Dieser Abgrenzung zu neuen Videoformen widmet sich der dritte Teil des letzten Kapitels.

Weiters stellt sich hier die Frage wie man die oft beschriebene „Clipästhetik“ definieren kann und wie diese sich von der „Filmästhetik“ unterscheidet? Die Wechselbeziehung von Spielfilm und Musikvideo und damit einhergehende Überschneidungen in der Ästhetik beider Medien zeigt sich bei ehemaligen Videoclip-Regisseuren, die nun auch im Spielfilmgenre tätig sind. Ihnen und den Unterschieden zwischen Film und Video ist ebenfalls ein Abschnitt in diesem Kapitel gewidmet. Keazor und Wübbena schreiben hierzu über die Erwartungshaltungen gegenüber einem Clipregisseur der ins Spielfilmgenre wechselt. Kathrin Wetzel und Christian Jegl erkennen dazu eine Verschiebung der Ästhetik. Laut den Beiden arbeiten Filmregisseure immer mehr mit der Clipästhetik.⁴ Zudem ist die zu beobachtende Trendumkehr und die Zuwendung des Spielfilms zur Clipästhetik und die damit verbundenen Legitimierung ebendieser ein Thema.

⁴ Vgl. Jegl, Christian/Wetzel, Kathrin, >Future Thrills the Video Star<. In *Rewind, Play Fast Forward*, Keazor Henry/Wübbena Thorsten [Hrsg], Bielefeld: transcript 2010, S. 261-266

2. Das Musikvideo im historischen Kontext

Laut William Moritz besteht „*der Traum eine Farbmusik für das Auge zu schaffen*“⁵ bereits seit der griechischen Antike. Der Wunsch, Musik in Bilder umzusetzen, ist seitdem immer wieder aufgegriffen worden: ob in der Verbindung von Musik und Tanz oder im abstrakten Film der 1930er Jahre mit der sogenannten visuellen Musik. Bis zur Entstehung des Musikvideos, wie es heute in der Populärkultur rezipiert wird, gab es noch eine Vielzahl unterschiedlicher Entwicklungen. Etwa ab den 1970ern setzt die Entstehung des Musikvideos ein. Das 1975 entstandene Video zum Song „*Bohemian Rhapsody*“ der Band *Queen* gilt als erstes wirkliches Musikvideo. Die darin enthaltenen „*Techniken der Heroisierung der Musiker, die optische Vervielfältigung der Akteure und die unterschiedlichen Schnittfrequenzen*“⁶ werden als Grund dafür gesehen. Mit dem Sendestart von MTV 1981 wurde die Bedeutung des Musikvideos für die Plattenindustrie und die Popkultur noch einmal gesteigert. Wichtig für das Verständnis des Musikvideos ist es dessen Betrachtung im historischen Kontext zu sehen. Nicht nur im ästhetischen Bereich hat sich das Musikvideo seit den 1970ern verändert, sondern auch der Umgang mit den Musikclips im wissenschaftlichen Kontext hat seither verschiedene Wege beschritten. Seit der Entstehung von YouTube 2005 hat sich die Hauptdistribution des Musikvideos vom Fernsehen ins Internet verlagert, einher mit dieser Entwicklung geht auch eine neuerliche Veränderung in der Ästhetik und der Bedeutung des Videos für den Künstler/ die Künstlerin.

2.1. Herangehensweisen an das Musikvideo

In seinem Text „*Von der visuellen Musik zum Musikvideo*“⁷ stellt Peter Weibel die Frage „*Was ist visuelle Musik?*“ eine mögliche Antwort auf diese Frage bietet das Musikvideo „*,video‘ heißt auf lateinisch: ich sehe. >Ich sehe Musik< lautet also die (übersetzte) Bedeutung von Musikvideo.*“⁸ Das Musikvideo kann somit als zeitgenössische Auslegung der visuellen Musik gesehen werden. Laut Weibel wird im Musikvideo das synästhetische Ideal der Verbindung von Visuellem und Auditivem jedoch nicht vollkommen erfüllt, da das

⁵ Moritz William, >Der Traum von der Farbmusik< in *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo* Bódy, Veruschka/ Weibel, Peter [Hrsg.]: Köln DuMont 1987, S. 17

⁶ Ebda S. 264-265

⁷ Weibel, Peter, >Von der visuellen Musik zum Musikvideo<, in *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo* Bódy, Veruschka/Weibel, Peter [Hrsg.]: Köln DuMont 1987, S. 53

⁸ Ebda S. 53

Musikvideo mehr Elemente wie z.B. Tanz, Mode, Design, Warenfetischismus und mehr enthält.⁹

„Musikvideos sind ein postmoderner Text, ein postmoderner Gebrauch des historischen Diskurses der Avantgarde des bewegten Bildes und der Rockmusik selbst, eben weil in ihnen die Unterscheidung zwischen populärem Realismus und subversiven Avantgardestrategien, zwischen U- und E-Kultur, zwischen Kommerz und Kunst, zwischen Heute und Gestern nicht mehr gilt.“¹⁰

Für Weibel (1987) stellen Musikvideos eine Vermischung der Avantgarde mit dem Mainstream Kommerz dar. Wobei sich das Musikvideo an den Inhalten anderer Medien wie Film oder bildender Kunst bedient, der Film sich im Gegenzug jedoch immer stärker der Clipästhetik bedient.

„Ist Musiktelevision Ausdruck von Avantgarde oder Massen-Pop- Kultur?“¹¹ Diese Frage stellen sich Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt in einem Text aus dem Jahr 1999. Ähnlich wie bereits bei Peter Weibel zwölf Jahre zuvor, wird versucht das Musikvideo und damit verbunden das Musikfernsehen in einen wissenschaftlichen Diskurs zu überführen.

„Wie sind die intermedialen Zusammenhänge von Film, Fernsehen und Video im Spannungsfeld von Kunst(avantgarde) und Massenkultur zu verorten? Gegenübergestellt werden das im Videoclip zu sehende >postmoderne (Kunst)Werk< und der Clip als Massenware in seiner Funktion als >Promo<, als >Werbefilmchen<.“¹²

Der Zwiespalt zwischen Kunst und Kommerz wird auch hier deutlich gemacht, während Weibel jedoch die Möglichkeit sieht, dass das Musikvideo einen Platz im Kunstdiskurs einnehmen kann, verorten Neumann-Braun und Schmidt dieses vielmehr in der Jugendkultur. Das Musikvideo soll die moderne (Pop)Musik visualisieren und somit selbst zum Ausdrucksmedium für die Jugendkultur werden. Beide Autoren verweisen hier jedoch vor allem auf MTV und dessen selbst definierte Wirkung. „[...] *Es repräsentiere die Entwicklung einer neuen audiovisuellen Ästhetik und ver helfe in Verbindung mit den Mythen von Popmusik und Popkultur deren zentralen Elementen (Straße/Club – Authentizität – Rebellion) zu neuem Leben*“¹³ Beide räumen dem Musikvideo eine zentrale Bedeutung in der Jugendkultur und der Repräsentation ebendieser ein. Die Frage, ob Musikvideos nun Kunst oder Kommerz sind, wird auch hier nicht beantwortet, sie wird aufgeworfen und als

⁹ Vgl S. 54

¹⁰ Ebda S. 126

¹¹ Neumann-Braun, Klaus/Schmidt, Axel, >McMusic Einführung< in *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. hrsg. von Klaus Neumann-Braun ., 1. Aufl, Frankfurt am Main Suhrkamp 1999, S. 7

¹² Ebda S. 7

¹³ Ebda S. 9

Grundsatzfrage für das Musikvideo verortet. Allerdings stehen für Neumann-Braun und Schmidt Fragen nach der ökonomischen Bedeutung von MTV und der Frage, ob das einzelne Video und der Programmflow voneinander trennbar sind oder nicht, definitiv im Vordergrund.

Eine neue Herangehensweise an das Themengebiet zeigen Henry Keazor und Thorsten Wübbena auf, die sich dem Stellenwert des Musikvideos im 21. Jahrhundert widmen. „Allerorten schlägt sich das Bewusstsein nieder, dass es angebracht und lohnend zu sein scheint, eine Art Resümee der Evolution des Videoclips zu ziehen, da diese in eine Krise geraten und die Gattung möglicherweise im Aussterben begriffen ist.“¹⁴ Durch YouTube hat sich die Bedeutung von MTV und der dort gezeigten Videos grundlegend verändert. Darauf referiert auch das oben angeführte Zitat von Keazor und Wübbena. Beginnend mit dem Aufkommen von YouTube wird das Musikvideo einem musealen Diskurs zugeführt. Es gibt Ausstellungen über die Entstehung des Musikvideos und über die Clipästhetik.¹⁵ Zu Beginn des 21. Jahrhunderts scheint sich der Musikclip in einer Krise zu befinden. Zieht man jedoch frühere Betrachtungen wie jene von Weibel heran, so scheint das Musikvideo noch nie krisenfrei gewesen zu sein. Mit der Verschiebung der Distributionskanäle des Musikvideos Richtung Internet haben sich vor allem die Produktionsbedingungen des Musikvideos verändert. Clips werden nunmehr von kleineren Produktionsfirmen hergestellt, die mit geringeren Budgets arbeiten, viele der Clip-Regisseure spezialisieren sich auf Kinoproduktionen.¹⁶

Diese genannten Herangehensweisen an das Musikvideo sind nur drei Beispiele für eine Vielzahl von Analyseversuchen. Sie zeigen jedoch, wie sich die Betrachtung des Musikvideos im Laufe der Zeit verändert hat und wie ebendiese einen Platz im wissenschaftlichen Diskurs eingenommen haben. Die oben gestellte Frage, ob Musikvideos nun Kunst oder Kommerz sind, scheint auch beantwortet zu sein. Musikvideos sind Beides. Clips sind Werbung und Kunst zugleich, dass manche dabei mehr in eine spezielle Richtung gehen als andere zeigt sich in den Inhalten und der Ästhetik.

¹⁴ Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten. >Einleitung. Stop making sense?< in *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. 3. erweiterte Auflage, transcript Bielefeld 2011 S. 13

¹⁵ Ebda. S. 10 – 11

¹⁶ Vgl Ebda S. 16

2.2. Clipästhetik

„Videoclips bilden einen zentralen Bestandteil der visuellen Kultur, da sie immer neue Bilder generieren, diese bestehen jedoch aus dem Repertoire anderer Bildmedien wie der Malerei, der Video- und Medienkunst sowie dem Film.“¹⁷ Betrachtet man das Genre des Musikvideos, wird immer wieder von der sogenannten Clipästhetik gesprochen. Diese differenziert sich durch die Schnittfrequenz und der nicht-stringenten Erzählstruktur von der Film und Fernsehästhetik. Die zentrale Diskussion die seit Mitte der 1980er besteht hinterfragt den künstlerischen Wert von Videoclips. Damit einher geht der Versuch neue Medien, in diesem Fall das Musikvideo, in einen Kunstdiskurs einzubetten und damit zu legitimieren.¹⁸ Durch die begrenzte Länge eines Musikvideos von in der Regel drei bis fünf Minuten ergibt sich eine schnellere Schnittfolge, um eine Geschichte möglichst auffallend erzählen zu können. Von Kritikern der Musikvideos wird die hohe Schnittfrequenz oft auch als Bilderflut bezeichnet.

Vorzugsweise Abwesendes scheint man aus den Clips herauslesen zu können, etwa die Absenz von narrativer Einheit und Kontinuität, oder auch Inkonsistenzen zwischen gesungenem Text, musikalischer Form und filmästhetischer Umsetzung. Selbst die Bilder werden zuweilen nicht als zusätzlicher, Komplexität erhöhender Stoff für die Rezeption, sondern als Verlust, als Abtötung der Phantasie beschrieben.¹⁹

Der Videoclip wird somit zum banalen Medium, welches die Zerstörung der filmischen Poesie bewirkt.²⁰ Ein Grundproblem gegenüber der Beschreibung der Clipästhetik scheint die dabei vorgenommene Auslassung der Musik zu sein. Keazor schreibt zum Beispiel über John Fiskes Auseinandersetzung mit dem Musikclip folgendes:

„[...] Da er das Musikfernsehen und die dort gesendeten Clips unter Nichtbeachtung der dazu erklingenden Musik betrachtete, erschienen ihm diese als ein jegliche Sinnstiftung verweigerndes, anarchisches Konglomerat von Bildfragmenten, in dem es keine dominierenden Meinungen oder Standpunkte, sondern stattdessen eine Vielzahl gleichberechtigt, neben- und hintereinander aufblitzenden Ansichten und Anschauungen zu geben schien.“²¹

¹⁷ Vgl. Frahm 2007 S. 17

¹⁸ Ebda S 21

¹⁹ Wenzel, Ulrich, >Pawlows Panther: Musikvideos zwischen bedingtem Reflex und zeichentheoretischer Reflexion< in *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. hrsg. von Klaus Neumann-Braun ., 1. Aufl, Frankfurt am Main Suhrkamp 1999, S.45

²⁰ Vgl. Gehr, Herbert [Red.], *Sound & Vision : Musikvideo und Filmkuns*, Frankfurt am Main: Dt. Filmmuseum 1993, S.11

²¹ Keazor/ Wübbena, *Video Thrills the Radio Star*, S.17

Positive Werturteile unterstreichen das Potenzial des Musikvideos, welches den Videoclip als Kunstform einem Massenpublikum näher bringt, die Nähe zu Videokunst und zur Avantgarde wird hierbei betont. Der Videoclip kann als populärster, aber auch umstrittenster Teilbereich der Videokunst angesehen werden. Mit der Etablierung des Videoclip-Regisseurs entsteht auch der Begriff des „Autoren-Videoclips“ ein Kunstbegriff aus dem Geiste der Autorentheorie.²² „Die Autoren anspruchsvoller Konzept Videos greifen [...] sehr bewusst auf ein Repertoire literarisch und kunstgeschichtlich überlieferter Bilder und Mythen zurück“.²³ Der Regisseur oder Autor stellt diese Mythen und Bilder zudem in einen aktuellen Kontext und ist somit in der Lage neue Bilder und Mythen zu kreieren. Mit der Einführung des Regisseurs in die Diskussion um den Videoclip und die Clipästhetik scheint es nun möglich zu sein den Clip als Kunstform zu betrachten. Dabei wird jedoch die Dominanz der Bildsprache über die Musik angenommen und hervorgehoben. Bilder und Musik erzeugen relativ unabhängige Wirkungen, das Visuelle schafft Bedeutungszusammenhänge die über die Musik „als solche“ hinausgehen und spezifische weiterführende Sehvergnügen bedingen.²⁴

Sowohl Fiske als auch Longhurst sehen die Bedeutung der Musik als der dem Bild untergeordnet an. Dabei ist genau jene Verbindung unerlässlich für das Musikvideo, Ungenauigkeiten zwischen der Bild- und Tonebene sind weniger als Makel, als ein Stilelement anzusehen. Zwar ist anzunehmen, dass die Bildebene allein eine eigene Bedeutung und Wirkung erzielt und diese oft völlig unterschiedlich zur Tonspur ist, da ein Song ohne das zugehörige Video genauso seine eigene Wirkung hat. Jedoch ist die Sinnhaftigkeit einer Loslösung des Musikvideos von der Musik anzuzweifeln, da bereits im Begriff Musikvideo die Verbindung der beiden Ebenen festgemacht wird und eine rein filmwissenschaftliche Betrachtung eines Videoclips zu kurz greifen würde.

2.3. Arten von Musikvideos

„Videoclips sind in der Regel drei- bis fünfminütige Videofilme, in denen ein Musikstück (Pop- und Rockmusik in allen Spielarten) von einem Solointerpreten oder einer Gruppe in Verbindung mit unterschiedlichen visuellen Elementen präsentiert wird.“²⁵

Neumann-Braun unterscheidet drei Arten des Musikvideos, den Performance Clip, das narrative Video und das Konzeptvideo. Im Performance Clip wird der Sänger, die Sängerin,

²² Frahm, *Bewegte Räume*, S. 22-24

²³ Gehr, *Sound & Vision*, S.23

²⁴ Vgl Longhurst, Brian, *Popular music and society*, Cambridge Polity Press, 1995, S.75

²⁵ Neumann-Braun, Schmidt, *Mc.Music. Einführung*, S. 10

die Band singend und /oder ein Instrument spielend in einigen Szenen und Situationen dargestellt. Mit dem narrativen Video wird um den Interpreten, die Interpretin oder um die Liedstory eine Geschichte erzählt. Beim Konzeptvideo werden in assoziativer- illustrativer Form Bild und Musik miteinander verknüpft, Beispiele dafür sind found-footage Material, Collagen oder auch Trickfilmtechniken.²⁶ Neumann-Brauns Unterscheidung hinterlässt jedoch einige Lücken, eine Vielzahl von Musikvideos verbinden Performance und Narration oder mischen found-footage Material mit Performancesequenzen. Formen wie Tourvideos in denen eine Mischung aus Backstage-Aufnahmen und Live-Performances dargeboten werden, oder Musikvideos die eine Geschichte erzählen welche nicht im Zusammenhang mit dem Liedtext stehen, lassen sich nur schwer in eine der zuvor genannten Kategorie einteilen.

Rötter bezieht sich in seinem Text auf vier verschiedene Arten von Musikvideos, zum einen dem Performance Clip, wobei er hier Live-Mitschnitte und speziell für den Song gedrehte Elemente in dieser Kategorie vereint. Die zweite Kategorie bildet der Seminarrative Clip, hierbei ist auch der/die Musiker/in im Clip dominierend, es werden allerdings auch Textaussagen szenisch unterstützt und die Musikerdarstellung durch Filmszenen unterbrochen. Die dritte Kategorie sind die Narrativen Clips, hier unterscheidet Rötter zwischen einer gleichwertigen Mischung von Filmszenen und Darstellungen der Interpreten und der durchgehenden Filmhandlung. Die vierte Kategorie bilden die Art Clips, diese können mit den Konzeptvideos verglichen werden. Die visuelle Gestaltung steht im Vordergrund, Gestaltungselemente sind Zeichentrickelemente, Computeranimationen oder Elemente der bildenden Kunst.²⁷ Rötters Kategorisierung ist zwar detaillierter als jene von Neumann-Braun, allerdings ist auch diese sehr allgemein gefasst und geht wenig bis gar nicht auf die vielen kleinen Unterscheidungen der Musikvideos ein.

Reine Performance Videos/ Livevideos

Dieser Punkt soll eine Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Performance Videos und nicht fiktionalen Videos bieten. Zuerst ist jedoch festzustellen, dass bereits in reinen Performance Videos Unterscheidungen möglich sind. Zum einen gibt es jene Performance Videos, die in speziell ausgewählten Umgebungen und Situation auf einen Song hin von einem Regisseur, einer Regisseurin gedreht wurden, wie zum Beispiel *Green Days „American Idiot“* (Regie:

²⁶ Ebda. S.13

²⁷Rötter, Günther, >Videoclips und Visualisierung von E-Musik< in *Musik multimedial : Filmmusik, Videoclip, Fernsehen. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: [in 14 Bänden]*, Kloppenburg, Josef/Budde Elmar [Hrsg.] Laaber 2000, S. 268-269

Samuel Bayer, USA 2004). Dem gegenüber stehen Performance Videos, die aus einem oder mehreren Liveauftritten zusammengeschnitten wurden. Neben diesen Performance Videos werden häufig auch Videos erstellt, welche eine Mischung aus Aufnahmen der jeweiligen Künstler, Künstlerinnen oder Bands in alltäglichen Situationen während einer Tour zeigen. In diesen Videos sieht man die jeweiligen Sänger, Sängerinnen und Bands in nicht fiktionalen Szenen sowie bei Live-Auftritten.

Narrative Videos

Der Begriff Narrative Videos beschreibt Videos innerhalb derer eine oder mehrere Geschichten erzählt werden. Diese sind zumeist fiktiv und werden entweder durch Schauspieler und Schauspielerinnen oder die jeweiligen Künstler und Künstlerinnen selbst dargestellt. Diese Kategorie der Musikvideos ist besonders schwierig zu unterteilen, da es eine Vielzahl kleiner Abstufungen gibt: vom rein von Schauspielern dargestellten Video über Künstler, Künstlerinnen und Bands die innerhalb der Diegese in eine Rolle schlüpfen hin zu einer Mischung aus Narrativem Video und Performance Clip. In diesem vermischt sich die im Video erzählte Geschichte mit Performance Aufnahmen, auch hier lassen sich wieder Unterscheidungen feststellen. Eine besonders wichtige Unterscheidung für diese Arbeit ist jene zwischen Narrativen Videos, die eine eigene Geschichte erzählen und denen, die eine bereits bekannte Geschichte, in diesem Falle Filminhalte, nacherzählen.

Konzeptvideos

Konzeptvideo ist als Begriff zu verstehen, der sämtliche Videos, die sich in keine der bisherigen Kategorien einreihen lassen, beinhaltet und verschiedene visuelle Darstellungsmöglichkeiten, aneinanderreihet. Als Konzeptvideo werden Videos aus found-footage-Material, Collagen oder animierte Videos bezeichnet.

Filmzitat-Videos

Der bereits mehrfach erwähnte Begriff des Filmzitat-Videos ist das zentrale Thema dieser Arbeit. Das Filmzitat Video orientiert sich an einem bereits bestehenden Film und spielt eine oder mehrere Szenen aus diesem nach. Wichtig hierbei ist, dass diese Videos einen Film als Basis haben und nicht nur Verweise auf einzelne Filmelemente bieten sondern sich nur auf einen spezifischen Film beziehen. Demgegenüber stehen die Filmmusik und die dazu entstandene Musikvideos. In Filmmusik-Videos wird Filmmaterial aus den originalen Filmen

verwendet, es wird keine eigene Handlung inszeniert. Die Musik zu ebendiesen Videos ist in den jeweilig verwendeten Filmen in verschiedenen Szenen zu hören.

Abschließend ist hier anzuführen, dass eine Kategorisierung jedes Musikvideotyps im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich und auch nicht notwendig ist. Jedoch sollen diese Kategorien, zeigen dass die Abgrenzung eines bestimmten Typus von Video schwierig ist da Musikvideos meist Mischformen sind. Eine Abgrenzung der Filmzitat-Videos zu den anderen genannten Kategorien ist jedoch unerlässlich, um in den folgenden Kapiteln die Besonderheiten dieser Musikvideoart anderen Videos gegenüber herausarbeiten zu können.

3. Begrifflichkeiten

Musikvideos sind ein Verbund aus verschiedensten Elementen und Zeichensystemen. Um verstehen zu können, wie sich Musikvideos mithilfe dieser Systeme verorten, ist es zuvor von Bedeutung, eben jene Zeichensysteme und Begrifflichkeiten zu bestimmen. Eine Begriffsverortung in Hinsicht auf Musikvideos und Popkultur soll eine spätere Analyse ermöglichen. Zudem soll sich dieses Kapitel mit dem Begriff der Popkultur auseinandersetzen, da das Musikvideo ein wichtiger Bestandteil ebendieser ist. Die Unterart des Filmzitat-Videos reiht sich in den popkulturellen Diskurs ein, indem es andere Phänomene der Popkultur, wie etwa Filme, zitiert und neu interpretiert.

3.1. Popkultur

„Die Welt der Popkultur war einmal eine große Schaufensterscheibe. Hinter ihrem Glas lächelten die Auslagen: Im Rahmen der Szene, zu der sich der Raum jenseits der Scheibe wie eine Art Bühne öffnete, erschienen sie so bedeutungsvoll wie ... sonst nichts.“²⁸

Jochen Bonz beschreibt die Zersplitterung der Schaufensterscheibe der Popkultur, die Überreste wären nur noch Splitter einer Kulturbewegung, die der Masse zum Opfer gefallen ist. Mit dem Bild der Splitter lassen sich jedoch auch die verschiedene Strömungen des Pop beschreiben, die man einzeln benennen und ihnen spezielle Codes und Eigenschaften zuschreiben kann. Dennoch scheinen sie Teil eines Ganzen zu sein, einer Scheibe die zersplittert ist. „*Pop war von Anfang an mehr als <die Musik, die in den Charts ist>, es ist*

²⁸ Bonz, Jochen, *Sound Signatures: Pop-Splitter*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 9

*ein Bewußtsein, daß das Leben schöner und erträglicher macht. [sic!]*²⁹ Dabei scheint die Frage, was Popkultur eigentlich ist und welche Elemente diese beinhaltet, das größte Problem der Popkultur zu sein. Fee Magdanz sieht das Ende der Popkultur im wissenschaftlichen Diskurs: *„Es gibt Seminare über die Sprache des Hiphop, über Techno-Moden, Musikvideokultur und natürlich Poptheorie, gepaart mit oder gar rudimentär resultierend aus der Fluktuation der Fragen der Gender und Cultural Studies.“*³⁰ Für sie scheint genau darin der Fehler zu liegen, durch den Diskurs wird Popkultur der Wissenschaft zugeführt und bestimmten Bedingungen und Regeln zugeordnet, damit geht jedoch der ursprüngliche, rebellische Charakter verloren. *„Nicht nur weil Pop aus sich selbst heraus die politischen Aspekte seiner Identität verworfen hat, sondern auch, weil er zu einer staubigen Theorie wurde, haben die gelebten Codes ihre Eindeutigkeit, den festen Standpunkt, von dem aus sie gesetzt wurden und damit letztlich ihre Radikalität verloren.“*³¹ Popkultur ist laut dieser Aussage allgemeingültig geworden und hat jegliche Eigenständigkeit damit verloren. Der Spruch *„Alles ist Pop“*, der auch im namensgleichen Song der österreichischen Band *„Die Falschen Freunde“* verarbeitet wird³², zeigt, dass vor allem der musikalische Aspekt der Popkultur seine Exklusivität eingebüßt hat und die Genregrenzen in der Musik verschwimmen.

Popkultur im Allgemeinen und Popmusik im Speziellen sind untrennbar mit dem Musikvideo verbunden, beides ist als Ausdruck eines Lebensgefühls, einer Jugendkultur zu verstehen. Besonders Filmzitat Videos reihen sich oft in die Popkultur ein, verorten sich in bestimmten Regionen des Popkultur-Universums. Die Künstler und Künstlerinnen, welche in diesen Videos zu sehen sind, schreiben sich somit selbst in einen popkulturellen Diskurs ein. So hat beispielsweise Jennifer Lopez mit ihrem Video zu *„I’m glad“* eine Verbindung zu dem Tanz und Musikfilm *„Flashdance“* geschaffen, dieser gilt als einer der ersten Filme, welche starke Verbindung zur Werbefilmästhetik aufweisen. So war der Regisseur von *„Flashdance“*, Adrian Lyne, zuvor als Regisseur von Werbefilmen tätig. Neben der Ästhetik des Filmes greift Lopez auch das Thema der Tänzerin, die sich aus eher ärmlichen Verhältnissen hocharbeitet, auf, welches sich auch in der Lebensgeschichte von Jennifer Lopez wiederfindet.

²⁹ Blümner, Heike, Pop oder was aus einem verlockenden Versprechen wurde< in *Sound Signatures: Pop-Splitter*, hrsg von Jochen Bonz, Frankfurt an Main: Suhrkamp 2001, S. 59

³⁰ Magdanz, Fee *Prêt-à-Pop* in *Sound Signatures: Pop-Splitter*, hrsg von Jochen Bonz, Frankfurt an Main: Suhrkamp 2001S. 133

³¹ Ebda S.133

³² Die Falschen Freunde *„Alles ist Pop“* 2004 Text und Musik: Fred Schreiber

3.2. Zitat, Mashup Re-enactment, Sample

Eine Frage, die sich im Zusammenhang mit den hier angeführten Videobeispielen stellt, ist die, ob ein Filmzitat Video, wie der Name vermuten lässt, ein reines Zitat ist oder ob es sich nicht doch um eine andere Form der Aneignung wie z.B. ein Sample, handelt. Um dieser Frage auf den Grund gehen zu können, werden nachfolgend einige Begriffe für Aneignungsmethoden angeführt und die signifikanten Unterschiede hervorgehoben, um den Versuch einer Verortung des Musikvideos möglich zu machen.

Zitat

Das in Kapitel 2.3 beschriebene Filmzitat Video setzt voraus, den Begriff des Zitats auf das Medium des Musikvideos anwenden zu können. Dazu sind die Definition des Begriffes des Zitats und die Bedeutung dessen innerhalb des Musikvideos notwendig. Ein Musikvideo kann aufgrund seiner äußeren Beschaffenheit, Cliplänge und Musikbezogenheit, nie ein genaues Zitat eines Filmes sein. *„Die Beziehung zwischen dem Zitat-Text und seinem Prätext ist charakterisiert durch eine Verbindung von Imitation und Variation. Die Imitation ist das Zitat selbst, die Variation die neue Kontextualisierung des Zitats im Zitat-Text.“*³³ Ein Zitat ist laut Böhn auch immer eine Variation, da bereits durch das Zitieren eine veränderte Bedeutung entsteht. Wenn jedoch ein Zitat immer auch eine Variation ist, stellt sich die Frage, wie lange man noch von einem Zitat sprechen kann und ab wann es zu einer Neuinterpretation einer Vorlage wird. *„Die Relation zwischen Text und Prätext ist von funktionaler Notwendigkeit für den Text und muß [sic] daher vom Leser bemerkt werden, wenn von ‚Zitieren‘ die Rede sein soll.“*³⁴ Ein Zitat ist demzufolge nur dann ein Zitat, wenn es auch als solches erkannt wird. Auch in Bezug auf das Musikvideo ist diese Erkenntnis anwendbar. Wenn die Quelle eines Filmzitat Videos für die Rezipientinnen und Rezipienten unbekannt ist, so kann auch kein Bedeutungszusammenhang hergestellt werden. Zudem wird das Zitat zu einem eigenständigen Werk, da es nicht nur zitiert sondern auch variiert und dem Original eine neue Bedeutungsebene hinzufügt.

³³ Böhn, Andreas, >Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung im Medienvergleich<, in *Formzitate, Gattungsparodien, ironische Formverwendung: Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen*. Böhn, Andreas [Hg] St. Ingbert: Röhrig 1999 S.10

³⁴ Ebda. S.10

Mashup

Sonvilla-Weiß beschreibt den Begriff des Mashups hinsichtlich Technik als „*a combination of data or functionality from two or more external sources to create a new service*“.³⁵ Auch wenn er diese Definition nicht auf ein ästhetisches Prinzip aufbaut, sondern eine Verschmelzung von Technik und Service damit beschreibt so zeigt sich die grundlegende Bedeutung des Begriffes Mashup, nämlich die Verbindung von zwei oder mehr vormals unabhängiger Elemente zu einem Neuen. Sonvilla-Weiß benutzt das Mashup zudem als Metapher für das Bestehen von parallel existierenden Arten zu denken und zu handeln, die sich nicht gegenseitig ausschließen.³⁶ Dabei ergibt sich in Hinsicht auf das Musikvideo jedoch die Frage, ob es sich dabei nicht bereits um ein Mashup handelt, in diesem Fall die Verbindung eines eigenständig existierenden Songs und eines ebenfalls eigenständigen Videos. Auf dieser Definition basierend wären somit alle Musikvideos Mashups, ausgenommen sind das Livevideo und das reine Performance-Video, da diese auf dem vorgegebenen Song basieren und keine eigenständigen Werke sind. Meines Erachtens ist die These des Musikvideos als Mashup jedoch nicht zielführend da dadurch die unterschiedlichen Ausprägungen des Musikvideos vereinheitlicht würden und weil das Musikvideo selbst, aufgrund seiner geschichtlichen Einordnung, als ein eigenständiges Medium gesehen werden kann. Demzufolge müsste einem Musikvideo, das auch als Mashup bezeichnet werden kann, neben dem eigenständigen Song auch eine eigenständige, eventuell bereits vor dem Song existierende Videohandlung gegenüberstehen, die zwar innerhalb des Musikvideos eine Einheit bilden, aber auch einzeln betrachtet werden können. Das Filmzitat Video könnte auch als Mashup angesehen werden, da es bereits bestehende Filmelemente verwendet und mit einem Song zu einem neuen Werk verbindet.

Ein Video, das den Begriff des Mashups perfekt auszufüllen scheint ist Geri Halliwells „It's raining men“ aus dem Jahr 2001. Zum einen ist der Song selbst ein Cover des gleichnamigen Songs der „Weather Girls“³⁷, zum anderen besteht das dazugehörige Musikvideo aus einer Mischung der beiden Tanz- und Musikfilme „Fame“ (1980) und „Flashdance“ (1983). Das Video setzt sich aus einigen Schlüsselzenen beider Filme zusammen, so sieht man Geri Halliwell als Protagonistin zuerst in einem Tanzsaal beim Vortanzen vor einer Jury, sowohl der Raum als auch die Jury und Halliwells Kleidung sind an die Auditionszene aus

³⁵ Sonvilla – Weiß, Stefan, >Mashups, Remix Practices and the Recombination of Existing Digital Content< in *Mashup Cultures*, hrsg. von Stefan Sonvilla-Weiß, Axel Bruns, Wien: Springer 2010, S. 8

³⁶ Ebda S. 8

³⁷ Orig. The Weather Girls, *It's raining men* Columbia 1982

„Flashdance“ angelehnt. Einige Szenen, z.B. beim Ballettunterricht oder im Schulflur, sind „Fame“ entnommen.

Re-enactment

Der Begriff Re-enactment bedeutet übersetzt Wiederaufführung oder auch Nachstellung, verwendet wird er für das Nachstellen geschichtlicher Ereignisse, welche auf möglichst authentische Weise neuinszeniert werden sollen. Oft wird der Begriff mit der Aufführung historischer Schlachten, z.B. aus dem amerikanischen Bürgerkrieg, in Verbindung gebracht. Das Darstellen historischer Ereignisse wird allerdings auch für Dokumentarfilme verwendet, um die portraitierte Epoche möglichst genau nachvollziehen zu können. Obwohl es Musikvideos gibt, die eine Filmhandlung genau nachzeichnen, wie beispielsweise Jennifer Lopez in ihrem Video zu „I’m glad“, so scheint der Begriff des Re-enactment wenig bis gar nicht zur Kategorisierung des Filmzitat-Videos zu passen.

Da Filmzitat-Videos sich nicht auf historische Ereignisse beziehen und auch keinen Anspruch auf Authentizität haben und auch die Originalfilme nicht auf reale Ereignisse verweisen, scheint das Re-enactment für eine Beschreibung des Musikvideos zu eng gefasst zu sein.

Sample

Übersetzt bedeutet der Begriff Sample Stichprobe, Muster, Beispiel, Auswahl etc. Das Wort Sample beschreibt demnach immer einen kleinen Teil von etwas Größerem. In der Musik bedeutet Sample ein Tonelement, wie ein Gesangsausschnitt, eine Melodie, oder auch Schlagzeugrhythmen, die gesondert aufgenommen wurden, um danach in einem Song verwendet zu werden. Neben neu erstellten Samples können auch bereits bestehende Ausschnitte aus einem Lied für ein neues Werk wiederverwertet werden, Madonna hat beispielsweise für ihren Song „Hung up“ ein Sample aus dem ABBA’s „Gimme! Gimme! Gimme!“ benutzt.³⁸ Das wiederverwenden bereits bestehender Elemente, das Resampling, ist in der Musik allgegenwärtig, aber auch in den dazugehörigen Musikvideos kann davon gesprochen werden. Im Filmzitat Video werden Samples aus der Filmgeschichte verwendet und mit neuen Ideen vermischt. Wie bereits der Titel dieser Arbeit vermuten lässt, ist der Begriff des Resampling von großer Bedeutung. Es lässt sich jedoch feststellen, dass der Begriff des Sampling sich vermehrt auf den Überbegriff Film bezieht als auf einzelne Elemente, da hier eine Eingrenzung unmöglich zu sein scheint. Was ist ein Sample aus einem

³⁸„Gimme, gimme, gimme“, ABBA 1979 „Hung up“ Madonna, 2005

Film, was ist eine eigene Idee, die jedoch an eine Filmszene erinnert? Aus diesem Grund bezieht sich das Filmzitat-Video im Zuge dieser Arbeit auch verstärkt auf ganze Filme, die in einem Musikvideo neu erzählt werden. Jedoch finden einzelne Samples der Vollständigkeit halber ihre Erwähnung, da einzelne Ausschnitte der Beispielfilme auch in weiteren Musikvideos Verwendung finden.

Remix

„*A music remix, in general, is a reinterpretation of a pre-existing song, meaning that the ‚spectacular aura‘ of the original will be dominant in the remixed version*“.³⁹ Anders als beim Mashup werden beim Remix nicht verschiedene eigenständige Werke verbunden sondern einzelne Songs neu arrangiert und verändert, das Original bleibt dabei immer als solches erkennbar. Der Begriff Remix ist speziell auf Musikstücke bezogen und ist daher für die Verwendung im Musikvideo nicht geeignet. Die Beschreibung des Remixes als Re-Interpretation eines bestehenden Werkes, bei der das Original noch deutlich zu erkennen ist, lässt jedoch einen Vergleich mit der Definition des Filmzitat-Videos zu. So lässt sich auch dieses als eine Neu-Interpretation eines bestehenden Stoffes bezeichnen, jedoch ist das Originalwerk oft nicht mehr dominant und wird nur beiläufig als Ursprung erkannt. Bei manchen Videos ist die Abstraktion auch so groß, dass das Original genauestens bekannt sein muss, um eine Verbindung erkennen zu können. Daher ist meines Erachtens der Remix ein nicht ausreichender Begriff, um die Komplexität des Filmzitat-Videos erfassen zu können.

Auch wenn das Schlagwort Filmzitat-Video eine Einordnung ebendieser Videos als Zitate erahnen lässt, so zeigt sich, dass neben dem Zitat auch noch weitere Begriffe für diese Musikvideogattung zutreffend wären. Ebenfalls passend sind das Mashup und das Sample, beide Aneignungsformen beinhalten die neue Verwendung bereits bestehender Werke und Elemente. Während sich das Mashup auf bestehende unabhängige Werke bezieht, bezeichnet das Sample eine Mischung aus selbst erstellten und wiederverwendeten Elementen. In Bezug auf das Sample wäre hier eher das Resampling passender, also das Verwenden bereits bestehender Werke. Beide Begriffe, sowohl das Mashup als auch das Resampling, sind im Musikvideo zu finden, besonders das Mashup ist jedoch nicht immer passend da viele der Filmzitat Videos ein bereits bestehendes Werk mit neuen Ideen vermischen. Für diese Werke ist das Resampling besser geeignet, wobei sich auch hier die Frage stellt, ob ein Sample nicht doch zu wenig ist, um eine Verbindung zu einem Filmvorbild herzustellen. Es scheint, als ob

³⁹ Navas, Eduardo, >Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture< in *Mashup Cultures*, hrsg. Von Stephan Sonvilla-Weiß/Axel Bruns, Wien: Springer 2010, S. 159

der Begriff des Zitats am passendsten ist, da dieses eine Verbindung zum Original herstellt und doch die Möglichkeit der Interpretation und Variation offen lässt.

3.3. Denotation, Konnotation

Sowohl Film und Fernsehen als auch Musikvideos sind zusammengesetzt aus verschiedensten Zeichen und Bedeutungen. Um analytisch auf diese Zeichen und deren Bedeutungen herangehen zu können, ist es von Vorteil auf bestimmte Zeichensysteme und deren Begriffe zurückgreifen zu können. Laut Roland Barthes besteht jedes Bedeutungssystem aus einer Ausdrucksebene und einer Inhaltsebene, die jeweiligen Bedeutungen stehen dabei in Relation zu beiden Ebenen.⁴⁰ Durch die Verbindung von Ausdrucksebene, Inhaltsebene und Relation entsteht ein zweites Bedeutungssystem (Konnotationssystem), welches das erste Bedeutungssystem (Denotationssystem) übersteigt. Beide Bedeutungssysteme sind hierbei entweder miteinander verbunden oder einander entgegengesetzt, das Denotationssystem wird in beiden Fällen zum Signifikanten des Konnotationssystems.⁴¹

Denotation

Der Begriff Denotation beschreibt das Gesehene, also den Bildaufbau. Bezogen auf das Videobeispiel „Tag mit Schutzumschlag“⁴² würde die denotative Beschreibung der ersten Szene in etwa so lauten: Ein Mann sitzt auf einer weißen Bank, vor einem Fernseher. Er trägt weiße Schuhe, einen roten Mantel, Zylinder, Handschuhe und hat einen Gehstock, in der Hand hält er eine große weiße Fernbedienung. Die denotative Beschreibung beinhaltet somit nur das Gesehene, Bezüge auf andere Elemente oder etwaige Hintergründe zu dem Gesehenen entfallen. Laut Umberto Eco ist das Verhältnis von Denotation und Konnotation ein System von Überlagerungen⁴³, wobei die denotative Bedeutung immer der konnotativen Bedeutung zugrunde liegt.

⁴⁰ Barthes, Roland, *Elemente der Semiologie*, übersetzt von Eva Moldenhauer 2. Aufl. Frankfurt am Main : Syndikat 1981, S.75

⁴¹ Vgl Ebda S. 75

⁴² Tag mit Schutzumschlag Bela B. Norbert Heitker 2006

⁴³ Vgl Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, ins dt. von Jürgen Trabant, München: Fink 1972, S. 65

Konnotation

Im Gegensatz zur Denotation beschreibt die Konnotation ein Bild in größeren Zusammenhängen. Die Begriffe sind weiter gefasst und es wird ein größerer Rahmen abgesteckt, um ein Bild, oder eine Szene zu beschreiben und zu erklären. Etwaige Hintergründe und Bedeutungen stehen im Mittelpunkt der konnotativen Bildbeschreibung. Um das vorher genannte Beispiel heranzuziehen: Es ist jetzt nicht mehr nur ein Mann der fernsieht, zu sehen. Man nimmt nun den Musiker Bela B. wahr, der aufgrund seiner Kleidung an Willy Wonka aus dem Film „Charlie und die Schokoladenfabrik“⁴⁴ erinnert. Auch die Fernbedienung, der weiße Fernseher und die kugelförmige Sitzbank stehen in Zusammenhang mit „Charlie und die Schokoladenfabrik“, da ähnliche Objekte in einer Sequenz des Filmes zu sehen sind. Im konnotativen Bereich lassen sich immer weitere Bezüge feststellen, zu diesem Beispiel können auch Vergleiche zu Musik und Text gezogen werden, die Gegebenheiten des Raumes können noch weiter ausgearbeitet werden und auch die Unterschiede, die es zur bereits genannten Vorlage für diese Szene gibt, sind von Bedeutung. Es zeigt sich jedoch, dass die Quellen für eventuelle Anspielungen und Zusammenhänge bekannt sein müssen, um konnotative Bedeutung hervorbringen zu können.

Um die Zusammenhänge zwischen Musikvideo und Film verstehen zu können, sind Begriffe wie Konnotation von großer Bedeutung, um die Vielzahl an Zeichen und Bildern die im Musikvideo Verwendung finden einordnen zu können und etwaige Zusammenhänge und Anspielungen auf andere Ursprünge der Zeichen erkennen zu können. Laut Hicketier sind *„Zeichen und Phänomene im Film/Musikvideo ikonisch, symbolisch indexikalisch“*.⁴⁵ Um diese symbolischen Zeichen einzuordnen und zu verstehen, ist es von Vorteil zu wissen was, der Hintergrund eines Zeichens ist, wobei im Bezug auf das Musikvideo der Begriff Zeichen sowohl als Kleidungsstück, Gegenstand oder Raum sowie als Bewegungsablauf oder Geste zu verstehen ist.

⁴⁴ Burton, Tim „Charlie und die Schokoladenfabrik“ (Orig. Charlie and the Chocolate Factory) 2005

⁴⁵ Hicketier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart [u.a.] : Metzler 1993, S 115-117

4. Filmanalytische Analyse der Clipbeispiele/ Vergleich

„When we see a film, though, we do not engage only with its form. We experience a film – not a painting or a novel. [...] To understand form in any art, we must be familiar with the medium that art utilizes. Consequently, our understanding of a film must also include features of the film medium.“⁴⁶

Um Film verstehen zu können ist es laut Bordwell/Thompson notwendig Film, als Medium anzusehen und die Besonderheiten des Mediums mit einzubeziehen. Dabei sind vor allem Bereiche, wie Schnitt, Setting und Ausstattung für die nachfolgende Analyse von Bedeutung. Die einzelnen Bereiche welche auch als Mise en Scène zusammengefasst werden, lassen sich sowohl auf Filme als auch auf Musikvideos anwenden. Im Folgenden werden fünf Film- und Videobeispiele anhand der in der Mise en Scène analysiert und etwaige Übereinstimmungen oder Abweichungen herausgearbeitet. Anschließend wird der Frage nachgegangen, ob und warum ebendiese Musikvideobeispiele als Filmzitate angesehen werden können.

Welche Stilmittel werden eingesetzt, um Verbindungen zwischen Video und Original herzustellen? Diese Frage ist neben dem filmanalytischen Teil zentral für dieses Kapitel und zieht sich durch die gesamte Arbeit. Wie wird ein Zusammenhang zwischen einem Film und einem Musikvideo hergestellt, wie viele Dinge müssen übereinstimmen, damit ein Musikvideo ein Filmzitat ist, beziehungsweise wie weit kann ein solches Video noch als eigenständiges Werk angesehen werden? „*Man hätte als Leser gerne gewußt [sic], ob und in welcher Hinsicht das Musikfernsehen neuartige und spezifische ästhetische Formen entwickelt, erfährt aber vornehmlich, warum es weder dem Roman noch dem Kinofilm gleicht.*“⁴⁷ Ullrich Wenzel bezieht sich hier auf die Rezeptionsmöglichkeiten, mit denen man Musikvideos zu kategorisieren versucht, Wenzel beschreibt hier die bereits in Kapitel 2 erwähnte Kritik an den filmischen Darstellungsweisen des Musikvideos. Ausgehend von Wenzels Zitat stellt sich die Frage, ob und wie das Musikvideo mithilfe von Filmzitatene neue ästhetische Formen entwickelt. In den folgenden Abschnitten werden die Film- und Videobeispiele anhand der bereits genannten filmwissenschaftlichen Analysebegriffe untersucht und anhand inhaltlicher Parallelen analysiert.

⁴⁶ Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film Art. An Introduction*, 9. Auflage New York: Mc Graw Hill 2010, S. 175

⁴⁷ Wenzel, Ullrich, *Pawlovs Panther*, S. 45

4.1. Vergleich The Kill/ The Shining

Das erste Analysebeispiel ist der Film „The Shining“ von Stanley Kubrick und das Musikvideo „The Kill“ der Band Thirty Seconds to Mars. Zu Beginn möchte ich einen kurzen Überblick über die Entstehung und den Inhalt beider Werke anführen, um dann näher auf einzelne Bereiche und Analysemöglichkeiten einzugehen. Dazu werde ich mich nach einer kurzen Inhaltsangabe der jeweiligen Werke bestimmten Punkten wie Figurenkonstellation, Ausstattung und Schnitt zuwenden.

The Kill

Für die erste Singleauskopplung ihres zweiten Albums (A beautiful lie, 2005) hat die US-amerikanische Band Thirty Seconds to Mars zu dem Song „The Kill“ ein Video produziert, welches nach eigenen Angaben eine Hommage an Stanley Kubricks „The Shining“ (USA, 1980) ist. Das Video zeigt die vier Bandmitglieder in einem abgeschiedenen Hotel, in dem sie sich eine Auszeit gönnen. Das Hotel selbst ist komplett leer, im Empfangsbereich warten die Zimmerschlüssel und ein mysteriöser Brief auf die Band. Eben dieser Brief warnt davor, sich Zimmer 6277 zu nähern. Daraufhin sieht man die einzelnen Bandmitglieder bei verschiedenen Handlungen im Hotel. Nach und nach treffen die vier auf ihre Doppelgänger und werden in Interaktionen mit diesen verwickelt. Auffallend dabei ist, dass Drummer Shannon Leto als Einziger auf eine Person außerhalb des Bandgefüges trifft. Er kommt im besagten Zimmer 6277 einer Frau näher die jedoch nach einem Kuss verschwindet und durch seinen Doppelgänger ersetzt wird. Gegen Ende des Clips werden die Musiker in einen Ballsaal geleitet und nehmen dort ihren Platz als Saalband ein. Gegengeschnitten sind diese Szenen mit Performance Elementen der Band auf der Bühne des Ballsaals, sowie mit kurzen Sequenzen, die zum einen eine blutüberströmte Frau und zum anderen einen älteren Mann mit Hut zeigen. Diese jeweils nur kurz auftauchenden Bilder scheinen jedoch in keinem Zusammenhang mit der restlichen Geschichte zu stehen.

The Shining

Die Adaption von Stephen Kings Roman „The Shining“ wurde 1980 von Stanley Kubrick verfilmt und erzählt die Geschichte des Overlook Hotels und der Familie Torrance. Jack Torrance soll sich während der Wintermonate als Hausmeister um das Hotel kümmern, gemeinsam mit seiner Frau Wendy und Sohn Danny zieht er in das leer stehende Gebäude. Neben seiner Arbeit versucht Jack weiter an einem Roman zu arbeiten, doch getrieben von

Schlaflosigkeit und einer Schreibblockade beginnt er zu trinken und andere Menschen im Hotel zu sehen. Während sein Vater immer mehr dem Wahnsinn zu verfallen scheint, begegnet auch Danny Torrance Menschen, wie den Zwillingstöchter des früheren Hausmeisters, beide wurden von ihrem Vater im Overlook ermordet. Einzig Wendy scheint von den Vorgängen unbeeindruckt zu sein, sie macht sich nur Sorgen um ihre Familie. Als Jack beginnt mit einer Axt durch das Gebäude zu laufen, um seine Familie zu töten, erreicht auch Dick Hallorann, ein Mitarbeiter, das Overlook. Er hat eine mentale Verbindung zu Danny, die er als „Shining“ bezeichnet. Dadurch wusste er von den Vorgängen im Haus, wird jedoch von Jack ermordet. Wendy und Danny versuchen derweil sich zu verstecken und einen Weg, aus dem Hotelgebäude zu finden. Nach einer Verfolgungsjagd im Irrgarten kann Danny seinem Vater entfliehen, dieser bleibt im Schnee liegen. Während Wendy und Danny in einem Schneefahrzeug flüchten, erfriert Jack im Irrgarten. Die Schlusszene zeigt ein Foto mit dem Titel „*Overlook Hotel July 4th Ball 1921*“,⁴⁸ auf dem Jack Torrance zu sehen ist.

4.1.1. Schnitt, Figurenkonstellation, Setting

Die folgenden Analysegebiete Schnitt, Figurenkonstellation und Setting sollen die wichtigsten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen „The Shining“ und „The Kill“ herausarbeiten. Zudem sollen diese Analysegebiete aufzeigen, mit welchen Stilmitteln Musikvideos arbeiten und wie diese den Mangel an Zeit und gesprochenem Text ausgleichen, um eine verständliche Handlung zu erzeugen.

Schnitt: The Kill

In „The Kill“ sind unterschiedliche Schnittarten zu erkennen, die jedoch immer in Verbindung mit der Musik des Songs stehen. Zu Beginn des Videos gibt es längere Einstellungen, in denen die Bandmitglieder und das Hotel vorgestellt werden. Der Song selbst beginnt erst etwa nach 45 Sekunden, als die Band das Hotel betritt⁴⁹ und ist zu Beginn nur Hintergrundmusik für die Handlung. Erst nach etwas über einer Minute beginnt der Song richtig. An die Melodie angelehnt verhält sich der Schnitt, zu Beginn werden einzelne Räume gezeigt, in denen dann Bandmitglieder auftauchen, unterbrochen wird dies nur durch die Performance-Sequenzen. Diese zeigen fast nie die gesamte Band sondern immer nur einzelne Gruppen, bzw. Close-ups auf einzelne Bandmitglieder. Im zweiten Drittel des Musikvideos gibt es dann eine Reihe von schnell hintereinander geschnittenen Bildern, die mit dem

⁴⁸ Kubrick, Stanley „The shining“ DVD Video Warner Bros 2008 (Orig. The Shining USA 1980) min 01:52:00ff

⁴⁹ Thirty Seconds To Marts “The Kill”, 2005, min 00:45f

Songrhythmus übereinstimmen⁵⁰. Gegen Ende des Videos wird die Musik langsamer und der harte Schnitt weicht langsamen Auf- und Abblenden.

Schnitt: The Shining

„The Shining“ beginnt mit langen Panoramaaufnahmen, die Kamera zeigt die Umgebung und man sieht den gelben VW Käfer von Jack Torrance der durch die menschenleere Umgebung fährt. Zu Beginn des Filmes gibt es immer wieder lange Einstellungen, welche den Handlungspielraum der Protagonisten einführen und zudem die Weite des Hotels darstellen. Auch im Verlauf der Handlung gibt es immer wieder lange Einstellungen, um die Räumlichkeiten und die darin stattfindenden Szenen vorzubereiten. Unterbrochen werden diese von kurzen Sequenzen, in denen die Zwillingmädchen, beziehungsweise ein mit Blut überfluteter Aufzug gezeigt werden. Diese Szenen werden zum Ende des Filmes hin immer länger.

Setting



Abb 1. Overlook Hotel⁵¹



Abb 2. Hotel aus „The Kill“⁵²



Abb.3. „The Carlu“⁵³

Das Hotel ist in beiden Werken der zentrale Ort der Handlung, die Ereignisse geschehen nicht nur darin, sondern das Hotel scheint in beiden Fällen Anteil an den Geschehnissen zu haben, es wird zum Antagonisten. Das *Overlook Hotel* aus „The Shining“ stimmt mit den Räumlichkeiten aus „The Kill“ nicht überein. Einige der Innenaufnahmen zu „The Kill“ wurden im „The Carlu“ in Toronto gefilmt, das zu Beginn des Videos gezeigte Gebäude ist jedoch ein anderes Hotel. Zudem ist nicht bekannt, ob alle Innenaufnahmen im selben Gebäude gedreht wurden. Offensichtlich ist jedoch die unterschiedliche Architektur der jeweiligen Räume, die keine Verwechslung mit den originalen Schauplätzen aus „The Shining“ zulassen. Die Aneignung der jeweiligen Räume verläuft jedoch ähnlich. Sind in

⁵⁰ Ebda min.: 03:47 – 03:57

⁵¹ Vgl. *The Shining* min.: 00:13:03

⁵² Vgl. *The Kill* min.: 00:17

⁵³ The Carlu Toronto 1930, <http://thecarlu.com/content/history> 27.01.2015

beiden Werken die Räume zu Beginn noch unwirklich und leer, so werden sie im Laufe der Handlung von den Protagonisten eingenommen. Die Art der Räumlichkeiten ist in beiden Fällen gleich, es handelt sich um lange Flure, Eingangshallen, einen Ballsaal und eine Bar. Die architektonischen Gegebenheiten sind zwar unterschiedlich, die Funktionen der Räume bleiben jedoch dieselben. Innerhalb dieser Räume werden in „The Kill“ einzelne Szenen aus „The Shining“ nacherzählt. Dabei fungieren die Bandmitglieder als Protagonisten und treten an die Stelle der Familie Torrance.



Abb. 4⁵⁴: Flur aus „The Kill“



Abb. 5⁵⁵: Flurausschnitt „The Shining“

Einen besonders großen Stellenwert nehmen die Flure ein, sie verbinden die einzelnen Räume und Gebäudeteile und führen wie Gänge eines Labyrinths die Protagonisten in verschiedene Erzählstränge. Dabei ist jedoch nie das Ende eines Flures zu sehen, sie scheinen unendlich zu sein. Zudem sind die Flure zu Beginn des Musikvideos leer, nach und nach werden sie von den einzelnen Mitgliedern der Band eingenommen. Neben den Bandmitgliedern werden in den Fluren auch ein Mann mit schwarzem Hut und eine blutüberströmte Frau gezeigt, beide Personen werden jedoch nur von den Betrachterinnen und Betrachtern des Videos gesehen. In „The Shining“ spiegeln die Flure die Weite des Hotels wider. Einige Male sieht man Danny Torrance auf seinem Dreirad durch die Gänge und Flure des Hotels fahren, mit diesen Fahrten werden die einzelnen Teile des Hotels, wie Küchenbereich, Eingang und Gästezimmer miteinander verbunden.

⁵⁴ Vgl. *The Kill*, min.: 03:01

⁵⁵ Vgl. *The Shining* min.: 00:37:32



Abb. 6⁵⁶: Jared Leto an der Schreibmaschine

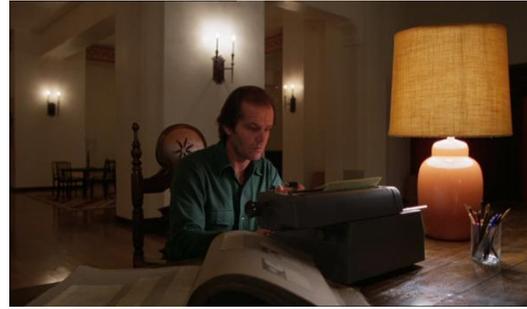


Abb. 7⁵⁷: Jack Torrance beim Schreiben

Ein weiterer wichtiger Raum ist der große Aufenthaltsraum, dieser wird aus verschiedenen Blickrichtungen gezeigt, zudem sind immer nur einzelne Personen in längeren Einstellungen in der Halle zu sehen. Sie interagieren nur mit dem Raum, eine einzige Ausnahme ist eine schnell hintereinander gezeigte Schnittfolge, in der zwei Männer nebeneinanderstehend gezeigt werden und vom Bildhintergrund immer weiter vorwärts rücken. Auch in „The Shining“ spielt die „Colorado Lounge“, ein großer Aufenthaltsraum, eine wichtige Rolle. In dieser schreibt Jack an seinem Buch, dort kommt es auch zur Konfrontation zwischen ihm und Wendy. Meistens ist jedoch immer nur eine Person alleine in dem Raum. Sowohl im Film- als auch im Videobeispiel werden im Aufenthaltsraum dieselben Handlungen gezeigt. Wie in den Abbildungen sieben bis zehn zu sehen ist, gibt es im Musikvideo ebenso Szenen mit einer Schreibmaschine und Szenen, in denen der jeweilige Protagonist mit einem Ball gegen die Wand wirft.

⁵⁶ Vgl. *The Kill*, min.: 01:55

⁵⁷ Vgl. *The Shining*, min.: 00:33:28



Abb. 8⁵⁸: Leto der mit einem Ball gegen die Wand wirft .



Abb. 9⁵⁹: Jack Torrance (im Hintergrund) wirft ebenfalls einen Ball gegen die Wand.

Sowohl im Film als auch im Musikvideo spielt der Bar- und Ballsaalbereich eine große Rolle. Während diese in „The Shining“ zusammengefasst sind, gibt es in „The Kill“ einen separaten Raum für die Bar. Diese ist beim ersten Auftauchen im Film und im Video komplett leer, beim zweiten Mal sieht man die Spuren einer Feier, Reste von Dekorationen liegen herum. Zudem gibt es in beiden Fällen ein Barkeeper, in „The Shining“ wird dieser zu einem Vertrauten von Jack Torrance, im Musikvideo ist der Barkeeper ein Doppelgänger, des Bassisten der Band. Der Ballsaal ist in „The Shining“ hingegen nur im Hintergrund zu sehen, die Menschen darin werden nicht weiter thematisiert. In „The Kill“ dagegen ist der Ballsaal einer der wichtigsten Räume. Dieser wird nicht nur zur Bühne für die Band, sondern zeigt zudem Tanzpaare, welche das Doppelgänger-Motiv des Videos wieder aufnehmen.

⁵⁸ Vgl. *The Kill*, min 02:08f

⁵⁹ Vgl. *The Shining*, min.: 00:26:29

Figurenkonstellation:

Betrachtet man *The Kill* näher so scheint es, dass die einzelnen Bandmitglieder immer wieder die Positionen der Protagonisten aus „*The Shining*“ einnehmen und deren Erlebnisse widerspiegeln. So sieht man Sänger Jared Leto einmal, wie er in der Halle mit einem Ball gegen die Wand wirft, ein anderes Mal schreibt er auf einer Schreibmaschine. Ähnlich wie Jack Torrance wiederholt er dabei immer wieder einen Satz, in diesem Fall eine Zeile aus dem Songtext „*This is who I really am*“. Ebenfalls die Rolle von Jack Torrance übernehmen Shannon Leto und Bassist Matt Wachter, ersterer sieht man in einem Badezimmer mit einer unbekanntem Frau, zweiterer steht an der Hotelbar, beide referieren dabei auf Szenen aus dem Film. Gitarrist Tomo Miličević übernimmt einmal die Rolle von Danny Torrance, wenn er auf seinem Skateboard durch die Hotelräume und Gänge fährt (Danny Torrance war auf einem Dreirad unterwegs), ein anderes Mal übernimmt er den Part der Wendy Torrance, wenn er sich selbst bei einer vermutlich sexuellen Handlung mit einer Person in einem Tierkostüm beobachtet. Anders als beim Originalfilm treten die vier Männer jedoch nie miteinander in Kontakt, man sieht sie nur zu Beginn des Videos wenn sie gemeinsam das Hotel betreten oder zusammen auf der Bühne stehen. Während des restlichen Videos ist jeder für sich, bzw. tritt mit seinem Doppelgänger in Aktion.

Im Ballsaal des Hotels werden weiters auch noch Tanzpaare gezeigt, diese bestehen immer aus zwei Zwillingspaaren und scheinen das Doppelgänger-Thema aufzugreifen. Die Zwillingspaare stehen jedoch in keiner Interaktion mit den Protagonisten oder mit der Diegese des Videos. Sie sind vielmehr als Mittel zur Verdeutlichung des Videothemas zu sehen.

4.1.2. Strukturanalyse – Szenenaufbau Wendepunkte etc.

In Kapitel 2.2 wird Ullrich Wenzel und seine Ansicht von „*der Abwesenheit narrativer Einheit und Kontinuität*“⁶⁰ angeführt. In diesem Abschnitt soll nun herausgearbeitet werden, ob Wenzel mit seiner Theorie richtig liegt und das Musikvideo keine narrative Kontinuität besitzt, oder ob das Musikvideo trotz Auslassungen eine konstante Narration beinhaltet. Dazu werde ich mich sowohl mit der Erzählstruktur der Filmvorlage als auch mit der Struktur des Musikvideos befassen, um die Auslassung des Musikvideos besser deutlich zu machen. Dazu werde ich mithilfe von Syd Fields Vorschlag zur Strukturierung eines Drehbuchs beziehungsweise eines Filmes⁶¹ den Aufbau von „The Shining“ und „The Kill“ vergleichen. Fields Paradigma und seine Theorie zur Strukturierung einer Geschichte scheinen hier passend, da ein großer Teil der Hollywood-Filme auf dieser Form aufgebaut sind und somit ein Grundgerüst für die Analyse gegeben ist. Zudem kann mit Fields System der Akte und Plot Points eine relativ genaue Gliederung des Film- und Musikvideoinhaltes erstellt werden. Neben der Strukturanalyse ist im Zusammenhang mit dem Vergleich der beiden Werke auch der jeweilige Szenenaufbau und das Vorkommen von Wendepunkten im Musikvideo von Bedeutung.

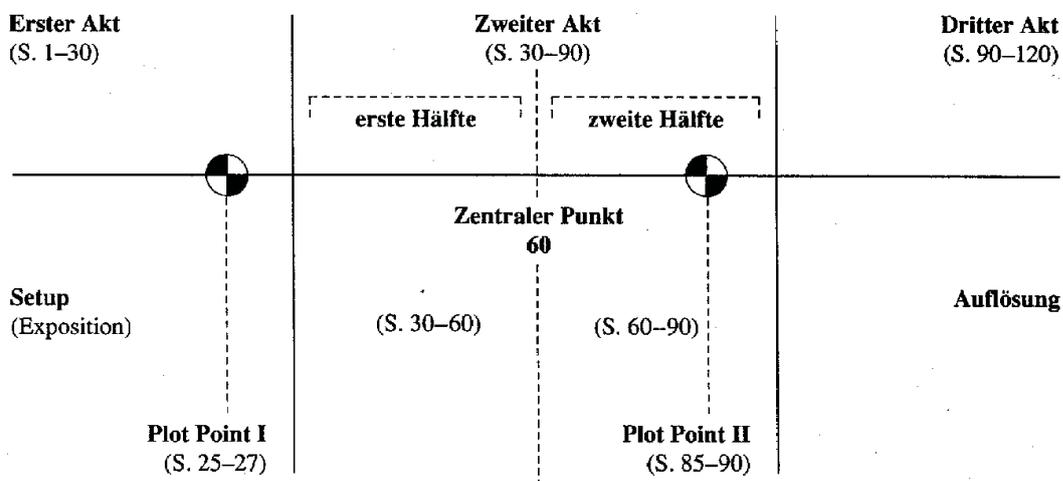


Abb 10. Strukturmodell des Paradigmas⁶²

Der erste Akt von „The Shining“ beginnt mit der Exposition von Jack Torrance und dem Hotel. Danach werden die restliche Familie und die Arbeiten die im Hotel vorgestellt. Während in der ersten Zeit im Hotel noch alles in Ordnung scheint, so zeigt sich mit dem Plot

⁶⁰ Vgl. Wenzel, Pawlows Panther S.45

⁶¹ Field, Syd, *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschriftens*, Berlin: Autorenhaus Verlag 2007

⁶² Ebda S. 306

Point I, dass sich dies bald ändern wird. Zwar deutet sich der Wendepunkt nur mit Jack Torrance im Close up an, doch dessen Gesichtsausdruck lässt darauf schließen, dass etwas Schlimmes passieren wird.⁶³ Im zweiten Akt muss sich die Familie mit diversen Problemen herumschlagen. Während Danny immer mehr von den Erscheinungen im Hotel gequält wird, freut sich Jack auf diese und wird immer mehr in deren Pläne verstrickt. Wendy muss sich mit dem Zerfallen ihrer Familie auseinandersetzen. Mit dem Plot Point II verändert sich die Situation ein weiteres Mal. Jack geht auf Wendy los und diese schlägt ihn zu Boden, daraufhin sind sie und Danny nicht mehr sicher. Es kommt zu einer Verfolgungsjagd durch das Hotel und den Irrgarten und dem Mord an Dick Hallorann. Erst durch ihre Flucht mit dem Schneemobil sind Danny und Wendy wieder in Sicherheit.

Aufbau: The Kill

Die Struktur von „The Kill“ gestaltet sich etwas einfacher, dadurch sind jedoch die Zusammenhänge schwieriger zu erkennen. Das Video beginnt mit der Ankunft der Band im Hotel, dieses ist, im Gegensatz zum Overlook, bereits von Anfang an menschenleer. Die Band beginnt daraufhin mit der Erkundung des Gebäudes.

Der zweite Teil des Videos zeigt die Bandmitglieder wieder im Hotel, diese haben sich bereits eingelebt und gehen ihren Tätigkeiten nach. Immer wieder trifft nun jeder Musiker seinen jeweiligen Doppelgänger, die Reaktionen auf diese sind unterschiedlich und reichen von Überraschung und Gleichgültigkeit hin zu Wut. Der dritte Teil des Videos zeigt die Band im Ballsaal, dort werden sie zur Bühne geleitet und werden zur Saalband, zu deren Musik die Zwillingspaare miteinander tanzen.

Beide Werke weisen in ihrem Handlungsaufbau deutliche Parallelen auf, so beginnen beide mit einer Einführung, in welcher die Protagonisten und die Handlungsräume vorgestellt werden. Die ersten „unheimlichen“ Ereignisse werden von den Protagonisten nicht bemerkt sondern nur von den Rezipientinnen und Rezipienten, welche einen Wissensvorsprung haben. Der zweite Teil wird damit eingeleitet, dass sich die jeweiligen Protagonisten im Hotel befinden und immer mehr in die dortigen Geschehnisse mit einbezogen werden. Der Schlussteil zeigt die größten Abweichungen: während es bei „The Shining“ zu einem Mord und einer Verfolgungsjagd kommt, werden in „The Kill“ die Bandmitglieder zu ihren Doppelgängern und beenden das Musikvideo mit der Performance des Songs „The Kill“.

⁶³ Vgl. *The Shining*, min 00:32:00 – 00:32:27

Wobei hier die Vermutung nahe liegt, dass sich der Schlussteil von „The Kill“ an der allerletzten Szene von „The Shining“ orientiert. In dieser ist wie bereits erwähnt Jack Torrance auf einem Foto eines Balls aus den 1920ern zu sehen. Eben dieses Thema wird bei „The Kill“ wieder aufgenommen.

Szenenaufbau

Auffällig ist, dass in beiden Werken der strukturelle Aufbau einer Szene sehr ähnlich verläuft. Der Rezipient, die Rezipientin erhält zuerst einen Überblick über die jeweiligen Räumlichkeiten, dann werden die Figuren in die Szene eingeführt, erst danach kommt es zu ersten Handlungen. Zudem ist zu beobachten, dass sowohl im Film „The Shining“ als auch im Video zu „The Kill“ die ersten Szenen in einem sehr langsamen Tempo aufgebaut sind. Die Protagonisten erkunden ihre Umgebung, es passiert relativ wenig. In beiden Werken kommt es erst ab etwa der Hälfte zu Konfrontationen und einer Beschleunigung der Handlungen.

4.1.3. Performance als mediale Bruchstelle

Wie wird die „Performance“ als mediale Bruchstelle zwischen dem Musikvideo und dem Filmvorbild eingesetzt? Eine Vielzahl von Filmzitat Videos nutzen die Performance, um einen Bruch zu dem Filmvorbild zu schaffen und somit die jeweiligen Bands oder Künstler und Künstlerinnen in den Vordergrund zu rücken. Die Möglichkeiten, wie Performanceteile eingesetzt werden können, sind dabei vielfältig.

Im Falle von „The Kill“ scheint die Performance der Band als eine Mischform zu dienen. Zum einen sind die Musiker aufgrund der Umgebung und der Kleidung in die Handlung eingebettet, andererseits dient die Band immer wieder als Durchbrechung der Handlung und übernimmt die Funktion eines Erzählers. Immer wieder scheint die Performance einen Teil der Erzählung einzuleiten und Teile der Handlung widerzuspiegeln. Zudem sieht man die Musiker bis auf kleine Ausnahmen, zu Beginn und am Ende des Videos, nur in den Performanceszenen gemeinsam.

4.1.4. Vergleich Songtext/ Videoinhalt

Die Verbindung von Bild und Musik ist im Musikvideo auf zwei verschiedene Arten zu betrachten, zum einen Bild und Ton zum anderen Bild und Text. Während Schnittfrequenz und Musikrhythmus meist miteinander harmonieren, ist die Verbindung von Text und Bild wesentlich komplizierter. Vergleicht man den Inhalt eines Musikvideos mit dem Inhalt des Songtextes, so scheint oft keinerlei Zusammenhang zu bestehen. Allerdings ergibt sich bei näherer Betrachtung eine weitaus differenzierte Beziehung von Bild und Text als eine reine Synchronität.

THE KILL

What if I wanted to break?
Laugh it all off in your face
What would you do?
What if I fell to the floor?
Couldn't take all this anymore
What would you do?

Come
Break me down
Bury me, bury me
I am finished with you

What if I wanted to fight?
Beg for the rest of my life
What would you do?
You say you wanted more
What are you waiting for?
I'm not running from you

Come
Break me down
Bury me, bury me
I am finished with you

Look in my eyes
You're killing me, killing me
All I wanted was you

I tried to be someone else
But nothing seemed to change

I know now, this is who I really am inside
Finally found myself
Fighting for a chance
I know now, this is who I really am

Come
Break me down
Bury me, bury me
I am finished with you

Look in my eyes
You're killing me, killing me
All I wanted was you

Come, break me down
Break me down
Break me down

(You say you wanted more)
What if I wanted to break?
(What are you waiting for?
I'm not running from you)
What if I, what if I,
what if I, what if I..
(Bury me, bury me)⁶⁴

⁶⁴ Thirty Seconds To Mars, *The Kill*, 2005

Betrachtet man den Text von „The Kill“ kann man auf den ersten Blick vom Inhalt auf ein Beziehungsende schließen, Phrasen wie „*What if I wanted to break?*“ und „*I am finished with you*“ deuten auf den Abschied von einem Partner oder einer Partnerin. Betrachtet man den Text jedoch genauer erschließt sich eine weitere Bedeutungsebene. Dabei geht es nicht um die Beziehung zu einer zweiten Person sondern der Beziehung zur Eigenen Identität „*I tried to be someone else*“ oder „*This is who I really am*“ verweisen auf eine Identitätskrise, den Wunsch nach Veränderung und schließlich den Prozess der Selbstfindung. „*It's really about a relationship with yourself. It's about confronting your fear and confronting the truth about who you are. It is about confrontation as a crossroads – coming face-to-face with who you really are.*“⁶⁵

Betrachtet man nun das Musikvideo, so zeigt sich darin immer wieder der Kampf mit sich selbst durch die Verdoppelung der einzelnen Bandmitglieder und dem Aufeinandertreffen mit der eigenen Person. Der Wunsch nach Selbstfindung geschieht durch den tatsächlichen Zusammenstoß mit sich selbst. Immer wieder begegnen die Bandmitglieder, im Laufe des Videos ihren Doppelgängern. Die Interaktionen mit ebendiesen fallen jedoch sehr unterschiedlich aus. Während Matt Wachter mit seinem Double an der Bar sitzt, beobachtet Tomo Miličević sich mit einer dritten Person. Shannon Leto trifft im Badezimmer auf seinen Doppelgänger, beide spiegeln ihre Bewegungen. Jared Leto verfolgt sich selbst die Flure entlang und greift sein Gegenüber daraufhin an. Betrachtet man die jeweiligen Interaktionen mit dem „selbst“ der einzelnen Bandmitglieder so zeigt sich das Leto als Sänger, Bandleader und Videoregisseur als einziger seinen Doppelgänger konfrontiert und in eine Auseinandersetzung gerät. Den Höhepunkt findet diese Auseinandersetzung er und sein Doppelgänger sich mit den Worten „*This is who I really am*“ gegenseitig anschreien.



Abb. 11⁶⁶: Jared Leto mit seinem Doppelgänger.

⁶⁵ Leto, Jared 30 Seconds to Mars A Beautiful Lie CD/DVD Making of The Kill music video - Jared Leto & Matt Wachter talk about the song's meaning Quelle: <http://vimeo.com/27694207> min. 00:50f

⁶⁶ Vgl. *The Kill*, min.: 03:36f

Nach dieser Auseinandersetzung, welche auch musikalisch den Höhepunkt von „The Kill“ bildet, scheint die Selbstfindung abgeschlossen zu sein. Alle vier Bandmitglieder nehmen ihren Platz ein und werden zu ihren eigenen Doppelgängern, die nun den Ballsaal betreten und zur Hotelband werden.

4.1.5. Fazit

Interessant ist, dass es in „The Kill“ eine Vielzahl kleiner Details gibt, mit denen eine Verbindung zum Filmvorbild hergestellt wird. Während der Songunterbrechungen im Musikvideo wird mehrmals dieselbe Melodie wie in „The Shining“ eingespielt. Weiters wird das verbotene Zimmer 237, welches im Original ebenfalls eine große Bedeutung hat zum Zimmer 6277. Diese Zahlenkombination ergibt auf einer Telefontastatur das Wort MARS und soll an den Bandnamen „Thirty Seconds to Mars“ erinnern. Zudem sieht man im Video zu „The Kill“, wie Sänger Jared Leto auf der Schreibmaschine immer wieder „This is who I really am“, einen Auszug aus dem Songtext, schreibt. Jack Torrance schreibt im Film immer wieder „All work and no play makes Jack a dull boy“.

“The Kill” ist meiner Ansicht nach weniger als Zitat von Stanley Kubricks “The Shining” anzusehen, sondern eher als Hommage. Mit viel Augenmerk auf Details werden wichtige Szenen aus dem Original neu interpretiert. Dabei wird mit Hilfe dieser Szenen eine neue Geschichte geschaffen, welche die Bandmitglieder von „Thirty Seconds To Mars“ in den Mittelpunkt stellt, aber gleichzeitig immer nah am Original bleibt.

Eine wichtige Komponente ist meines Erachtens auch die Tatsache, dass Jared Leto, der Regisseur von „The Kill“, gleichzeitig auch Bandmitglied und Schauspieler ist. Dadurch wird der Hollywoodbezug des Videos noch einmal verstärkt.

4.2. I'm glad/ Flashdance

Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit dem Musikvideo zu dem Song „I'm glad“ der amerikanischen Sängerin Jennifer Lopez sowie mit dem Filmvorbild „Flashdance“. Zu Beginn folgt eine kurze Erläuterung zur Entstehung beider Werke. Im Anschluss beschäftige ich mich mit den inhaltlichen und optischen Überschneidungen beziehungsweise Unterscheidungen zwischen Filmvorbild und Video.

I'm glad

Der Song „I'm glad“ ist die dritte Singleauskopplung zu Jennifer Lopez Album „This Is Me... Then“, welches 2002 veröffentlicht wurde. Das Video zu „I'm glad“ entstand 2003 unter der Regie von David LaChapelle und zeigt Jennifer Lopez in einigen Szenen, die an den Film „Flashdance“ angelehnt sind. Unter anderem wird sie beim Vortanzen vor einer Jury gezeigt, dies ist zugleich Anfangs- als auch Schlusszene des Videos. Dazwischen sieht man Lopez beim Radfahren mit ihrem Hund, bei der Arbeit im Stahlwerk, beim Tanzen in einem Club und in ihrer Wohnung. Der Fokus ist jedoch auf die Tanzszenen gerichtet die einen Großteil des Videos einnehmen und in den eben genannten Umgebungen stattfinden.

Flashdance

Der Film „Flashdance“ entstand 1983 unter der Regie von Adrian Lyne, der zuvor als Werberegisseur gearbeitet hat. „Flashdance“ erzählt die Geschichte von Alexandra Owens. Diese arbeitet tagsüber in einem Stahlwerk und tanzt nachts in einer Bar, ihr großer Traum ist es jedoch in einer renommierten Tanztruppe aufgenommen zu werden. Mithilfe ihres Freundes der gleichzeitig auch ihr Chef im Stahlwerk ist, gelingt es Alex einen Termin beim Vortanzen zu erhalten und somit ihren großen Traum verwirklichen zu können. Markant sind bei „Flashdance“ vor allem durch die ausgeprägten Tanzszenen, zwei davon sind hier besonders bekannt und wurden immer wieder zitiert und parodiert. Zum einen ein Auftritt von Alex in Mawby's Bar, in dem sie sich auf einem Stuhl lehndend mit Wasser übergießt, die zweite Szene ist jene in der Alex vor der Jury einer Tanzcompany vortanzte.

4.2.1. Schnitt, Figurenkonstellation, Setting

Schnitt: Flashdance

Flashdance beginnt mit Panoramaaufnahmen, um Szenen zu etablieren. Gleich am Anfang des Films sieht man Protagonistin Alex mit der Stadt Pittsburgh im Hintergrund. Sie wird von der Kamera auf ihrem Weg zur Arbeit begleitet, dabei sind auch Aufnahmen der Umgebung zu sehen⁶⁷. Im Laufe des Films werden die Bildausschnitte immer kleiner gewählt. Der Zuschauer, die Zuschauerin sieht Alex in der Totalen, um die Örtlichkeiten der Szene zu zeigen. Danach steht jedoch die Protagonistin im Mittelpunkt. Bei den Tanzszenen werden häufig Close-ups auf einzelne Körperteile im Wechsel gezeigt, diese unterstreichen die Geschwindigkeit, in der sich die jeweils gezeigten Personen bewegen.

Der Schnitt in „I’m glad“ ist ähnlich aufgebaut. Im Mittelpunkt steht die Protagonistin, Jennifer Lopez, um sie herum werden die jeweiligen Szenen etabliert. Auch im Musikvideo werden Close-ups auf Körperteile und Bewegungen verwendet, zudem werden verschiedenen Tanzsequenzen einander gegenübergestellt und Verbindungen durch gleiche Bewegungen hergestellt.

Figurenkonstellation

Alexandra Owens, genannt Alex, ist die Protagonistin des Films, sie steht nicht nur in der Diegese im Mittelpunkt sondern ist wie bereits erwähnt auch im Filmbild der Mittelpunkt. Nick Hurley gehört das Stahlwerk, in dem Alex tagsüber arbeitet. Nachdem er sie tanzen sah, versucht er mit ihr auszugehen. Die beiden werden ein Paar. Er ist geschieden, kommt aus ärmlichen Verhältnissen, ist aber inzwischen reich. Nick fördert Alex heimlich und versucht sie zu beschützen. Die Beziehung der beiden zueinander ist gemeinsam mit den Tanzszenen ein wichtiger Handlungsstrang. Neben Alex und Nick gibt es noch einige weitere Personen, sowie Alexs Hund Grunt, die mit den beiden Protagonisten interagieren. Jeanie ist Alexs beste Freundin. Neben ihrem Job als Kellnerin in „Mawby’s Bar“ ist sie Eiskunstläuferin, bei einem wichtigen Event stürzt sie jedoch mehrfach und versagt. Sie ist mit Richie, dem Koch von „Mawby’s“, liiert. Nach ihrer Trennung arbeitet sie in einem Stripclub. Richie ist Koch, möchte jedoch professioneller Stand-up comedian werden. Er versucht sich mehrfach als solcher, hat aber nur mäßigen Erfolg. Auffällig ist sein lautes aufdringliches Lachen. Nachdem er sich erfolglos in LA versucht hat kehrt Richie zurück. Hanna ist so etwas wie

⁶⁷ Vgl- Lyne, Adrian, *Flashdance*, USA 1983, min.: 00:00:36 – 00:02:10

Alex Mentorin, eine ehemalige Tänzerin, die ihr Mut zuspricht und sie auffordert an einem Vortanzen teilzunehmen. Nicks Exfrau hat zwar nur zwei kurze Auftritte, sorgt aber beide Male für Unruhe und führt somit zu Konflikten zwischen den Protagonisten. Während sie beim ersten Mal als Nicks Begleitung auftritt und Alex eifersüchtig reagiert, trifft sie beide beim zweiten Mal in einem Restaurant.

Während Alex Owens aus „Flashdance“ mit einer Vielzahl an anderen Personen interagiert, so bleibt Jennifer Lopez in „I’m glad“ für sich alleine. Ihr einziger Begleiter ist ein Hund, der in einigen Szenen zu sehen ist. Sowohl Nick als auch die weiteren bedeutenden Figuren aus „Flashdance“ kommen im Musikvideo nicht vor. Ihre Existenz wird auch nicht angedeutet. Im Video erscheinende Personen, wie zum Beispiel eine Gruppe Breakdancer oder andere Tänzerinnen, stehen in keinem direkten Verhältnis zur Protagonistin. Diese wird zur Einzelkämpferin, die sich in der letzten Szene auch nicht für die Reaktion der Jury beim Vortanzen interessiert, sondern den Raum einfach verlässt.

Setting

„... obgleich sich das Video die größte Mühe gibt, Setting, Kostüme und Licht des Originalfilms nachzugestalten, suggeriert es doch keineswegs die gleiche Handlung.“⁶⁸ So fasst Henry Keazor das Musikvideo zu „I’m glad“ zusammen und verweist dabei auf die optische Nähe zum Filmvorbild. Wie die folgenden Bildbeispiele zeigen wurde bei dem von Regisseur David La Chapelle geschaffenen Video besonders detailgetreu gearbeitet, um den Schauplätzen aus „Flashdance“ möglichst nahe zu kommen.

⁶⁸ Keazor, Wübbena, *Video thrills the Radio Star* S. 205



Abb 12⁶⁹. Jennifer Lopez tanzt auf einer Bühne.
„Mawby’s Bar“



Abb. 13⁷⁰.: Alex (Jessica Beals) tanzt in

In „Flashdance“ sind einige sehr unterschiedliche Schauplätze zu sehen. Die wohl wichtigsten sind das Stahlwerk in dem die Protagonistin arbeitet, „Mawby’s Bar“ in der sie abends tanzt, sowie ihre Wohnung und der Raum in dem sie vor einer Jury tanzt. In den folgenden Beispielen sind jeweils links das Original und rechts das Musikvideo zu sehen.



Abb 14⁷¹: Jennifer Lopez wird mit Wasser übergossen.



Abb. 15⁷²: Alex wird mit Wasser übergossen.

⁶⁹ Vgl.: *I'm glad*, min.: 00:45f

⁷⁰ Vgl-*Flashdance*, min.: 00:04:34.

⁷¹ Vgl. *I'm glad*, min.: 01:21f

⁷² Vgl-*Flashdance*, min.: 00:06:00



Abb. 16⁷³: Jennifer Lopez sitzt in einer
und Wohnung und singt.



Abb 17⁷⁴: Alex sitzt in ihrer Wohnung
unterhält sich mit Nick



Abb. 18⁷⁵: Der Auditionssaal in „I'm glad“



Abb. 19⁷⁶: Der Vortanzraum in
„Flashdance“.

4.2.2. Strukturanalyse – Szenenaufbau Wendepunkte

„Flashdance“ ist grob in drei Akte eingeteilt. Allerdings sind diese weder deutlich abgesteckt noch gleich lang. Die Exposition ist im Falle von Flashdance besonders lang, der Rezipient/ die Rezipientin erhält einen Einblick in das Leben von Alex und Nick. Erst in Minute 53⁷⁷ kommt es zu einer größeren Konfrontation, als Alex Nick mit einer anderen Frau sieht. Diese ist seine Exfrau und die Konfrontation wird bereits nach kurzer Zeit wieder aufgelöst. Erst als Alex erfährt, dass Nick ihr einen Auditionstermin organisiert hat, kommt es zur großen Auseinandersetzung, Alex zieht sich von allem zurück. Durch Jeanies Arbeit in einem Striplokal und dem Tod von Hanna besinnt sie sich wieder. Sie geht zum Vortanzen, Nick und Hund Grunt warten bereits vor dem Gebäude und freuen sich mit Alex über ihren Erfolg.

⁷³ Vgl. *I'm glad*, min.: 01:15

⁷⁴ Vgl. *Flashdance*, min.: 00:44:16

⁷⁵ Vgl. *I'm glad*, min.:00:06

⁷⁶ Vgl. *Flashdance*, min.: 01:21:03

⁷⁷ Ebda. min.: 00:53:00ff

Am auffälligsten an „Flashdance“ sind die ausgeprägten Tanz- und Trainingszenen, die den Film bestimmen und die Charakteristik des Werks ausmachen. Diese werden auch von Jennifer Lopez in ihrem Video wieder aufgenommen. Die Struktur des Videos ähnelt der des Films, jedoch wird im Clip die große Aditionszene zur Rahmenhandlung. Die weiteren Tanzszenen folgen linear aufeinander, werden jedoch immer wieder durch zwei andere Szenen unterbrochen. Zum einen sieht man Jennifer Lopez immer wieder im Stahlwerk und in ihrer Wohnung. Beide Male adressiert sie die Kamera und singt ihren Song mit.

4.2.3. Performance als mediale Bruchstelle

Bei „I’m glad“ gibt es aufgrund des Wegfallens der Performance auch kaum mediale Bruchstellen. Das gesamte Video bildet eine in sich geschlossene Einheit. Ein paar Mal wird Jennifer Lopez dabei gezeigt, wie sie Textteile mitsingt und sich dabei direkt an die Kamera wendet. Sie adressiert dabei die Rezipienten/ Rezipientinnen und nimmt Bezug auf den im Hintergrund spielenden Song. Bei diesen Gelegenheiten ist sie jedoch immer in die Diegese eingebunden. Beide Szenen, eine in der Wohnung und die zweite im Stahlwerk an ihrem Arbeitsplatz, kommen ebenfalls in „Flashdance“ vor und sind somit auch keine Abweichungen zur Handlung des Vorbilds.

4.2.4. Vergleich Songtext/ Videoinhalt

„Diese, die <Flashdance> Geschichte ein wenig auf einen Ego-Trip hin kondensierende Haltung steht dabei im auffälligen Gegensatz zum Text des Songs, der eigentlich als Liebeserklärung an einen geliebten Mann gehalten ist.“⁷⁸

Jennifer Lopez‘ Text zu „I’m glad“ beschreibt das Aufeinandertreffen mit einem Mann in den sie sich verliebt hat und der all ihrer Erwartungen erfüllt. Im Gegensatz dazu steht das Musikvideo, die Geschichte des Videos bestreitet sie nämlich alleine, ihr einziger Begleiter ist ein Hund, ansonsten fokussiert sich das Video auf Jennifer Lopez selbst. Wie Wübbena und Keazor ist der Text zum Song eine Liebeserklärung, der Clip greift das Thema jedoch nicht auf. Zu keinem Zeitpunkt überschneiden sich der Text und der Inhalt des Videos, auch beim Schnitt und den Bewegungen in den aufwändigen Tanzszenen wird keine Verbindung zum Song hergestellt.

⁷⁸ Keazor, Wübbena, *Video thrills the radio star*, S 202

I'M GLAD

Baby when I think about
The day that we first met (the day that we
first met)
Wasn't lookin for what I found
But I found you
And I'm bound to find happiness in being
around you

[Chorus:]
I'm glad when I'm makin love to you
I'm glad for the way you make me feel
I love it cause you seem to blow my mind
every time
I'm glad when you walk you hold my hand
I'm happy that you know how to be a man
I'm glad that you came into my life
I'm so glad

[Verse 2:]
I dig the way that you get down
(you get down for 'bout)
And you still know how to hold me
(and you still know how to hold me)
Perfect blend, masculine (can't get enough
now)
I think I'm in love, damn finally

[Chorus:]
I'm glad when I'm makin love to you
I'm glad for the way you make me feel
I love it cause you seem to blow my mind
every time
I'm glad when you walk you hold my hand
I'm happy that you know how to be a man
I'm glad that you came into my life
I'm so glad

[Bridge:]
I'm glad that you turned out to be
That certain someone special

who makes this life worth living
I'm glad you're here just loving
So say that you won't leave
Cause since the day you came
I've been glad

[Chorus:]
I'm glad when I'm makin love to you
I'm glad for the way you make me feel
I love it cause you seem to blow my mind
every time
I'm glad when you walk you hold my hand
I'm happy that you know how to be a man
I'm glad that you came into my life
I'm so glad⁷⁹

⁷⁹ Jennifer Lopez, „I'm glad“ 2003

4.2.5. Fazit

„... das von David LaChapelle gedrehte Video erweist sich als geradezu verbissener Versuch, sowohl Irene Cara (die in <Flashdance> nur zu hören war) als auch Jennifer Beals zu überbieten (die in dem Film zwar die Hauptrolle spielt, sich für einige anspruchsvollere Tanzsequenzen jedoch insgesamt gleich dreimal hatte dubeln lassen müssen – Jennifer Lopez hingegen tanzt ihre Choreographie selbst.)“⁸⁰

Henry Keazor und Thorsten Wübbena bringen mit diesem Ausspruch das Video zu „I’m glad“ auf den Punkt. Zwar scheint das Video auf den ersten Blick eine genaue Kopie von „Flashdance“ zu sein, bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch dass der Fokus des Videos rein auf optische Merkmale gelegt wurde. Das Setting und die Kostüme sowie die verwendeten Szenen kommen sehr nah an das Filmvorbild. Es entsteht dadurch schnell eine Verbindung zu „Flashdance“, da vor allem die berühmtesten Szenen des Films, wie etwa jene, indem die Protagonistin mit Wasser übergossen wird sowie die Vortanz-Szene, auch im Video eine zentrale Rolle spielen. Inhaltlich steht bei „I’m glad“ jedoch eindeutig Jennifer Lopez im Mittelpunkt, es wird keine durchgehende Geschichte erzählt sondern wie bereits erwähnt eine Abfolge von bekannten Szenen zusammengeschnitten. Auch die Choreographien im Video zeigen noch einmal, dass die Künstlerin alleine im Fokus steht. Diese sind aufwendiger und komplizierter als bei „Flashdance“, zudem wird die Schlusszene abgewandelt: während Alex im Film ein Fehler passiert und sie neu anfängt, schafft Jennifer Lopez ihre Choreographie fehlerfrei.

⁸⁰ Keazor, Wübbena, *Video thrills the Radio Star*, S.203

4.3. Tag mit Schutzumschlag / Charlie und die Schokoladenfabrik

„Tag mit Schutzumschlag“ (2006) ist die erste Singleauskopplung aus dem Album „Bingo“, dem ersten Soloalbum von Bela B der vor allem als Drummer der deutschen Band „die Ärzte“ bekannt ist. Regie für das Video führte Norbert Heitker⁸¹. Im Video tritt Bela B als Schokoladenfabrikbesitzer, vergleichbar mit Willy Wonka aus dem Film „Charlie und die Schokoladenfabrik“, auf. Das Video beschränkt sich jedoch nur auf einige wenige Szenen aus „Charlie und die Schokoladenfabrik“ und zeigt Bela B. als eine blutrünstige Vampirversion von Willy Wonka⁸². Zudem sind in der Musikvideofassung nur drei Kinder in der Fabrik zu sehen, die ein grausames Schicksal ereilt.

Charlie und die Schokoladenfabrik

Das Buch „Charlie und die Schokoladenfabrik“ von Roald Dahl wurde 1964 veröffentlicht und erzählt die Geschichte von Charlie Bucket der in der Nähe der Weltgrößten Schokoladenfabrik, jener von Willy Wonka, lebt. Charlie selbst ist jedoch arm und lebt mit seinen Eltern und den vier Großeltern in einem kleinen, heruntergekommenen Haus. Als Willy Wonka bekannt gibt, in seiner Schokolade fünf goldene Tickets versteckt zu haben, die zu einer Führung durch seine Fabrik einladen, versucht auch Charlie sein Glück. Nachdem er das letzte Ticket gefunden hat, erhält er gemeinsam mit seinem Großvater und vier anderen Kindern Zugang zur Schokoladenfabrik. Geführt von Besitzer Willy Wonka erleben die Kinder eine aufregende Reise durch die riesige Fabrik. Dort lernen sie auch die Arbeiter der Fabrik, die Oompa Loompas, kennen, Diese sind ein Volk kleinwüchsiger Wesen das gerne singt und tanzt. Während ihrer Führung durch die Fabrik verschwinden die Kinder jedoch nach einander. Aufgrund ihres schlechten Benehmens werden sie Opfer ungewöhnlicher Unfälle. Nur Charlie, der höflich und wohlgezogen ist, bleibt übrig und wird zum Erben Willy Wonkas, während die anderen Kinder die Fabrik verlassen müssen.

Roald Dahls Buch wurde 1971 von Mel Stuart zum ersten Mal verfilmt.⁸³ Der Musical Film enthält jedoch einige Abweichungen vom Original, so ist Charlie im Film Halbweise und Veruca fällt beim Versuch ein goldenes Ei zu stehlen in den Müllschacht, im Original versucht sie ein Eichhörnchen zu stehlen.

⁸¹ Norbert Heitker, „Tag mit Schutzumschlag“ 2006 <http://www.imdb.com/name/nm1743649/>,

⁸² Tag mit Schutzumschlag min: 3:03

⁸³ Stuart, Mel *Willy Wonka and the Chocolate Factory*, 1971

2005 wurde „Charlie und die Schokoladenfabrik“ von Tim Burton neu verfilmt. In dieser Version wird Willy Wonka von Johnny Depp gespielt. Anders als die Mel Stuart Version hält sich Burton stärker an die Buchvorlage, allerdings fügt er Willy Wonkas Lebensgeschichte mithilfe einiger Flashbacks und einem Besuch bei Willys Vater noch hinzu. Zudem nimmt Charlie sein Erbe nicht sofort an.

4.3.1. Schnitt, Figurenkonstellation, Setting

Schnitt

„Charlie und die Schokoladenfabrik“ besticht auf vor allem auf optischer Ebene. In der Fabrik gibt es unzählige architektonischen Unmöglichkeiten, die durch Totalen eingeführt und im Anschluss durch Halbtotale mit den Protagonisten im Vordergrund, näher ausgeführt werden. Zudem gibt es immer wieder Kamerafahrten mit denen die enorme Größe der Schokoladenfabrik deutlich gemacht werden sollen.

„Tag mit Schutzumschlag“ arbeitet im Bereich Schnitt vor allem mit Halbtotale und Detailaufnahmen. Zudem wird im Video verstärkt mit Kamerafahrten und Kameraschwenks gearbeitet um die Umgebung (die Fabrik) zu zeigen und trotzdem den Fokus auf den Protagonisten zu belassen.

Setting

„Tag mit Schutzumschlag“ beschränkt sich auf einige wenige Schauplätze die jedoch in starker Verbindung zur Filmvorlage stehen. Man sieht Augustus Gloop, der in der Metzgerei seines Vaters steht und das „Bloody Ticket“ in einer Tafel Schokolade findet. Veruca Salt sieht ihrer Mutter dabei zu wie diese das Ticket für sie sucht, während sie selbst auf einem Schaukelpferd sitzt. Mike sitzt vor dem Fernseher und spielt ein Videospiele, auf den hinter ihm sitzenden Priester, der das Ticket hält, reagiert er gar nicht.

Bei „Charlie und die Schokoladenfabrik“ sind die Handlungsräume wesentlich vielfältiger. Neben der riesigen Fabrik spielt besonders das Haus von Charlie und seiner Familie eine bedeutende Rolle. Die Fabrik selbst, ist von außen gesehen ein riesiges Gebäude mit mehreren Schornsteinen. Im Innenraum bietet diese ein Sammelsurium unterschiedlichster Räumlichkeiten. Durch einen langen Gang der immer kleiner wird kommen die Protagonisten

in eine, aus Süßigkeiten bestehende, Landschaft. Neben einem Wasserfall aus flüssiger Schokolade, gibt es diverse Bäume und Ranken aus Lebensmitteln. Über einen Fluss, der ebenfalls aus flüssiger Schokolade besteht, gelangt die Gruppe zu verschiedenen Räumen. Diese sind zumeist rund und voller bunter Gerätschaften und Gegenstände. Neben einem Sortierraum für Nüsse, in dem Eichhörnchen arbeiten, gibt es eine Art Fernsehraum. Darin wird Schokolade in ein Empfangsgerät gesendet, dort, kann diese entnommen werden.

Im Musikvideo sind hauptsächlich die Innenräume der Fabrik zu sehen. Das Gebäude besteht aus zwei wichtigen Bereichen, zum einen Bela Bs Fernsehzimmer, dieses ist zu Beginn nur Teilweise zu sehen. Im Zentrum des Raumes sitzt Bela B auf einem weißen Sitzelement vor einem, ebenfalls weißen Fernseher. Das Zimmer ist rund und wird durch Scheinwerfer beleuchtet. Später zeigt sich, dass dieses größer ist als angenommen, rund um Fernseher und Sitzelement stehen rote Sessel, davor gibt es eine Bühne auf der die Arbeiter auftreten. Der zweite Bereich der Fabrik ist der Arbeitsbereich, hier sieht man verschiedene Apparaturen, wie z.B. mehrere Mixer und ein Förderband. Dieser Bereich ist ebenfalls hell und rund, zudem wird er durch Kartons unterteilt.

Die größte Übereinstimmung der Räumlichkeiten im Film und im Video bietet der Fernsehraum, dieser erfüllt zwar unterschiedliche Funktionen im Video gegenüber der Filmvorlage, ist jedoch ähnlich ausgestattet. Hervorgehoben wird dies durch den runden, weißen Fernseher und dem aus drei Kugeln bestehenden weißen Sitzelement, das im Video von Bela B und im Film von einem Oompa Loompa eingenommen wird, hinzu kommt noch eine übergroße Fernbedienung. Die Funktion des Raumes ist jedoch für das Video verändert worden. Während dieser in „Charlie und die Schokoladenfabrik“ ein Versuchsraum ist, indem Schokolade in den Fernseher teleportiert wird. So wird er in „Tag mit Schutzumschlag“ für eine Vielzahl an Dingen verwendet. Zum einen dient er als Fernsehzimmer für Bela B, hier überwacht er seine Arbeiter und sieht sich die Gewinner seines „Bloody Tickets“ an, zum anderen dient er auch als Bühne für seine Arbeiter und um sein Besucher und Besucherinnen in seine Maschinen zu saugen.

Figurenkonstellation

Tag mit Schutzumschlag

Bela B. ist hier als Schokoladenfabrikbesitzer zu sehen, er ist zwar nicht Willy Wonka, zeigt sich aber mit einigen Attributen dessen. So trägt er einen Zylinder, einen Frack, Lederhandschuhe und einen Spazierstock. Auch seine Arbeiter erinnern an Oompa Loompas, bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass die Arbeiter unterschiedlich aussehen. In „Tag mit Schutzumschlag“ treffen drei Kinder zur Führung in die Fabrik ein, nachdem sie in ihrer Schokolade das „Bloody Ticket“ gefunden hatten. Die Drei bleiben zwar offiziell namenlos, können allerdings aufgrund ihres Aussehens und ihres Verhalten als Augustus Gloop, Veruca Salt, und Mike Teavee angesehen werden. Augustus wird von seinem Vater begleitet, Veruca von ihrer Mutter und Mike von einem Priester.

Im Film gibt es noch einige Figuren mehr, vor Allem der Namensgebende Charlie Bucket, seine Eltern und vier Großeltern, wobei vor allem Großvater Joe von Bedeutung ist, da er Charlie in die Fabrik begleitet und früher selbst darin gearbeitet hat. Hinzu kommt noch Violet Beauregard die von ihrer Mutter begleitet wird und genau wie Charlie in „Tag mit Schutzumschlag“ nicht vorkommt. Willy Wonka trifft im Verlauf des Films auf seinen Vater, in Rückblenden sieht man ihn zudem als Kind. Zu den Oompa Loompas hat er ein freundschaftliches Verhältnis.

Weitere Unterschiede sind, dass Augustus Gloop im Film von seiner Mutter begleitet wird, im Video ist es sein Vater, bei Veruca ist dies genau umgekehrt. Die größte Abweichung ist bei Mike zu sehen, er wird im Film von seinem Vater begleitet, im Video von einem Priester, zudem trägt er eine Kopfstütze. Warum er so gezeigt wird, wird jedoch nicht erklärt. Eine Figur die nur in Tim Burtons Version von „Charlie und die Schokoladenfabrik“ vorkommt ist Willy Wonkas Vater, Wilbur Wonka, dieser ist Zahnarzt und hat seinen Sohn seit dessen Kindheit nicht mehr gesehen.



Abb.20⁸⁴: Augustus im Video



Abb. 21⁸⁵: Augustus mit seinen Eltern im Film



Abb. 22⁸⁶: Veruca im Video



Abb. 23⁸⁷: Veruca im Film



Abb. 24⁸⁸: Mike im Video



Abb. 25⁸⁹: Mike im Film

Sowohl im Video als auch im Film werden die Kinder durch kleine Features vorgestellt. In beiden Fällen wurden diese mit denselben Attributen versehen. Augustus in der Fleischerei der Eltern, mit einem angebissenen Ticket, Veruca die das Ticket nicht selbst sucht sondern von ihren Eltern erhält und Mike der Videospiele spielt und eigentlich kein Interesse an der Schokoladenfabrik hat.

⁸⁴ Vgl. *Tag mit Schutzumschlag*, min.: 00:21

⁸⁵ Vgl. *Charlie und die Schokoladenfabrik*, min.: 00:17:01

⁸⁶ Vgl. *Tag mit Schutzumschlag*, min.:01:13

⁸⁷ Vgl. *Charlie und die Schokoladenfabrik*, min.:00:18:56

⁸⁸ Vgl. *Tag mit Schutzumschlag*, min.:01:19

⁸⁹ Vgl. *Charlie und die Schokoladenfabrik*, min.: 00:23:20

4.3.2. Strukturanalyse – Szenenaufbau Wendepunkte

Der Film „Charlie und die Schokoladenfabrik“ lässt sich viel Zeit um die Geschichte von Willy Wonka und der Fabrik, sowie von Charlie zu erzählen. Erst nach rund 14 Minuten⁹⁰ beginnt die Suche nach den Goldenen Tickets. Nach etwa 28 Minuten⁹¹ erfolgt der erste Wendepunkt, Charlie findet ein Ticket und besucht die Fabrik.

Ab dem Besuch in der Fabrik geschehen die Ereignisse schneller, nach und nach werden die Kinder in Unfälle verwickelt, so lange bis nur noch Charlie übrig ist. Der nächste Wendepunkt erfolgt als Charlie seinen Gewinn ablehnt um bei seiner Familie zu bleiben.⁹² Ab diesem Zeitpunkt stehen nicht mehr die Fabrik und ihre Geheimnisse im Mittelpunkt. Der Fokus verschiebt sich auf Charlie und seine Familie.

„Tag mit Schutzumschlag“ verfährt hier etwas anders, die Protagonistinnen und Protagonisten werden wie im Film vorgestellt und in die Fabrik geladen. Danach werden die Fabrik und die Arbeiter präsentiert. Von da an ändert sich jedoch die Handlung. Die Kinder und ihre Begleiterinnen und Begleiter werden zu einer Musikvorführung in einen Raum gebeten, dann in ihre Sessel gesogen und zu Gelee verarbeitet. Bela B. ist abschließend noch blutverschmiert und mit Reißzähnen zu sehen. Das Video nimmt hier die zwar Bezug auf das Filmvorbild indem die „Schlechten“ bestraft werden. Allerdings fehlt Protagonist Charlie komplett und somit auch der „Gute“.

⁹⁰Vgl. *Charlie und die Schokoladenfabrik*, min.: 00:14:15ff

⁹¹ Ebd. min.: 00:28:00f

⁹² Ebd. min.: 01:34:35f

4.3.3. Performance als mediale Bruchstelle

Die Performance findet im Musikvideo nicht durch Bela B. selbst statt sondern durch seine Arbeiter, er ist währenddessen auch Zuschauer. Ähnlich wie Willy Wonka in „Charlie und die Schokoladenfabrik“, führt Bela B. im Video als eine Art Reisegruppenleiter durch die Geschichte, er steht nicht nur selbst im Fokus sondern ist zugleich auch Beobachter, der die anderen Figuren im Video im Blick hat.



Abb. 26⁹³: Die Arbeiter aus der Fabrik performen.

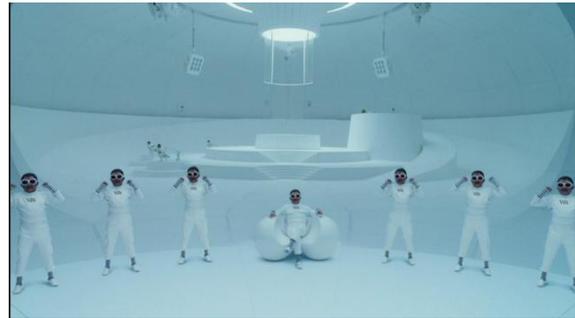


Abb. 27⁹⁴: Die Oompa Loompas singen und tanzen.

4.3.4. Vergleich Songtext/ Videoinhalt

Der Text von „Tag mit Schutzumschlag“ beschreibt den Wunsch nach einem Tag an dem alles Schlechte das in der Welt passiert, Pause hat Niemanden etwas Schlechtes widerfährt. Zudem beschreibt der Text zeitgenössische Ereignisse, religiösen Fanatismus und die Abgründe der Gesellschaft. Betrachtet man das Musikvideo zu „Tag mit Schutzumschlag“ so scheint die auf den ersten Blick den im Lied besungenen Schutzumschlag zu bieten, eine Schokoladenfabrik, ein Ort der vorrangig nur Gutes verspricht. Es wird jedoch deutlich dass die Fabrik im Video genau das Gegenteil ist, die heile Welt wird nur vorgespielt, sowohl die Besucherinnen und Besucher der Fabrik als auch Bela B und seine Arbeiter sind nur nach außen freundlich und gut.

Inhaltlich befasst sich das Lied „Tag mit Schutzumschlag mit Themen wie Kindesmissbrauch, Politik, Terrorismus, Glaube und Hass. Diese werden teilweise auch im Video umgesetzt zudem werden im Video Themen wie Kannibalismus, Gier, Gewalt und Kannibalismus bildlich dargestellt. Zudem wird im Musikvideo jede Bewegung der Protagonisten Videoüberwacht, damit wird auch das Thema Überwachungsstaat thematisiert.

⁹³ Vgl. *Tag mit Schutzumschlag*, min 02:25

⁹⁴ Vgl. *Charlie und die Schokoladenfabrik*, min.:01:27:02

Tag mit Schutzumschlag

Kindersex im Internet.
Live im Kannibalenchat.
Die NPD wirbt um unser Vertrauen.
Terroranschlag simultan.
Fahrt zur Arbeit nicht mit der Bahn.
Von welcher Arbeit reden wir genau?

Wie schön wär eine Pause jetzt,
wo keiner schreit und keiner hetzt.
Und jeder einfach mal die Schnauze hält.
So ein Tag wär wunderschön.
Es würd' uns so viel besser gehen.
Ein Durchatmen für die ganze Welt.

Niemand stirbt und niemand leidet.
Niemand, der sich heute beklagt.
Niemand ist böse, weil niemand mehr streiten mag.
An diesem schönen Tag - der Tag mit Schutzumschlag.

Ein Wahlbetrüger, dumm wie'n Klo,
führt wieder Krieg im Nirgendwo.
Berufen von Gott, dem Allmächtigen.
Kommt einer her und sagt mir:
Was soll all der Schmerz und all der Hass?
Die unser Leben beeinträchtigen?

Und ich denk mir:
Wie kann das gehen?
Der Tag heut' wäre richtig schön.
Macht der Wunsch mich schon zum Verdächtigen?

Niemand stirbt und niemand leidet.
Niemand, der sich heute beklagt.
Niemand ist böse, weil niemand mehr streiten mag.
An diesem schönen Tag.
Wenn ich es euch doch sag.
Ein Tag, den jeder mag - der Tag mit Schutzumschlag.

Niemand stirbt und,
niemand leidet.⁹⁵

⁹⁵ B.,Bela, „Tag mit Schutzumschlag“ 2006

4.3.5. Fazit

Das Video zu „Tag mit Schutzumschlag“ beschränkt sich auf einige wenige, jedoch charakteristische Ausschnitte aus Tim Burtons „Charlie und die Schokoladenfabrik“. Wie bereits im Beispiel von 4.1 (The Shining) wird mit kleinen Details auf das Filmvorbild verwiesen. Im Video wird aus dem berühmten „Golden Ticket“ das „Bloody Ticket“, dieses ähnelt dem Original in Größe, Form und Gestaltung. Die einzigen Unterscheidungsmerkmale sind Farbe und Name.

Ein weiteres, gemeinsames Merkmal sind Notizkarten, sowohl Willy Wonka als auch Bela B. verwenden diese um ihre Gäste zu begrüßen. Während auf Wonkas Karten ein vorgefasster Text zu sehen ist, zeigen Bela B.s Karten den Text des Liedes welchen er auch als Begrüßungstext für seine Gäste verwendet.



Abb .28⁹⁶: Bela B. liest von den Karten Songtext ab.

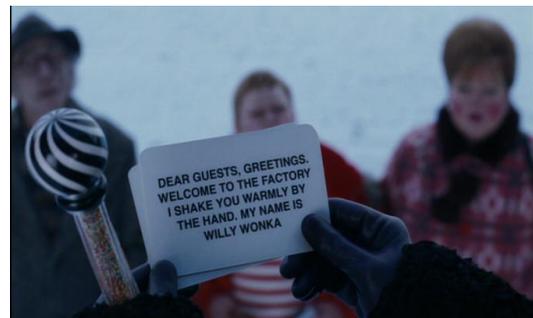


Abb 29⁹⁷:. Willy Wonka liest die Begrüßung von Karten ab

Die Textzeile „Live im Kannibalenchat“ aus dem Lied „Tag mit Schutzumschlag“ wirft das Thema Kannibalismus auf, dieses wird sowohl im Video als auch im Film aufgegriffen. Auch wenn die im Film nur ein vermutlich scherzhaft angebrachter Kommentar ist „Everything in this room is eatable. Even I am eatable, but that would be called cannibalism, my dear children and is in fact, frowned upon in most societies.“⁹⁸ Es zeigt sich, dass eine Verbindung auf unterschiedlichsten Ebenen zu finden sein kann. In „Tag mit Schutzumschlag“ wird dieses Thema nicht nur textlich verarbeitet, auch im Video wird es nochmals verhandelt. Gegen Ende des Videos werden Bela B.s Gäste zu Schokolade verarbeitet, diese wird für den Verkauf verpackt.⁹⁹ Dazu passend zeigt sich Bela B. zum Abschluss als Vampir.

⁹⁶ Vgl. *Tag mit Schutzumschlag*, min.: 01:50

⁹⁷ Vgl. *Charlie und die Schokoladenfabrik*, min.: 00:35:37

⁹⁸ Ebda. min.: 00:00:44f

⁹⁹Vgl. *Tag mit Schutzumschlag*, min.:02:47ff

Ein wesentlicher Unterschied zum Filmvorbild ist, das wie bereits erwähnt „Charlie“ im Musikvideo nicht existiert. Zudem werden die Kinder in „Charlie und die Schokoladenfabrik“ durch ihre schlechten Eigenschaften zwar in Unfälle verwickelt, Alle kommen jedoch lebend wieder aus der Schokoladenfabrik. In „Tag mit Schutzumschlag“ ist dem nicht so, ob die Gäste aufgrund ihrer Verfehlung bestraft werden oder weil Bela B. der Antagonist der Geschichte ist, kann nur spekuliert werden.



Abb. 30¹⁰⁰: Bela B. gibt sich als Vampir-Willy Wonka zu erkennen.

¹⁰⁰ Ebda min.: 03:02

4.4. Tonight, Tonight/ Le Voyage dans la Lune

„Tonight, Tonight“ ist die dritte Singleauskopplung der Smashing Pumpkins, aus dem Album „Mellon Collie and the Infinite Sadness“ und wurde 1996 veröffentlicht. Im dazugehörigen Video wird die Geschichte eines Paares gezeigt, das sich Anfang des 20. Jahrhunderts auf eine Reise zum Mond begibt. Laut einem Eintrag bei Wikipedia, war die Idee „Tonight, Tonight“ das dritte Konzept für dieses Video und entstand aufgrund der Ähnlichkeit des Albumcovers von „Mellon Collie“ mit frühen Stummfilmen.¹⁰¹ Die Finale Version des Videos wurde von Jonathan Dayton und Valerie Faris umgesetzt.

Le Voyage dans la Lune/Die Reise zum Mond

Der Film „Die Reise zum Mond“ im Original „Le Voyage dans la Lune“ stammt von dem französischen Filmemacher George Méliès und ist 1902 entstanden. Der Film gilt als einer der ersten Science-Fiction Filme und basiert auf Büchern von Jules Verne und H.G. Wells. Besonders hervorzuheben ist bei diesem Film, dass hier bereits einige Spezial Effekte wie z. B. Überblendungen verwendet wurden.

„Emile Cohl, Georges Méliès, Winsor McCay und die Gebrüder Fleischer waren solche Helden des Trickfilms. Hervorzuheben ist besonders Méliès. Er hat bereits um die Jahrhundertwende in Filmen wie die *Reise zum Mond* (1902) eine Unmenge von Kameratricks benutzt, um seine magischen Bilder auf die Leinwand zu bringen, die er aus der Geschichte der Magie, der Karikatur und des Varietés bezog. Das optische Drucken, Irisüberblendungen und andere Blendungsformen, das gesamte Vokabular von Matting und Maske war Méliès bekannt, so daß [sic!] Züge durch Löcher fahren und Köpfe als Noten erscheinen konnten.“¹⁰²

„Die Reise zum Mond“ erzählt die Geschichte von sechs Astronomen, die sich in einer Rakete auf dem Weg zum Mond machen. Nachdem sie von einer riesigen Kanone ins All geschossen wurden, landen sie direkt im rechten Auge des Mondes. Auf der Mondoberfläche sehen sie die Erde am Horizont aufgehen. In einer unterirdischen Höhle treffen sie auf „Seleniten“, die Bewohner des Mondes. Nach einer Auseinandersetzung mit diesen, bei der die Astronomen den Anführer der „Seleniten“ töten, flüchten sie zurück zu ihrer Rakete. Mit Hilfe eines Seiles ziehen sie diese über eine Klippe und stürzen daraufhin wieder zur Erde, wo sie im Meer landen und von einem Schiff an Land gezogen werden. Dort werden sie für ihre mutige Reise mit einem Orden belohnt.

¹⁰¹ [http://en.wikipedia.org/wiki/Tonight,_Tonight_\(The_Smashing_Pumpkins_song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Tonight,_Tonight_(The_Smashing_Pumpkins_song))

¹⁰² Weibel, Peter, *Clip Klapp Bum*, S133

Tonight, Tonight

Im Musikvideo zu „Tonight, tonight“ von den „Smashing Pumpkins“ ist ein Paar zu sehen, das sich gemeinsam in einem metallenen Zeppelin auf eine Reise begibt. Der Zeppelin fährt mit den Passagieren ins Weltall, dort wird eine Rampe geöffnet von dem das Paar, mit Regenschirmen ausgestattet, abspringt. Danach landen beide sanft auf der Mondoberfläche. Im Hintergrund sieht man auf einer Klippe eine Rakete. Während sich die beiden noch umsehen, kommen wild herum hüpfende Kreaturen auf das Paar zu. Mit ihren Regenschirmen gelingt es ihnen die Kreaturen zu treffen und zu töten. Da jedoch immer mehr auftauchen flüchten sie zur Rakete. Beide setzen sich darauf und diese startet sogleich und bringt das Paar an den Sternen vorbei, zurück zur Erde. Dort stürzt die Rakete ins Meer, die beiden sinken zum Meeresgrund hinab. Dort treffen sie auf den Herrscher der Meere der ihnen eine Vorführung seiner Kräfte zeigt, in dem er einen Kraken und mehrere Meerjungfrauen erscheinen lässt. Daraufhin steigt das Paar in einer Luftblase, getragen von zwei weiteren Meerjungfrauen, zurück an die Oberfläche. Dort werden sie von einem Schiff, der SS Méliès aufgelesen und an Land gebracht. Zusätzlich zur Geschichte der beiden sieht man die Band auf Wolken performen, sowie Sterne und Sternschnuppen mit Menschenköpfen in der Mitte, die immer wieder auftauchen.

4.4.1. Schnitt, Figurenkonstellation, Setting

Im Fall von „Le Voyage dans la Lune“ sind besondere Maßstäbe anzusetzen, da dieser Film im Vergleich zu den anderen Filmbeispielen zu einer ganz anderen Zeit entstanden ist. Die folgenden Analysepunkte sollen zeigen wie sich die Ästhetik des Originalfilms und die des Musikvideos ähneln und in welchen Punkten sie aufgrund technischer Möglichkeiten voneinander abweichen.

Schnitt: Le Voyage dans la Lune

Der Schnitt ist in Georges Méliès „Eine Reise zum Mond“ sehr einfach gehalten. Die Kamera ist statisch, und zeigt alles in der Totalen, die Umgebung sieht wie eine Theaterbühne aus. Im Falle dieses Werkes sind jedoch natürlich die Entstehungszeit und die, zu der Zeit mögliche Technik, von größerer Relevanz als bei anderen Filmbeispielen. Die Kamera selbst ist zwar in allen Szenen unbeweglich, die Kameratricks und Spezial Effekte mit denen Méliès arbeitete sind jedoch vielfältig. Auch die Bühnentechnik, welche verwendet wurde um die Umgebung

zu verändern ist besonders hervorzuheben. Zudem wurde mit Überblendungen, insbesondere der Irisüberblendung gearbeitet.

„Tonight, Tonight“ beginnt mit ähnlichen Effekten wie „Eine Reise zum Mond“. Zuerst gibt es eine Schiffstaufe und eine Irisblende die den Einlass der Reisenden zeigt. Diese Szene beginnt ebenfalls mit einer Totalen, danach gibt es jedoch Close-ups auf einzelne Elemente und Personen. Es wird zum Beispiel eine Nahaufnahme einer Trommel gezeigt, danach das Orchester, zudem werden einzelne Gruppen an jubelnden Gästen gezeigt, die Abschied nehmen während der Zeppelin abhebt. Im Anschluss wird gezeigt wie dieser sich auf die Reise macht, unterbrochen wird dies von der Band. Darauf folgt eine Sequenz, welche die Protagonisten in der Halbtotale zeigt, durch ein Fernrohr betrachten sie die Erde und den Mond, welche beide mit einer Irisblende zu sehen sind. Die weiteren Szenen mit dem Paar funktionieren nach demselben Schema. Zuerst eine Totale und dann nähere Einstellungen auf Details. „Tonight, tonight“ arbeitet dementsprechend zwar mit vielen Stilmitteln, die auch bei Georges Méliès Film verwendet wurden, zusätzlich werden aber auch neuere Elemente wie Close-ups verwendet. Zudem ist die Kamera im Video nicht statisch. Die Szenen sind nicht in einem Stück, sondern geschnitten.



Abb.31.¹⁰³: Close-up in „Tonight, tonight“.

„Tonight, tonight“ wirkt auf den ersten Blick wie ein Nachbau von „Eine Reise zum Mond“ in Farbe. Auf den zweiten Blick zeigt sich jedoch, dass das Video sich der Ästhetik des Filmvorbilds annimmt, dieses aber mit den Möglichkeiten modernerameratechniken zu einem eigenständigen Werk werden lässt. Im Bezug auf die Bandperformance ist das Muster ähnlich. Es gibt Einstellungen in der Totalen, Close-ups auf einzelne Bandmitglieder, beziehungsweise Halbtotale mit mehreren Mitgliedern der „Smashing Pumpkins“.

¹⁰³ Vgl. *Tonight, tonight*, min.: 00:24

Auffallend ist, dass alle Bandmitglieder das gesamte Video über flackern, zudem gibt es Überblendungen mit dem Bildhintergrund (vgl Abb.32).



Abb.32¹⁰⁴: Die Band performt den Song auf Wolken.

Figurenkonstellation

In „Die Reise zum Mond“ ist eine Riege an Wissenschaftlern zu sehen, sechs von ihnen machen sich dann auch auf den Weg zum Mond. Diese scheinen dabei ebenbürtig zu sein, es gibt keine Einzelperson die im Mittelpunkt der Erzählung steht.

In „Tonight, Tonight“ werden die Wissenschaftler durch ein Paar abgelöst, welches sich auf die Reise macht. Hierbei ist deutlich zu sehen, dass beide gleichberechtigt sind und die Frau im Kampf gegen die Mondbewohner ihren Mann beschützt und aktiv mit ihrem Schirm gegen die „Seleniten“ kämpft. Neben den beiden Protagonisten sind wie schon erwähnt auch Mondbewohner zu sehen, die gemeinsam gegen die Eindringlinge vorgehen. Im Musikvideo sind weiters verschiedene Meeresbewohner, wie etwa Meerjungfrauen zu sehen. Dazu kommen noch Figuren die auf Sternschnuppen sitzen, oder deren Gesichter in Sternen erscheinen. Diese Figuren agieren nicht in der Geschichte und fungieren eher als neutrale Beobachter. Ebenso tritt die Band nur als Beobachter und als Erzähler in Erscheinung.

¹⁰⁴ Ebda. min.:00:50

Setting:

„Tonight, Tonight“ beginnt mit der Taufe eines metallischen Flugapparates, der aufgrund seiner Form, stark an einen Zeppelin erinnert. Danach werden die Reisenden an Bord geleitet, eine Kapelle spielt während ringsum Menschen jubeln. Auch die beiden Protagonisten betreten den Flugapparat danach sieht man die beiden wie sie vom bereits fliegenden Zeppelin aus die Erde und den Mond betrachten, danach springen beide von der Ladefläche und fallen in Richtung Mond. Dieser hat in beiden Versionen ein Gesicht und eine mit Kratern übersäte Oberfläche, die allerdings in beiden Fällen aus einem weichen und verformbaren Material zu bestehen scheint.



Abb. 33¹⁰⁵.: Der Mond durch ein Fernrohr betrachtet in „Tonight, tonight“.



Abb.34.¹⁰⁶: Der Mond, mit der bereits gelandeten Rakete in „Die Reise zum Mond“

Auf der Mondoberfläche zeigt sich eine karge, felsige Umgebung, die von grünen Wesen bewohnt wird, im Hintergrund ist eine Rakete zu sehen. Auf dieser flüchten die beiden Protagonisten vor den Mondbewohnern und landen daraufhin auf dem Meeresgrund. Der ist voller bunter Kreaturen und mystischen Wesen wie Meerjungfrauen, diese geleiten die Protagonisten in einer Luftblase zurück an die Wasseroberfläche. Dort werden die beiden von einem Schiff, der M.S. Méliès aufgelesen. Ähnlich wie im Filmvorbild sind die Schauplätze im Video wie Theaterkulissen aufgebaut. Sowohl in Méliès Film, als auch im Musikvideo wirken die Bilder surreal. Die Protagonisten bewegen sich anders als bei den weiteren Film- und Videobeispielen nicht durch eine Landschaft oder Räume sondern durch Bühnenelemente.

¹⁰⁵ Ebda. min.: 01:01

¹⁰⁶ Vgl. *Die Reise zum Mond*, min.:06:11

Geschaffen wurde das Musikvideo zu „Tonight, tonight“ von Jonathan Dayton und Valerie Faris, die sowohl für die Idee als auch die Umsetzung verantwortlich waren. Saul Austerlitz beschreibt in seinem Buch „Money for nothing“ die Verbindung zum Original von Méliès.

„Dayton and Faris‘ clip for Smashing Pumpkins‘ „Tonight, Tonight“(1996) is equally self – aware, borrowing extensively from Georges Melies‘[sic] legendary 1903 short A Trip to the Moon. A Trip to the Moon was one of the earliest films to embrace cinema’s capability for fakery, its utterly unrealistic lunar sets silly enough to bring childish expressions of glee onto the faces of the most hardened cinéastes. Partially shot with a silent- era hand- cranked camera, „Tonight, Tonight“ reanimates the spirit of Melies‘ work, which, reemerging in the cultural arena ninety- three years after its first appearance, feels like a transmission from another era of human existence.“¹⁰⁷

Reise zum Mond

Der erste Teil der Handlung von „Le Voyage dans la Lune“ findet in einer Sternwarte statt, in der sich eine Gruppe Astronomen eingefunden hat. Dort stellt einer der Wissenschaftler seinen Plan vor, zum Mond zu fliegen. Die zweite Szene zeigt den Bau einer Kapsel, die einer übergroßen Patrone gleicht, danach betrachten die Wissenschaftler das gießen einer Kanone von einem Dach aus. Über den Dächern ist ein Gerüst aufgebaut, auf welchem die Kapsel für den Start vorbereitet wird. Méliès vermischt in „Die Reise zum Mond“ bemalte Bühnenbilder, wie etwa die Dächer einer Stadt oder auch die Mondoberfläche mit found-footage Material, wie das Meer indem die Rakete der Wissenschaftler landet. Zudem scheint Méliès in einer Szene die Großaufnahme eines Aquariums, zusammen mit einer animierten Version der Rakete verwendet zu haben, um das eintauchen der Rakete im Wasser nachzustellen. In „Tonight, tonight“ verwendeten Dayton und Faris eine stilisierte Version des Meeres für diese Szene.

„A caricaturist and magician, Méliès became fascinated by the Lumière brothers‘ demonstration of their short films in 1895.[...] After building a camera based on an English projector, Méliès began filming unstaged street scenes and moments of passing daily life. One the the story goes, he was filming at the Place da l’Opéra and his camera jammed as a bus was passing. After some tinkering, he was able to resume filming, but by this time the bus had gone and a hearse was passing in front of his lense. When Melies screened the film, he discovered something unexpected: A moving bus seemed to transform itself into a hearse. The anectode may be apocryphal, but at least illustrates

¹⁰⁷ Austerlitz, Saul, Money for nothing. A history of the Musik Video from the Beatles to the White Stripes Continuum NY, London 2007 S.154

Méliès's recognition of the magical powers of mise-en-scene. He would devote most of his efforts to cinematic conjuring.¹⁰⁸



Abb. 35.¹⁰⁹: „Tonight, tonight“

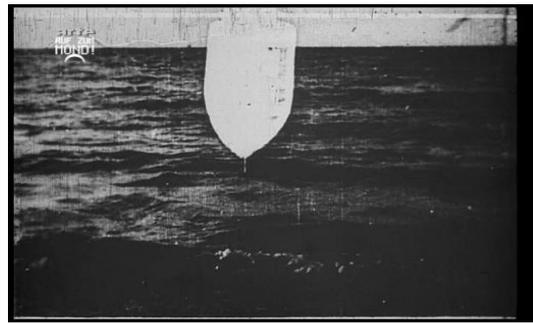


Abb. 36.¹¹⁰: „Eine Reise zum Mond“

4.4.2. Strukturanalyse – Szenenaufbau Wendepunkte

Aufgrund seiner Entstehungszeit und der Länge von nur 13 Minuten ist „Die Reise zum Mond“ vom strukturellen Aufbau nur schwer mit anderen Beispielen zu vergleichen. Ein Schema wie Syd Fields Paradigma, lässt sich nicht auf das Werk von Méliès anwenden. „Die Reise zum Mond“ hat eine einfache Struktur und besteht aus einem einzelnen Erzählstrang. Dieser wird linear fortgeführt. Nach neun Minuten gibt es einen Wendepunkt. Die Forscher treffen auf die „Seleniten“ und werden gefangen genommen.¹¹¹ Dadurch ergeben sich im Anschluss ihre Flucht und die Rückkehr auf die Erde. Ab dem Zusammentreffen mit den Mondbewohnern beginnt die Handlung schneller zu verlaufen. Bis zu diesem Punkt wurden alle Ereignisse langsam und ausführlich dargestellt.

„Tonight, tonight“ verhält sich hier ähnlich, aufgrund der Dauer des Songs wird auch bei diesem Beispiel, im Musikvideo verkürzt. Es erfolgt keine lange Erklärung warum und wie die Protagonisten zum Mond reisen. Allerdings wird im Musikvideo eine zusätzliche Szene eingefügt die es im Original nicht gibt. Die Protagonisten landen auf dem Grund des Ozeans wo sie auf mystische Wasserwesen treffen, die sie zurück an die Oberfläche bringen.

¹⁰⁸ Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film Art. An Introduction*. 9. Auflage New York: Mc Graw Hill 2010, S. 177-178

¹⁰⁹ Vgl. *Tonight, tonight*, min.: 03:10

¹¹⁰ Vgl. *Die Reise zum Mond*, min.: 11:11

¹¹¹ Ebda, min: 09:14f

4.4.3. Performance als mediale Bruchstelle



Abb.37.¹¹²: Die Bandmitglieder der Smashing Pumpkins sind abwechselnd im Vordergrund zu sehen.

In „Tonight, Tonight“ zeigen sich die Smashing Pumpkins in Kleidung die zur Zeit der Videohandlung passt, auch die Musikinstrumente sind dem angepasst. Die Band bleibt statisch auf Wolken thronend und den Song darbietend. Sie treten nicht aktiv in der Handlung auf sondern durchbrechen diese immer wieder und dienen als passive Begleiterinnen und Begleiter der Geschichte. Neben den vier Bandmitgliedern sind noch weitere Musiker im Hintergrund zu sehen, diese tragen Toga artige Kleidung und stehen ebenfalls auf Wolken. Nur einmal sind die Protagonisten und die Band gleichzeitig zu sehen.

4.4.4. Vergleich Songtext/ Videoinhalt

Songtext und Videoinhalt von „Tonight, tonight“ haben auf den ersten Blick kaum Gemeinsamkeiten. Der Songtext handelt vom Erwachsenwerden und von Veränderungen im Leben einer Person. Im Video begeben sich die Protagonisten auf eine Reise von der sie zum Schluss auch wieder heimkehren. Versucht man eine Verbindung zu finden, lassen sich Parallelen von der Reise des Paares zu den Veränderungen die im Text angesprochen werden, ziehen. So lautet eine Textzeile „and our lives are forever changed; we will never be the same“ dies kann mit der Erfahrung einer Reise verglichen werden. Allerdings ist es Aufgründdessen, dass es sich beim Video zu „Tonight, tonight“ um ein Filmzitat handelt eher unwahrscheinlich, dass die Handlung den Songtext widerspiegelt.

¹¹² Vgl. *Tonight, tonight*, min.: 01:41 – 01:45, min.: 02:29

Jedoch gibt es auf der visuellen Ebene Verbindungen zum Songtext. Passend zu „You can never ever leave without leaving a piece of you“ ist durch ein Fernrohr ist die Erde zu sehen. Zudem erscheint diese auch am Horizont, wenn sich der Text mit dem Geburtsort der besungenen Person beschäftigt.

Tonight, Tonight

Time is never time at all
You can never ever leave without leaving a piece of youth
And our lives are forever changed; we will never be the same
The more you change the less you feel

Believe, believe in me, believe (believe)
That life can change, that you're not stuck in vain
We're not the same, we're different tonight
Tonight, tonight, so bright
Tonight, tonight

And you know you're never sure, but you're sure you could be right
If you held yourself up to the light
And the embers never fade, in the city by the lake
The place where you were born

Believe, believe in me, believe (believe)
In the resolute urgency of now
And if you believe there's not a chance tonight
Tonight, tonight, so bright
Tonight, tonight

We'll crucify the insincere tonight (tonight)
We'll make things right, we'll feel it all tonight (tonight)
We'll find a way to offer up the night (tonight)
The indescribable moments of your life (tonight)
The impossible is possible tonight (tonight)

Believe in me as I believe in you, tonight

Tonight, tonight
Tonight, tonight¹¹³

¹¹³ The Smashing Pumpkins „Tonight, tonight“ 1996

4.4.5. Fazit

Bei dem Beispiel „Tonight, tonight“ beziehungsweise „Die Reise zum Mond“ ist die Entstehungszeit des Filmvorbilds wesentlich. Im Gegensatz zu den weiteren angeführten Filmen kann hier nicht mit denselben Maßstäben gearbeitet werden. Méliès Werk war auf der visuellen Ebene zwar seiner Zeit voraus und verwendete zahlreiche Elemente, die nach wie vor von Bedeutung sind, allerdings ist ein Vergleich mit aktuellen Arbeiten schwierig. Mit dem Musikvideo zu „Tonight, tonight“ wurde von Dayton und Faris jedoch eine Mischung geschaffen, welche die Besonderheiten von „Eine Reise zum Mond“, wie die Überblendungen und die Theaterbühnencharakteristik, mit moderneren Kameratechniken verbindet.

„In addition to serving as a remarkable act of cinematic appropriation, „Tonight, Tonight“ pinpoints a Victorian – romantic visual form that matches the Pumpkins‘ bittersweet sound, giving their lovelorn ballad an aura of timeless transcendence. Dayton and Faris are master cultural manipulators, conjoining a turn-of-the-century French cinematic visionary and a mid 1990s American rock band with aspirations to baroque grandeur in order to craft a unique melding of sound and vision, as if the music video were one enormous cultural warehouse from which any sound and any image from all of recorded history could be summoned at will.“¹¹⁴

Austerlitz beschreibt, wie die Geschichte aus „Die Reise zum Mond“ und die Musik der Smashing Pumpkins im Video vereint werden. Für ihn ist nicht nur die Geschichte die erzählt wird bedeutend sondern auch die Stimmung, die durch diese Verbindung entsteht.

¹¹⁴ Austerlitz, Saul, *Money for nothing*, S.154

4.5. Fancy/Clueless

Das aktuellste Filmzitat Video in dieser Arbeit, ist jenes zum Song „Fancy“ der australischen Rapperin Iggy Azalea feat. Charli XCX. Das Musikvideo dazu greift den Film „Clueless“ aus dem Jahr 1995 auf.¹¹⁵ Der Song „Fancy“ wurde als vierte Single des Albums „The new Classic“ am 17. Februar 2014 veröffentlicht. Der Refrain wird von der britischen Sängerin Charli XCX gesungen, die ebenfalls im Musikvideo zu sehen ist. Im Video sind Iggy Azalea und Charli XCX als Cher Horowitz und Tai Frasier, zwei Protagonistinnen des Films „Clueless“ zu sehen. Regie führte „Regisseur X“ (Julien Christian Lutz)¹¹⁶. Der Videoclip beschränkt sich dabei auf einige Szenen des Filmvorbilds, welche jedoch sehr detailliert umgesetzt wurden.

Clueless

Der Spielfilm „Clueless“ wurde im Jahr 1995 veröffentlicht, Regie führte Amy Heckerling. Im Mittelpunkt des Films steht das Leben der High-School Schülerin Cher Horowitz, gespielt von Alicia Silverstone. Cher lebt gemeinsam mit ihrem Vater, einem erfolgreichen Anwalt, in Beverly Hills. Ihr Leben dreht sich hauptsächlich um Einkaufen, Freunde, Schule und der Suche nach einem Freund. Als die Schülerin Tai (Brittany Murphy) neu an Chers Schule kommt kümmern sich sie und ihre beste Freundin Dionne (Stacey Dash) um den Neankömmling. Im Laufe der Handlung verkuppelt sie ihre Lehrer, versucht Tai zu einer beliebten Schülerin zu machen und fällt durch die Führerscheinprüfung. Dazwischen sieht man wie Cher ihre Noten durch Tricks verbessert und mit ihren Freunden ihr privilegiertes Leben genießt. Als ihr ehemaliger Stiefbruder Josh, ein engagierter Jurastudent, auftaucht ist sie zunächst wenig begeistert. Zudem verliebt sich Cher in den neuen Schüler Christian, der sich aber als schwul herausstellt. Als ihre Freundin Tai sich in Josh verliebt reagiert Cher eifersüchtig. Um ihr Gewissen zu beruhigen engagiert sie sich für karitative Zwecke. Zum Schluss finden sie und Josh zusammen, zudem wird die Hochzeit jener Lehrer gefeiert, die Cher miteinander verkuppelt hat.

¹¹⁵ Heckerling, Amy, *Clueless- Was sonst?*, Paramount Pictures USA 2006 (Orig. Clueless, USA 1995)

¹¹⁶ Regisseur X, http://www.imdb.com/name/nm1962311/?ref_=fn_al_nm_1 31.01.2015

4.5.1. Schnitt, Figurenkonstellation, Setting

Schnitt: Fancy

„Fancy“ scheint grundsätzlich gedrittelt zu sein. Der Beginn ist eher langsam geschnitten, im Mittelteil gibt es schneller Schnittfolgen, zudem werden mehrere Szenen zusammengeführt. Im Schlussteil werden ebenfalls mehrere Szenen gezeigt, allerdings scheint der Wechsel zwischen den Einstellungen langsamer zu verlaufen. Das gesamte Musikvideo orientiert sich zudem an der Einteilung des Songs. Die erste Szene beginnt langsam und enthält die gesamte erste Strophe des Songtextes. Im Mittelpunkt steht Iggy Azalea, die am Rednerpult lehnt, dazwischen geschnitten sind die anderen Schüler im Klassenraum. Diese werden mehrfach gezeigt, die Kamera fährt dabei durch den Raum. Zusätzlich ist noch eine weitere Schülerin an einem Rednerpult zu sehen. Mit Beginn des Refrains ändert sich die Szene, im Mittelpunkt stehen nun Charli XCX und Iggy Azalea, die nebeneinander an einem Tisch sitzen. Die Kamera fährt dabei immer wieder an die beiden heran und wieder weg um die Umgebung zu zeigen. Dazu werden Einstellungen von Cheerleadern gezeigt, die gerade in einer Pyramidenformation aufgestellt sind. Weiters wird bereits auf die kommende Szene verwiesen. Man sieht eine Gruppe Mädchen an einem Zaun stehen. Auch hier gibt es eine Kamerafahrt. Im Anschluss daran, wird die Schnittfrequenz schneller, es werden drei Szenen abwechselnd gezeigt. Mit Beginn des zweiten Refrains wird eine neue Szene eingeführt. Die beiden Protagonistinnen betreten eine Party, diese wird dann aus verschiedenen Blickwinkeln gezeigt. Auch hier gibt es wieder Kamerafahrten die das Geschehen zeigen. In einer weiteren Szene steht Charli XCX auf dem Schulflur und singt den Refrain. Die Performance wird immer wieder durch Ausschnitte der Party-Szene unterbrochen. Abschließend steht Iggy Azalea wieder verstärkt im Mittelpunkt, sie wird zuerst gezeigt wie sie telefonierend den Flur entlang geht, danach sitzt sie im Klassenzimmer, Charli XCX sitzt hinter ihr. Zudem wird nochmals die Szene mit Azalea im Auto verwendet.

Beim Schnitt weisen „Fancy“ und „Clueless“ zahlreiche Gemeinsamkeiten auf. Auch im Film begleitet die Kamera die Protagonistinnen und Protagonisten durch die Räume. Es gibt ebenfalls Kameranäherungen und -fahrten, welche die jeweiligen Szenen einführen und das Umfeld näher darstellen. Wenn ein neuer Schauplatz gezeigt wird, sieht man diesen zuerst in der Totalen, danach stehen die Protagonistinnen im Bildzentrum.

Figurenkonstellation

In „Clueless“ bildet Protagonistin Cher den Mittelpunkt, die weiteren Figuren stehen in Beziehung zu ihr. Neben ihrem Vater und ihrem Stiefbruder Josh, sind ihre Freundinnen Dionne und Tai die Hauptpersonen des Films. Hinzu kommen noch zwei Lehrer, die Cher miteinander verkuppelt, ihr schwuler Freund Christian sowie die Freunde von Dionne und Tai. Dabei stehen alle Personen immer in direkter oder indirekter Verbindung zu Cher, einen zweiten Handlungsstrang gibt es nicht.

„Fancy“ greift die Schulumgebung auf, es kommen neben Cher (Iggy Azalea) und Tai (Charli XCX) auch Dionne, ihr Freund sowie Christian vor. Die Hauptcharaktere sind jedoch eindeutig Cher und Tai. Das familiäre Umfeld fällt im Videoclip komplett weg, im Film nimmt es einen wichtigen Teil der Handlung ein. Auch die Lehrer, welche in „Clueless“ mit den Schülern interagieren sind in „Fancy“ nicht mit dabei.



Abb. 36¹¹⁷: Iggy Azalea trifft im Flur auf ihre Freundin.



Abb. 39¹¹⁸: Dionne und Cher telefonieren in der Schule miteinander.

Dionne ist in „Clueless“ Chers beste Freundin, die beiden verstehen sich blind und telefonieren häufig. In „Fancy“ gibt es Dionne ebenfalls, sie ist jedoch eher Statistin, im Mittelpunkt stehen Iggy Azalea als Cher und Charli XCX als Tai.

¹¹⁷ Vgl. Fancy, min.:02:29

¹¹⁸ Vgl. Clueless, min.: 00:07:01



Abb. 40¹¹⁹: Iggy Azalea tanzt vor einem Zaun.



Abb. 41¹²⁰: Cher mit ihren Freundinnen beim Sportunterricht.



Abb. 42¹²¹: Charli XCX performt an.
Tisch sitzend



Abb. 43¹²²: Tai erzählt von einem einem Erlebnis im Einkaufszentrum.

¹¹⁹ Vgl. *Fancy*, min.: 00:57

¹²⁰ Vgl. *Clueless*, min.: 00:20:11

¹²¹ Vgl. *Fancy*, min.: 00:42

¹²² Vgl. *Clueless*, min.: 01:07:05

Setting

Anders als bei „Clueless“ beschränkt sich das Video zu „Fancy“ auf drei Grundschauplätze: die Schule, die Autobahn und ein Haus in dem eine Party stattfindet. Dabei wird im Musikvideo darauf geachtet, die Schauplätze möglichst originalgetreu umzusetzen.



Abb. 44¹²³: Azalea performt am Rednerpult

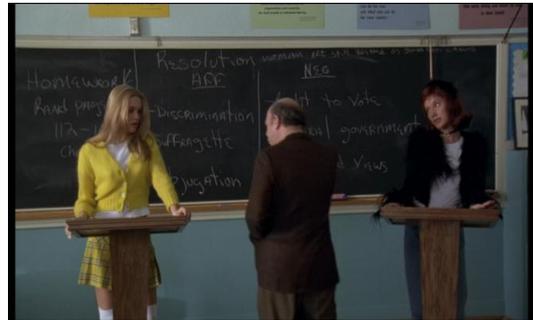


Abb. 45¹²⁴: Cher hält eine Rede im Unterricht.

Zu Beginn des Musikvideos und des Originalfilms sieht man Cher, beziehungsweise Iggy Azalea in einem Klassenraum am Rednerpult. In beiden Versionen sind eine zweite Rednerin sowie der Lehrer und weitere Schüler zu sehen. Im Musikvideo steht im Gegensatz zum Filmvorbild, Iggy Azalea im Mittelpunkt der Einstellung, der Hintergrund ist in beiden Fällen eine Tafel. Auch die Tische an denen andere Schüler sitzen, sowie die Auswahl dieser, ähneln sich sehr stark. Neben dem Klassenraum, der auch in einer weiteren Szene vorkommt sind der Sportplatz, mit einem großen Zaun im Hintergrund (siehe Abb.: 40), der Schulhof und ein Schulflur im Musikvideo zu sehen.

¹²³ Vgl. *Fancy*, min.: 00:11

¹²⁴ Vgl. *Clueless*, min.: 00:04:12f



Abb. 46¹²⁵: Azalea und ihre Freunde sind unterwegs



Abb. 47¹²⁶: Dionne ist auf der Autobahn versehentlich auf die Autobahn aufgefahren

Der zweite wichtige Schauplatz der sowohl im Originalfilm als auch im Musikvideo vorkommt, ist ein Fahrzeug bzw. die Autobahn. In beiden Werken fahren die Protagonisten in einem roten Cabrio versehentlich auf die Autobahn und werden dort beinahe von einem LKW erfasst. Sowohl in „Clueless“ als auch in „Fancy“ sitzt die gleiche Figurenkonstellation in den Fahrzeugen, auch die Autobahn und die anderen Fahrzeuge sind in beiden Fällen fast identisch. Zudem werden auch die panischen Gesichtsausdrücke der Fahrzeuginsassen aus dem Filmvorbild im Videoclip nachgeahmt.



Abb. 48¹²⁷: Die Protagonisten fahren vor einer Party vor.



Abb. 49¹²⁸: Cher und ihre Freundinnen kommen zur Party.

Der dritte Schauplatz ist ein Haus in dem eine Party stattfindet. Im Musikvideo ist nicht das gleiche Haus zu sehen, allerdings haben beide Gebäude von außen dieselbe Form, sowie weihnachtliche Dekoration vor dem Eingang. In beiden Versionen kommen die Protagonistinnen und Protagonisten in ihrem Cabrio vor dem Haus an und betreten dann das

¹²⁵ Vgl. *Fancy*, min.: 01:08

¹²⁶ Vgl. *Clueless*, min.: 01:02:50

¹²⁷ Vgl. *Fancy*, min.: 01:32

¹²⁸ Vgl. *Clueless*, min.: 00:31:39

Gebäude. Im Inneren unterscheiden sich die Häuser aus stärker. Während im Filmvorbild einzelne Räume, wie Wohnzimmer und Küche zu sehen sind, scheint das Gebäude aus „Fancy“ aus einem einzigen durchgängigen Innenraum zu bestehen. Darin gibt es neben einem Billardtisch auch einen Pokertisch und genügend freie Fläche um zu tanzen. In „Clueless“ ist zudem Chers Wohnhaus ein wichtiger Ort für die Handlung, zudem gibt es noch einige Szenen in Einkaufszentren sowie in Chers Auto.

4.5.2. Strukturanalyse – Szenenaufbau Wendepunkte

„Clueless“ ist von der Struktur her eher einfach erzählt. Es gibt keine dramatischen Wendepunkte. Einzelne Elemente der Handlung werden nacheinander abgearbeitet. So beginnt die Geschichte damit, dass Cher ihre Lehrer miteinander verkuppelt, danach versucht sie die neue Schülerin Tai beliebt zu machen und ebenfalls zu verkuppeln. Die einzelnen Handlungselemente hängen zwar zusammen, könnten aber auch zeitlich vertauscht werden. Begleitet wird die Handlung von einem Voice-Over in denen Cher ihre Gedanken über die Geschehnisse mit dem Publikum teilt. Eine Konstante im Film bieten ihre Freundin Dionne, die sie von Beginn an begleitet und immer in Kontakt mit ihr steht, sowie Stiefbruder Josh mit dem sie immer wieder in Konflikt gerät, bevor die beiden zueinander finden.

„Fancy“ bedient sich einiger Szenen aus dem Film, die jedoch nicht chronologisch wiedergegeben werden. Zudem werden die einzelnen Szenen mit Handlungselementen die zu einem anderen Zeitpunkt geschehen gleichgesetzt.

4.5.3. Performance als mediale Bruchstelle

„Fancy“ verbindet Handlung und Performance sehr stark miteinander. Vor allem die Rap-Strophen von Iggy Azalea sind eng mit der Handlung verwoben. Zu Beginn steht sie, wie bereits erwähnt an einem Rednerpult. Der gesprochene Text ist dabei ident mit dem Songtext. Die Künstlerin blickt jedoch mehrfach in die Kamera und adressiert damit das Publikum. Zudem gibt es mehrere choreografierte Tanzszenen die es im Filmvorbild nicht gibt. In denen verbindet Azalea ihre Rolle in der Diegese mit einer Performance, da die Tanzeinlagen innerhalb der jeweiligen Szenen stattfinden. Ein ähnliches Muster ist auch bei Charli XCX zu erkennen. Sie adressiert ebenfalls mehrfach die Kamera, agiert ansonsten jedoch innerhalb der Diegese. Ausnahmen sind bei beiden Gesten, wie Handbewegungen und ein Zwinkern in die Kamera, welche einen Bruch zur erzählten Geschichte darstellen und direkt an die Rezipientinnen und Rezipienten gerichtet sind.

4.5.4. Vergleich Songtext/ Videoinhalt

Im Songtext zu „Fancy“ geht es hauptsächlich um den Status von Iggy Azalea innerhalb der Rap-Szene. Sie spricht immer wieder ihr Können an, sowie ihre Stellung als Newcomerin die aktuell sehr erfolgreich ist. Der Refrain fasst die Textzeilen zusammen und hält mit den Phrasen „I’m so fancy“ und „Remember my name, about to blow“ noch einmal fest, dass beide Frauen mit ihren Karrieren auf der Überholspur sind. Vergleicht man den Songtext mit dem Inhalt des Musikvideos so scheinen in Bezug auf die einzelnen Textzeilen keine Verbindungen auf. Während Iggy Azalea und Charli XCX das Leben auf der Überholspur besingen, ist im Video das Alltagsleben von Schülern zu sehen. Allerdings entsteht hier eine Verbindung, da es sich im Videoclip und auch im Filmvorbild um privilegierte Schüler handelt. Diese befinden sich in beiden Fällen ebenfalls auf der erwähnten Überholspur und sehen sich im Film und im Video als ausgefallen und fein „fancy“ an.

Songtext

Fancy

First thing first I'm the realest (realest)
Drop this and let the whole world feel it (let them feel it)
And I'm still in the murda bizness
I can hold you down, like I'm givin' lessons in physics
You should want a bad bitch like this
Drop it low and pick it up just like this
Cup of Ace, cup of Goose, cup of Cris
High heels, somethin' worth a half a ticket on my wrist
Takin' all the liquor straight, never chase that Rooftop like we bringin' '88 back
Bring the hooks in, where the bass at?
Champagne spillin', you should taste that

I'm so fancy
You already know
I'm in the fast lane, from L.A to Tokyo
I'm so fancy

Can't you taste this gold?
Remember my name, about to blow

I said baby, I do this, I thought that, you knew this
Can't stand no haters and honest, the truth is
And my flow retarded, they speaked it, depart it
Swagger on super, I can't shop at no department
Better get my money on time, if they not money, decline
And swear I meant that there so much that they give that line a rewind
So get my money on time, if they not money, decline
I just can't worry 'bout no haters, gotta stay on my grind
Now tell me, who dat, who dat? That do that, do that
Put that paper over all, I thought you knew that, knew that
I be the I-G-G-Y, put my name in bold

I been workin', I'm up in here with some
change to throw

I'm so fancy
You won't have enough
I'm in the fast lane, from L.A to Tokyo
I'm so fancy
Can't you taste this gold?
Remember my name, about to blow

Trash the hotel
Let's get drunk on the mini bar
Make the phone call
Feels so good getting what I want
Keep on turning it up
Chandelier swinging, we don't give a fuck
Film star, yeah I'm deluxe
Classic, expensive, you don't get to touch

Still stunting, how you love that
Got the whole world asking how I does that
Hi girl, hands off, don't touch that
Look at that I bet you wishing you could clutch
that
Just the way you like it, huh?
You're so good, he's just wishing he could bite
it, huh?
Never turn down nothing, slaying these hoes
Gold trigger on the gun like that

I'm so fancy
You won't have enough
I'm in the fast lane, from L.A to Tokyo
I'm so fancy
Can't you taste this gold?
Remember my name, about to blow

Who that, who that, I-G-G-Y
That do that, do that, I-G-G-Y
Who that, who that, I-G-G-Y
(Blow.)¹²⁹

¹²⁹ Azalea, Iggy/XCX, Charly, Fancy, 2014

4.5.5. Fazit

Wie bereits zuvor erwähnt greift „Fancy“ einzelne Szenen aus dem Film „Clueless“ auf. Das Musikvideo funktioniert jedoch vor allem durch das sehr detailgetreue Kostüm, als Filmzitat-Video. Besonders Iggy Azaleas Outfits im Video ähneln denen von Cher sehr stark.



Abb. 50¹³⁰: Iggy Azalea stellt ihr Outfit zusammen



Abb. 51¹³¹: Cher sucht das perfekte Outfit.

Sowohl zu Beginn von „Clueless“ als auch am Anfang von „Fancy“ sieht man wie die Protagonistinnen mithilfe eines Computerprogramms ihr Outfit wählen. In beiden Fällen, ist dies eine gelb karierte Jacke mit passendem Rock, einer gelben Strickweste und weiße Kniestrümpfe. Die Frauen sind im Anschluss in dieser Kombination in den gleichen Situationen zu sehen.



Abb. 52¹³²: Iggy Azaleas Name wird eingeblendet.



Abb. 53¹³³: Die Titelsequenz von „Clueless“.

Bereits in den ersten Sekunden des Musikvideos wird eine optische Verbindung zum Filmvorbild hergestellt, auf dem Bildschirm erscheint der Name der Künstlerin in Comicschrift auf einem oval förmigen Hintergrund. Beim Film erscheint der Filmtitel mit denselben Attributen, nur die Farben unterscheiden sich.

¹³⁰ Vgl. *Fancy*, min.: 00:10

¹³¹ Vgl. *Clueless*, min.: 00:01:14

¹³² Vgl. *Fancy*, min.: 00:03

¹³³ Vgl. *Clueless*, min.: 00:00:20

Bei „Clueless“ und „Fancy“ verhält es sich ähnlich wie bei Jennifer Lopez Filmzitat-Video zu „Flashdance“. In beiden Fällen entsteht die Verbindung hauptsächlich durch die Kleidung der Protagonistinnen und Protagonisten, sowie durch einzelne aus den Filmen bekannten Schlüsselszenen. Auch „Fancy“ versucht hier das Original noch zu toppen, die Outfits und Umgebung sind zwar die gleichen, wurden jedoch modernisiert. So sucht sich Iggy Azalea ihre Kleidung statt auf einem großen PC inzwischen auf dem Tablet. Auch das Cabrio in dem sie mit ihren Freunden fährt ist ein neueres Model. Die Tafel im Klassenzimmer wurde gegen ein moderneres Whiteboard ausgetauscht. Jedoch sind neben den Protagonistinnen Iggy Azalea und Charli XCX dieselben Stereotypen im Video zu sehen. Es gibt die fiese Rothaarige, die gelangweilten und abgelenkten Schüler, „coole“ Sportler, Mädchen die einen Verband auf der Nase tragen und die Streber. Neben den stereotypen Schülern werden auch typische Gesten, wie das nach hinten werfen der Haare und das Buchstabenformen mit den Fingern, aus dem Film übernommen und auf die Spitze getrieben und somit parodiert.

5. Aneignungsstrategien in Musikvideos

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den Gründen, warum einige Musikvideos, Filme als Grundlage haben. Zudem setze ich mich mit den verschiedenen Strategien auseinander, durch die Videos versuchen sich selbst in die Popkulturgeschichte einzuschreiben. Abschließend wird sich der letzte Punkt des Kapitels mit der Abgrenzung von Zitat Videos zu neuen Formen des Musikvideos auseinandersetzen.

„Wie gesehen, schließen Videoclips immer wieder auch an Fernsehserien und Filme an, um sie als Brücke zu ihrem Publikum einzusetzen, wobei dieser Träger selbst in unterschiedlichen Intensitäten Relevanz erhält: Von dem Umstand, dass ein Video nun einmal von Bildern lebt und es daher bequemer sein kann, auf bereits fertige und eventuell auch bewährte Strukturen zurückzugreifen (ganz gleich, ob diese nun vom Zuschauer als eben solche erkannt werden oder nicht) bis hin zu einer (möglicherweise sogar kritischen) Auseinandersetzung mit den somit zitierten Modellen, die idealer Weise erkannt und verstanden werden soll.¹³⁴

Keazor und Wübbena bieten hier eine Theorie, warum Künstler und Künstlerinnen sowie Videomacher und Videomacherinnen auf bereits bestehende Werke zurückgreifen und diese als Grundlage für die eigenen Videos verwenden. Auffallend ist hier jedoch, dass es für die beiden keinen Unterschied macht, ob von den Rezipienten und Rezipientinnen erkannt wird, dass es sich um bereits verwendete Inhalte handelt oder nicht. *„Nicht nur werden Bedeutungen durch Bildmontagen hergestellt, die allein Subkulturangehörige zu deuten wissen, vielmehr wird diese Exklusivität auch reflexiv thematisiert.“¹³⁵* Eine Problematik entsteht hier jedoch, wenn dem Rezipienten, der Rezipientin das Original zum Video nicht bekannt ist. Dadurch zeigt sich die Schwäche von Filmzitat-Videos, welche nur dann als solche angesehen werden können, wenn eine Verbindung zum Filmvorbild hergestellt wird. Lässt sich kein Zusammenhang zum Original erschließen, wird das jeweilige Video vom Rezipienten, der Rezipientin auch nicht als Zitat angesehen. Aufgrund dieser Problematik und Wenzels Verweis auf die Subkulturangehörigen, stellt sich die Frage, warum Künstler und Künstlerinnen bestimmte Filme als Vorlage verwenden und welches Publikum damit angesprochen werden soll? Voraussetzung dafür ist allerdings auch, dass die jeweiligen Künstler und Künstlerinnen das Filmvorbild bewusst gewählt haben und selbst für die Idee ebendieses zu verwenden, mitverantwortlich sind.

¹³⁴ Keazor Wübbena, Video thrills the Radio Star, S.202

¹³⁵ Wenzel, Ullrich, Pawlows Panther, S. 53

Inwiefern sich eine Begründung für die Wahl eines Films als Vorbild für ein Musikvideo finden lässt, soll das folgende Kapitel aufzeigen. Zuvor zeigen die nachfolgenden Abschnitte, welche Strategien angewendet werden um ein Filmvorbild aufzugreifen.

5.0.1. Visuelle Aneignungsstrategien

Bei Videos wie „Tag mit Schutzumschlag“ oder „Tonight, Tonight“ zeigen die deutliche Formensprache und die charakteristischen Attribute des Filmvorbilds eine starke Bindung zum Original. Hier scheint es zu reichen die Motive des Films, etwa Willy Wonkas Hut oder der Mond aus „Le Voyage dans la Lune“ zu verwenden um eine Verbindung herstellen zu können. Auch ohne größere, inhaltliche Überschneidungen mit dem Originalfilm kann auf diese Weise ein Bezug hergestellt werden. Möglich ist dies jedoch nur, wenn im Filmvorbild starke und unverwechselbare visuelle Elemente vorhanden sind, welche auch bei der Werbung in den Mittelpunkt gestellt werden. Aufgrund der verwendeten Stilelemente entsteht die Verbindung beider Werke. Am Beispiel von „Tag mit Schutzumschlag“ von Bela B. und „Charlie und die Schokoladenfabrik“ ist die visuelle Komponente besonders gut sichtbar. Inhaltlich weichen die Werke voneinander ab, durch Elemente wie Kleidung (Hut, Handschuhe, etc.), entsteht jedoch eine deutliche Verbindung. Auch durch andere optische Ähnlichkeiten wie dem Fernsehraum und dem „Bloody Ticket“ werden einzelne Elemente aus dem Film aufgegriffen und im Musikvideo eingebaut.



Abb. 54¹³⁶: Bela B. im Fernsehraum



Abb. 55¹³⁷: Willy Wonka im

Durch die weißen Einrichtungselemente, die Brillen sowie die Kleidung der beiden Protagonisten wird ein Vergleich der beiden Werke möglich.

¹³⁶ Vgl. *Tag mit Schutzumschlag*, min.: 02:44

¹³⁷ Vgl.: *Charlie und die Schokoladenfabrik*, min.:01:21:33



Abb. 56¹³⁸: Schokoladentafeln im Musikvideo.



Abb. 57¹³⁹: Schokoladentafeln im Film.

Auch die Schokoladentafeln in denen das Gewinnticket für die Fabrik enthalten ist, sehen sowohl im Film als auch im Musikvideo fast identisch aus. Bei beiden Versionen ist die Schokolade in rotes Papier verpackt und mit geschwungenen Buchstaben beschriftet.

Im Fall von „Tonight, Tonight“ der Smashing Pumpkins verhält es sich ähnlich, die Geschichte welche im Video erzählt wird, weicht von der Handlung von „Le voyage dans la lune“ ab. Es bestehen zwar auch auf der erzählerischen Ebene deutliche Ähnlichkeiten, die Verbindung wird jedoch vor allem durch die visuelle Umsetzung umgesetzt.



Abb. 58¹⁴⁰: Der Mond in „Tonight, tonight“



Abb. 59¹⁴¹: Der Mond aus „Die Reise zum Mond“

Das „Mondgesicht“, welches in beiden Werken gezeigt wird, kann beispielhaft für die Zusammengehörigkeit angesehen werden. Eine weitere Verbindung wird durch die Kanone hergestellt. Im Film bringt diese die Wissenschaftler auf den Mond, im Musikvideo fliehen die Protagonisten damit zurück zur Erde. Im Fall von „Tonight, tonight“ wird stark mit der visuellen Komponente gearbeitet. Aber auch auf der inhaltlichen Ebene gibt es zahlreiche Gemeinsamkeiten.

¹³⁸ Vgl. *Tag mit Schutzumschlag*, min.:01:38

¹³⁹ Vgl.: *Charlie und die Schokoladenfabrik*, min.: 00:02:47

¹⁴⁰ Vgl. *Tonight, tonight*, min.: 01:01

¹⁴¹ Vgl. *Die Reise zum Mond*, min.:06:06

Ein Extrem bildet „I’m glad“ von Jennifer Lopez, bei diesem Beispiel wird geradezu besessen versucht das Original nachzustellen und visuelle Elemente originalgetreu umzusetzen. Inhaltlich werden einige Szenen des Films aufgegriffen, die jedoch anders als im Vorbild keine Geschichte erzählen. Im Fokus steht hier vielmehr die visuelle Komponente und eine möglichst detailgetreue Nachstellung der einzelnen Szenen.



Abb. 62¹⁴²: Jennifer Lopez bei einer Tanzszene.



Abb. 63¹⁴³: Alex bei derselben Tanzszene

Bei dieser Szene lässt sich kaum ein Unterschied erkennen. Die Grenze was Filmvorbild und was Musikvideo ist verschwindet.

Ähnlich verhält es sich im Musikvideo zu „Fancy“, welches detailgetreu einzelne Szenen aus dem Film „Clueless“ nachstellt. Dabei wird der Fokus vor allem auf die Kleidung der Protagonistinnen und Protagonisten gelegt. Wie auch in „I’m glad“ wird bei „Fancy“ keine durchgehende Geschichte erzählt sondern einzelne, für den Film „Clueless“ stehende Schlüsselszenen verwendet.



Abb. 64¹⁴⁴: Iggy Azalea auf dem Schulflur.



Abb. 65¹⁴⁵: Cher und Dionne im Flur.

In beiden Abbildungen tragen die Protagonistinnen fast identische Outfits, auch der Bildhintergrund und die Kamerafahrt welche die Frauen begleitet ähneln sich sehr stark-

¹⁴² Vgl. *I'm glad*, min.: 01:21

¹⁴³ Vgl. *Flashdance*, min.: 00:06:00

¹⁴⁴ Vgl. *Fancy*, min.: 02:30

¹⁴⁵ Vgl. *Clueless*, min.: 00:07:02

5.0.2. Szenische Aneignungsstrategien

Das Video zu „The Kill“ ist auf der visuellen Ebene wesentlich eigenständiger als die beiden zuvor genannten Beispiele. Zwar lassen sich auch hier optische Vergleiche zum Vorbild „The Shining“ aufweisen, diese sind jedoch wesentlich schwächer und seltener als bei „Tag mit Schutzumschlag“ oder „Tonigt, Tonight“. Die lose Verbindung zum Vorbild lässt das Musikvideo deutlich eigenständiger aussehen. Hier entsteht die Annahme, dass viele Rezipienten und Rezipientinnen, vor allem Jüngere die den Originalfilm nicht kennen, das Video nicht als Filmzitat einordnen.

Bei genauerer Betrachtung lassen sich allerdings auch bei diesem Beispiel visuelle Gemeinsamkeiten entdecken. Zudem werden im Video zu „The Kill“ zahlreiche Szenen des Originalfilms mit den Bandmitgliedern nachgestellt. Eine Verbindung lässt sich bei diesem Beispiel also eher auf der inhaltlichen Ebene nachweisen. Die genauere Betrachtung von „The Kill“ hat gezeigt, dass Schlüsselszenen aus „The Shining“ neu adaptiert wurden.

5.1. Verwendung bestimmter Genres

Gibt es bevorzugte Filmgenres für Musikvideos? Welche Filme werden häufig zitiert? Warum werden bestimmte Genres für Musikvideos verwendet? Mit diesen Fragen beschäftigt sich der folgende Abschnitt. Die bereits in Kapitel 4 angeführten Videobeispiele zeigen, welche unterschiedliche Filmzitate in Musikvideos verwendet werden. Während „The Kill“ von Thirty Seconds To Mars einen Thriller zitiert, widmet sich „I’m glad“ einem Tanzfilm, „Tag mit Schutzumschlag“ einer Kinderbuchverfilmung und „Tonight, Tonight“ einem der ersten Spielfilme der Filmgeschichte. Bei „Fancy“ steht die Teenie-Komödie „Clueless“ im Fokus. Betrachtet man weitere Filmzitat-Videos, zeigt sich, dass diese einen Querschnitt durch die verschiedensten Genres und Entstehungsjahre aufweisen. Grundsätzlich scheinen bei der Filmauswahl keine Grenzen gesetzt zu sein, Musiker und Musikerinnen schlüpfen in unterschiedlichste Rollen.

In Bezug auf die hier verwendeten Beispiele zeigt sich jedoch, dass die bedienten Filmvorbilder entweder zum Songinhalt passen oder Gemeinsamkeiten mit der Biografie des jeweiligen Künstlers oder der Künstlerin haben. Laut Keazor und Wübbena weist Jennifer Lopez mit ihrem Filmzitatvideo „I’m glad“ auch auf ihre eigene Lebensgeschichte hin. Ähnlich wie die Protagonistin im Film „Flashdance“ hat Lopez ihre Karriere als Tänzerin begonnen.¹⁴⁶

Vergleicht man die Geschichte des Films „Clueless“ mit dem Text des Songs „Fancy“ so scheint auch hier die Verbindung nahe zu liegen. Rapperin Iggy Azalea bezeichnet sich darin selbst als „Fancy“ was in diesem Fall mit fein, kunstvoll und ausgefallen übersetzt werden kann. Grundsätzlich wird im Text der Erfolg und das Leben auf der Überholspur, der Künstlerinnen beschrieben. Der Film wiederum zeigt den Alltag von Jugendlichen der weißen amerikanischen Oberschicht, deren Hauptinteressen Mode und Partys sind, deren Leben also als „fancy“ bezeichnet werden kann.

Weniger deutlich sind die Zusammenhänge bei „The Kill“ und „Tag mit Schutzumschlag“. Zwar lässt sich in Bezug auf „The Shining“ eine Verbindung, zwischen der im Text zu „The Kill“ beschriebenen Suche nach der eigenen Identität und der im Film gezeigten Persönlichkeitskrise des Protagonisten herstellen. Ob dies jedoch ein Grund für ein Filmzitat-Video war, ist unwahrscheinlich.

¹⁴⁶ Vgl. Keazor/ Wübbena, *Video thrills the Radio Star*, S209

5.2. Einschreibung in die Popkultur

Wie bereits mehrfach angeführt, ist das Zitat eine einfache Möglichkeit eine Verbindung zu einem bekannten Vorbild herzustellen, beziehungsweise ein ansprechendes Video zu schaffen ohne eigene Ideen mit einbringen zu müssen. Spannend bleibt jedoch die Frage warum Künstler und Künstlerinnen auf bestimmte Filme, bzw. Genres zurückgreifen? Aufgrund fehlender Rückmeldungen auf die Frage, warum die beschriebenen Videobeispiele ebendiese Filme zitiert werden, bleibt Raum für Vermutungen. Im Fokus steht jedoch vor allem die Frage: Wie kann sich ein Musiker, ein Musikerin mithilfe eines Musikvideos künstlerisch positionieren? Sängerinnen, Sängern und Bands haftet zumeist ein bestimmtes Image an, dieses entsteht vor allem durch die jeweilige Musik, die Performance, den Kleidungsstil und die Persönlichkeit. Mithilfe von Musikvideos haben die Künstler, die Künstlerinnen die Möglichkeit ihr Image zu formen. Mithilfe von Filmzitat-Videos bedienen sich diese an einem bereits bestehenden und in der Popkultur verwurzelten Werk.

Es wird somit nichts Neues geschaffen sondern auf etwas bereits Bekanntes verwiesen. Musikvideos greifen häufig auf Filme und Fernsehserien zurück, um diese als Brücke zum Publikum einzusetzen, die Gründe dafür sind jedoch unterschiedlich. Zum Einen bieten Filmvorbilder die Möglichkeit auf bereits bewährte Strukturen zurückzugreifen. Zum Anderen kann eine eventuell auch kritische Auseinandersetzung mit dem zitierten Modellen den jeweiligen Künstler, die Künstlerin in Kontext mit dem Original setzen.¹⁴⁷ „*An obvious point is that clips are part of popular culture; like magazine images or ads, they are materials that artists work with.*“¹⁴⁸ Antje Kruse-Wahl bezieht sich in ihrem Text „Why Artists Make Clips“ zwar auf Künstler wie etwa Damien Hirst die für Musikerinnen und Musiker Videoclips produzieren, doch ihre Aussage, dass Musikvideos Teil der Popkultur sind ist auch in diesem Zusammenhang passend.

¹⁴⁷ Ebda S 202

¹⁴⁸ Kruse-Wahl, Antje, >., Why Artists Make Clips“< in Rewind play fast forward, The past, present and future of the music video hrsg von Keazor, Henry/ Wübbena, Thorsten, Bielefeld: transcript verlag 2010, S 221

5.2.1. Einschreibung und Abgrenzung

Filmzitat-Videos schreiben sich jedoch nicht nur mithilfe der Filmvorbilder in die Popkultur ein, sie grenzen sich dadurch auch vom Mainstream ab. Durch den Rückgriff auf „Alte“ Vorbilder wird ein Bruch zu zeitgenössischen Musikvideoströmungen geschaffen. Bei den hier verwendeten Beispielen zeigt sich, dass die Filmvorbilder zumeist bereits einige Jahrzehnte alt waren, als die Filmzitat-Videos dazu entstanden sind.

Mit Ausnahme von „Tonight, tonight“ welches bereits in den 1990er Jahren entstanden ist, stammen die Musikvideobeispiele aus den 2000er Jahren. Die Filmvorbilder sind bis „Charlie und die Schokoladenfabrik“ (2005) deutlich älter als der Clip. Filmzitat-Videos scheinen somit nicht vordergründig die Jugendkultur anzusprechen, da diese mit dem jeweiligen Originalfilm weniger vertraut ist. Vielmehr greifen die Musikvideobeispiele auf Werke zurück, die bereits selbst einen „Kult“-Status haben. Die Videoclips verhandeln demzufolge keine aktuellen Themen sondern verwenden den Stil vergangener Jahrzehnte. Dabei wird auf unterschiedliche Weise die Alleinstellung der Filmzitat-Videos in ihrer Entstehungszeit deutlich gemacht. Bei „Fancy“, „I’m glad“ und „Tonight, tonight“ findet aufgrund von Kleidung eine Abgrenzung zu anderen zeitgenössischen Videos statt. „The Kill“ und „Tag mit Schutzumschlag“ grenzen sich auf räumlich ab. In beiden Clips befinden sich die Protagonistinnen und Protagonisten in Gebäuden, die von der Außenwelt abgeschnitten sind.

5.2.2 Performance

Wie wird die „Performance“ als mediale Bruchstelle zwischen dem Musikvideo und dem Filmvorbild eingesetzt? Das Aufführen der eigenen Musik, ist eine der Haupttätigkeiten eines Musikers, einer Musikerin. Auch im Musikvideo steht das performen des jeweiligen Musiktitels häufig im Mittelpunkt. Bei Filmzitat-Videos rückt dies jedoch in den Hintergrund. Wie bereits bei den Videobeispielen angeführt, wird das Lied zum Musikvideo in zahlreichen Fällen wie gesprochener Text verwendet und so in die Diegese eingebaut. Allerdings gibt es auch Beispiele in denen es eine Performance gibt. Diese ist hierbei allerdings auch in die erzählte Geschichte mit eingebaut.

Trotzdem gibt es durch die Performance einen Bruch mit dem Filmvorbild. Die Band, der Musiker oder die Musikerin zeigen innerhalb der Performance ihre Persönlichkeit. Trotz geplanter Einstellungen, dem Schnitt und der Inszenierung einer Performance, hat diese

immer etwas persönliches, und Eigenständiges, da jede Band und jeder Künstler, jede Künstlerin unterschiedlich ist und dies im besten Fall durch die Performance zum Ausdruck bringt.

Zusätzlich steht durch die Performance, das eigentlich beworbene Lied, wieder im Mittelpunkt des Musikvideos. „Die Frage, ob, was und wie die Musik erzählt ist letztlich so alt wie die Musik selbst und führt in das Innerste der Musik, nämlich zu ihrer ästhetischen Sinnhaftigkeit. Ist Musik Selbstzweck?“¹⁴⁹ Lars Oberhaus stellt sich diese Frage in Bezug auf Jazzfilmmusik der 1950er Jahre. Doch die grundsätzliche Frage nach der Bedeutung der Musik ist auch für das Filmzitat-Video unerlässlich. Wie bereits mehrfach angeführt, ist das Musikstück, der Song, Basis für jedes Musikvideo. Die Bedeutung der Musik im Video wird jedoch im wissenschaftlichen Diskurs häufig nachrangig behandelt. Bei der Performance im Video rückt die Musik den Fokus, die Diegese wird durchbrochen.

Mithilfe der Performance findet demzufolge eine Abgrenzung zum Filmvorbild statt, der Fokus wird auf den Musiker, die Musikerin und das Lied gelegt. Somit wird die im Musikvideo geschaffene Welt unterbrochen und die Künstler und Künstlerinnen spielen nicht mehr eine Person aus dem Film, sondern stellen sich selbst dar. Auch in jenen Videobeispielen in denen es keine „Performance“ als solche gibt wird die Diegese durch das Vortragen des Liedtextes unterbrochen. Das Publikum wird direkt adressiert, der Musiker, die Musikerin blickt in die Kamera und bricht somit aus der Rolle, welche im Video verkörpert wird, aus.



Abb. 66¹⁵⁰: Jennifer Lopez die direkt in die Kamera blickt



Abb. 67¹⁵¹: Charli XCX und Iggy Azalea adressieren das Publikum.

¹⁴⁹ Oberhaus, Lars, >Jazz erzählt-Narrativität zwischen Konstruktion und Improvisation in Jazzfilmmusik der 1950er Jahre<, in Kaul, Susanne/Palmier Jean-Pierre/Skrandies Timo (Hrsg.) Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audivisualität, Musik. Transcript 2009 Bielefeld, S. 205

¹⁵⁰ Vgl *I'm glad*, min.: 01:05

¹⁵¹ Vgl *Fancy*, min.: 00:58

Bei beiden, angeführten Beispielen befinden sich die Sängerinnen innerhalb der Diegese, blicken jedoch direkt in die Kamera und adressieren mit ihrem Gestus die Rezipientinnen und Rezipienten.



Abb. 68¹⁵²: Performanceszenen in „Tag mit Schutzumschlag“, „The Kill“ und „Tonight, tonight“

Anders als bei „I’m glad“ und „Fancy“ gibt es bei „The Kill“ und „Tonight, tonight“ Performance Szenen die sich von der Handlung abheben. In beiden Fällen treten die Bands als sie selbst auf, sind jedoch innerhalb der im Musikvideo erzählten Geschichte. Durch Kleidung und Setting wird dies deutlich. Jedoch verweisen beide Bands mit ihrer Performance mehr auf den Song als auf den Videoclip.

Eine Sonderform zeigt sich bei „Tag mit Schutzumschlag“, hier wird die Performance durch die Fabrikarbeiter ausgeführt. Diese ähneln aufgrund ihrer Größe und Kleidung den Oompa Loompas aus „Charlie und die Schokoladenfabrik“. Da diese im Film ebenfalls singen und tanzen wird die Performance der Fabrikarbeiter mit einem solchen Auftritt gleichgesetzt.

¹⁵² Vgl. *Tag mit Schutzumschlag*, min.:02:33; *The Kill*, min.: 04:24; *Tonight, tonight*, min: 00:50

5.3. Abgrenzung zu interaktiven Musikvideoformen

„The music video is a dead medium. It is what it is, and I think anyone who refuses that is an idiot in 2008. We can all agree as a medium music videos really found their place in pop culture in the 1990's, and have been replaced by the internet in the 21st century.“¹⁵³

Die Aussage des R.E.M. Sängers Michael Stipe aus dem Jahr 2008 erklärt das Musikvideo für tot. Die Entwicklung von Musik und deren Distribution seither zeigt jedoch, dass sich Stipe mit seiner Aussage geirrt hat. Das Musikvideo existiert nach wie vor und hat auch nicht an Bedeutung verloren. Lediglich die Distributionskanäle sowie die Verwendung des Musikvideos haben sich verändert. Jedoch meines Erachtens nicht Bedeutung und Ästhetik des Mediums. Nach wie vor gibt es ein breites Spektrum an Musikvideos, die sich teils an bereits bestehenden Strukturen bedienen, teils versuchen neue Formen zu bilden.

Außer Tonight, Tonight entstanden die angeführten Videobeispiele in den frühen 2000er Jahren. „Fancy“ ist aus dem Jahr 2014. Sie grenzen sich aufgrund ihrer visuellen Darstellung und ihrer Erzählweise jedoch stark von sogenannten „modernen“ Musikvideoformen ab.

„Mit dem Wechsel der Musikvideos ins Inter- bzw. vor allem ins so genannte <Mitmach>-net Web 2.0 sowie den damit einhergehenden ökonomischen wie auch ästhetischen Modifikationen können – wie generell im Kontext der Diskussionen um das *social net* – nun nicht nur die technologischen Grundlagen der zunehmenden Hybridisierung von Produktion, Distribution und Rezeption im Bereich kultureller Produktion offengelegt werden, es besteht hier auch die Möglichkeit aufzuzeigen, inwieweit die vielfach geäußerten Hoffnung oder auch Befürchtungen im Kontext des Web 2.0 sich am konkreten Beispiel der Entwicklung und potentiellen Zukunft des Musikvideos sowie seiner *producer* bestätigen oder falsifizieren lassen: Lässt sich anhand der zunehmenden Verlagerung des Musikvideos ins Internet tatsächlich die häufig angepriesene basisdemokratische und populäre *produsage*-Kultur aufzeigen oder aber entpuppt sich der Medienwechsel als primär marketingträchtiges Re-Auratisierungs- und, um in der Metaphorik des Titels zu bleiben (Anm.>Weiche< Musikvideos oder : von Intermedialität zu *produsage*), ästhetisch eher anspruchsloses >Weichspülprogramm<?¹⁵⁴

Im Gegensatz zu den oben genannten *produsage* Musikvideos, stehen meines Erachtens Musikvideos, die sich Filmzitate bedienen. Zwar lassen sich Ähnlichkeiten in der zugrundeliegenden Idee finden, ein bereits vorhandenes Produkt neu zu interpretieren. Jedoch grenzen sich Filmzitat-Videos aufgrund ihrer geschlossenen Form vom „*usergenerated*

¹⁵³ Sibilla, Gianni It's the end of the music videos as we know them (but we feel fine) in Rewind, Play, Fast forward hrsg. von Keazor Henry/Wübbena Thorsten, Bielefeld: transcript 2010, S.225

¹⁵⁴ Ochsner, Beate >Weiche< Musikvideos oder: Von Intermedialität zu *produsage*, in Becker Thomas (Hrsg.) Ästhetische Erfahrungen der Intermedialität S. 143

content“ ab. Der ausführende Künstler, die Künstlerin schafft eine eigene Welt, die mit der Wirklichkeit des Rezipienten und der Rezipientin nichts zu tun hat.

„Einer der innovativen Aspekte lässt sich unter dem Stichwort Interaktivität verzeichnen, die – so sie beim Musikvideo auftritt – nach Francois Fleckiger in vier Punkte oder Anpassungsgrade unterteilt werden kann: Erstens kann der user den Zeitpunkt des Betrachtens frei wählen, zweitens kann er den Ablauf des Videos bestimmen, drittens kann er die Geschwindigkeit der Wiedergabe beeinflussen und zuletzt kann der prod-user auch die Form des Videos manipulieren.“¹⁵⁵

Der für mich wichtigste Punkt der Interaktivität wird von Beate Ochsner allerdings nicht angeführt: Die Veränderung des Inhaltes. Das Bestimmen des Zeitpunktes bzw. der Wiedergabe eines Videos ist nur bedingt interaktiv, das Video selbst bleibt immer das gleiche, nur die Rezeptionsmöglichkeiten sind ausgeprägter. Wirkliche Interaktivität würde nur durch das Eingreifen in den bildlichen oder textuellen Inhalt des Musikvideos entstehen. Im Falle der hier beispielhaft angeführten Videos, kann dies jedoch nur Nachträglich geschehen, heißt das bereits fertige Produkt wird vom „prod-user“ verändert. Im Zuge der Produktion bestimmt nur der Künstler, die Künstlerin selbst. Dem Rezipienten, der Rezipientin wird anschließend ein in sich geschlossenes „Kunstwerk“ präsentiert.

Somit kann meines Erachtens das Filmzitat als Gegenströmung zum Interaktiven Musikvideo gesehen werden, da das Video zum Gesamtkunstwerk wird und erst als solches dem Publikum zugänglich gemacht wird.

¹⁵⁵ ebda S. 149

5.4. Trendumkehr – Clipästhetik im Film

Wie kann man die oft beschriebene „Clipästhetik“ definieren und wie unterscheidet sie sich von der „Filmästhetik“? Eine Antwort auf diese Frage liegt im Bezug auf das Musikvideo vor allem in der Erzählstruktur. Im Film besteht Großteils eine stringente Erzählweise: Die Protagonistinnen und Protagonisten werden vom Beginn eines Ereignisses bis zu dessen Abschluss begleitet (vergleichbar mit der „Heldenreise“). Die Erzählung im Musikvideo verhält sich anders, zwar gibt es auch hier immer wieder Beispiele in denen ein Ereignis stattfindet, zumeist werden jedoch, anders als beim Film, Szenen immer wieder verwendet ob diese nun zeitlich vor oder nach einem Schlüsselereignis stattgefunden haben.

Ein weiterer bedeutender Punkt in der „Clipästhetik“ ist die schnelle Schnittgeschwindigkeit. Aufgrund der begrenzt verfügbaren Zeit im Musikvideo werden die einzelnen Einstellungen möglichst kurz gezeigt und der Inhalt des Videos komprimiert. Zudem steht die Präsentation des Songs, sowie des Künstlers oder der Künstlerin im Fokus, kausale Zusammenhänge in der erzählten Geschichte rücken an zweite Stelle. Aufgründessen wird das Musikvideo oft als reine Werbung für ein Musikstück gesehen. Kathrin Wetzel und Christian Jegl zeigen in ihrem Text „Future Thrills the Video Star – The Future of the Music Video“¹⁵⁶ eine Trendumkehr in der Filmindustrie. Wurde das Musikvideo lange Zeit als unvollständige „Bilderflut“ angesehen, verweisen Wetzel und Jegl nun auf „Clipästhetik“ im Film. Als Paradebeispiel dafür sehen die beiden den Film „Wanted“¹⁵⁷ des Regisseurs Timur Bekmambetov.

„A current example ist the movie ‚Wanted‘ by Timur Bekmambetov (formerly a director of commercials). ‚Wanted‘ feels like a very long music video. Bekmambetov already showed how to convey typical elements of a music video (such as fast-edited sequences and the hereby typical cinematography and aesthetics) to the cinema in his movie ‚Night Watch: Nochnoi Dozor‘.“¹⁵⁸

Bekmambetovs Film aus dem Jahr 2008 ist jedoch nicht der erste Film der sich der Clipästhetik mithilfe schneller Schnittfolge und zeitlicher Überschneidungen bedient. Bereits in den 1980er Jahren wurden laut Keazor und Wübbena Filme wie „Top Gun“¹⁵⁹ oder „Flashdance“ gedreht, die wie Videoclips geschnitten sind.¹⁶⁰ Als „[...] eine starke

¹⁵⁶ Jegl, Christian/Wetzel Kathrin, >Future Thrills the Video Star< in Rewind Play Fast Forward, hrsg. Vom Keazor Henry/Wübbena, Thorsten, Bielefeld: transcript 2010, S. 266

¹⁵⁷ Bekmanbetov, Timur, *Wanted* USA 2008

¹⁵⁸ Jegl/Wetzel, *Future Thrills the Video Star*, S. 266

¹⁵⁹ Scott, Tony, *Top Gun* USA 186

¹⁶⁰ Vgl Keazor Wübbena, *Video thrills the Radio Star*, S 254

Ästhetisierung, eine Tendenz zum Sieg der schönen Form über den vergleichsweise flachen Inhalt [...]“¹⁶¹ beschreiben die beiden die Werke von Regisseuren aus dem Bereich der Werbung wie z. B. Adrian Lyne (Flashdance). Laut Keazor und Wübbena hätten Regisseure aus der Werbebranche einen Hang zu schönen Bildern denen mehr Bedeutung als ein anspruchsvoller Inhalt zukäme. Auch für Peter Weibel steht fest dass „ein Film wie *Flashdance* (1983) von Adrian Lyne Filmästhetik und Musikvideoästhetik verbindet“. ¹⁶² In Bezug auf Videoregisseure die sich ebenfalls im Spielfilm ausprobieren sind Keazor und Wübbena jedoch differenzierter:

„Es zeigt sich mithin, dass die Wechselwirkung zwischen Film und Videoclip sehr viel komplexere Formen annehmen, als gemeinhin angenommen, da sich zwischen beiden Gattungen ein reger Austausch und nicht etwa jenes gerne postulierte Modell etabliert zu haben schein, demzufolge die kleine, schmutzige und schnelle Schwester Musikvideo dem großen behäbigen und teuren Bruder Spielfilm die kühnen Innovationen einhaucht.“¹⁶³

Mit ihrer Theorie über den Austausch zwischen Musikvideo und Spielfilm verweisen Keazor und Wübbena vor allem auf Videoregisseure die auch als Filmregisseure tätig sind. Dabei gebe es bereits im Vorhinein, eine bestimmte Erwartungshaltung über die Ästhetik eines Filmes. Laut den beiden Autoren wird vom Publikum aufgrund früherer Videoarbeiten bereits eine bestimmte Erzähl- oder Schnittweise von Musikvideoregisseuren in Spielfilmen erwartet.¹⁶⁴ Laut Keazor gibt es durch Clipregisseure die auch im Film tätig sind einen regen Austausch zwischen beiden Formen, wodurch sowohl der Film als auch das Musikvideo ständig weiter entwickelt würde.¹⁶⁵ Eines der aktuellsten Beispiele für Videoregisseure die sich dem Spielfilm widmen ist Marc Webb der Musikvideos für Bands wie My Chemical Romance und AFI gedreht hat und derzeit bei der „The amazing Spiderman“ Trilogie Regie führt.

¹⁶¹ Ebda

¹⁶² Vgl Peter Weibel, *Clip, Klapp, Bum*, S. 140

¹⁶³ Keazor, Wübbena, *Video thrills the Radio Star*, S 252

¹⁶⁴ Ebda. S. 266

¹⁶⁵ Vgl Wetzels/ Jegl, *Future Thrills the Video Star*, S. 266

6. Fazit

Die Geschichte des Musikvideos ist lang, bereits in den 1930er Jahren wurde mit verschiedenen Apparaten versucht Töne zu verbildlichen. Die ersten Musikvideos entstanden Ende der 1970er Jahre. Mit dem Programmstart von MTV im Jahr 1981 wurde der Videoclip zum Konsumgut für die Massen. Dabei stand vor allem, die Bewerbung des dazugehörigen Musikstückes im Mittelpunkt. Aufgründdessen hat das Musikvideo bis heute einen umstrittenen Platz im wissenschaftlichen Diskurs. Der Vorwurf ein Kommerzprodukt zu sein, ist dem Video dabei immanent.

Mit dem Start von YouTube im Jahr 2005 wurde das Ende des Musikvideos prophezeit. Gianni Sibilla kommentierte eine diesbezüglichen Aussage von R.E.M. Sänger Michael Stipe¹⁶⁶ mit „given the fact that we still see music videos everywhere, then if they had died, they must also have been ressurected“¹⁶⁷. Das Musikvideo ist nach wie vor präsent und auch heute noch ein wichtiges Repräsentationsmittel für Musikerinnen und Musiker. Die Distributionskanäle für den Videoclip haben sich jedoch vom Fernsehen ins Internet verlagert. Dadurch sind auch zahlreiche neue Formen des Musikvideos entstanden.

Laut Dieter Daniels ist die Bedeutung des Clips durch die Jahre sogar noch gestiegen. *„Kein Hit mehr ohne Clip? Musik muss sich mittlerweile visualisieren, um noch zu einem identifizierbaren und damit kaufbaren Produkt zu werden. Der Musik Clip ist eine Konsequenz aus unsrem intermedialen Alltag“*¹⁶⁸

Die Möglichkeiten für Musikerinnen und Musiker, sowie für Clipregisseurinnen und -Regisseure sind dabei vielfältig. Neben traditionellen Formen wie dem Performance-Video oder dem Narrativen Video, gibt es aufgrund des technischen Fortschritts die Möglichkeit Fans an der Entstehung eines Musikvideos teilhaben zu lassen.

Dem gegenüber steht das Filmzitat-Video welches in dieser Arbeit im Mittelpunkt steht. Im Gegensatz zu modernen Videoformen ist es ein in sich geschlossenes Werk. Zudem greift das Filmzitat-Video ein bereits bestehendes Werk auf und vereinnahmt dieses für sich. Die hier bereits gezeigten Beispiele zeigen, auf welcher unterschiedlichen Weise ein Zitat umgesetzt

¹⁶⁶ Keozor, Wübbena, *Rewind Play Fast Forward*, S. 226

¹⁶⁷ Ebda

¹⁶⁸ Daniels, Dieter, >Der Multimedia Paragone> in *Klangkunst*, Akademie der Künste Berlin [Hrsg.] München 1996, S. 249

werden kann. Dabei hat sich gezeigt, dass der inhaltlichen Ebene des Filmvorbilds oftmals wenig Bedeutung zukommt.

Vorzugsweise Abwesendes scheint man aus den Clips herauslesen zu können, etwa die Absenz von narrativer Einheit und Kontinuität, oder auch Inkonsistenzen zwischen gesungenem Text, musikalischer Form und filmästhetischer Umsetzung. Selbst die Bilder werden zuweilen nicht als zusätzlicher, Komplexität erhöhender Stoff für die Rezeption, sondern als Verlust, als Abtötung der Phantasie beschrieben.¹⁶⁹

Wenzels Kritik an der fehlenden narrativen Einheit scheint sich zu bewahrheiten, wenn man sich die Beispiele „I'm glad“ und „Fancy“ näher ansieht. Beide Musikvideos schaffen durch visuelle Komponenten eine Verbindung zum Filmvorbild, sie erzählen jedoch nicht dieselbe Geschichte. Betrachtet man beide Beispiele ohne Kenntnis des Originalstoffes ergibt sich eine andere Bedeutungsebene. Ohne Vorwissen über die Entstehung des Videoclips ergibt sich zudem eine Diskrepanz zwischen dem gezeigten und der Textebene des Songs. In beiden Fällen stimmen diese nicht überein. Nimmt man nun diese Beispiele so scheint Wenzels Kritik auf den ersten Blick angebracht, da narrative Einheit und Kontinuität des Filmvorbilds hier aufgebrochen wird. Allerdings ergibt sich dadurch ein neues Bedeutungsgefüge und es ist anzunehmen, dass auch ohne Kenntnis des Originalfilms eine Bedeutung von den Rezipientinnen und Rezipienten hergestellt wird.

Dem gegenüber stehen die weiteren Beispiele dieser Arbeit, bei diesen wird auch losgelöst vom Filmvorbild eine stringente Handlung aufgebaut. Jedoch weisen auch die weiteren Beispiele eine starke Verbindung zum jeweiligen Vorbild auf, haben jedoch eine mehr oder weniger ausgeprägte Eigenhandlung. Im Fall von „Tag mit Schutzumschlag“ und „The Kill“ fungieren die Filmvorbilder als Grundgerüst, mit dem im Musikvideo gearbeitet wird. Die Handlung des Videos wird anhand des Filmvorbilds aufgebaut, Abweichungen sind dabei beabsichtigt um die Eigenständigkeit des Musikclips hervorzuheben.

„Tonight, tonight“ orientiert sich ähnlich wie „I'm glad“ und „Fancy“ visuell stark am Filmvorbild. Zudem ist das hier genannte Beispiel auch inhaltlich nah am Original. Aufgrund der begrenzten Länge von „Die Reise zum Mond“ ist auch im Musikvideo eine genauere Wiedergabe der Geschichte möglich. Mit „Tonight, tonight“ arbeiten Dayton und Faris mit denselben Szenen wie das Original, es gibt bis auf den Beginn der Geschichte keine

¹⁶⁹ Wenzel, Ulrich, >Pawlows Panther: Musikvideos zwischen bedingtem Reflex und zeichentheoretischer Reflexion< in *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. hrsg. von Klaus Neumann-Braun ., 1. Aufl, Frankfurt am Main Suhrkamp 1999, S.45

Auslassungen, die Schnittfrequenz ist jedoch höher und die Handlung wird im Video schneller erzählt.

Neben den hier angeführten Videobeispielen gibt es noch eine Vielzahl weiterer Filmzitat-Videos. Allen ist dabei immanent, dass sie nur durch das Vorwissen der Rezipientinnen und Rezipienten als solche erkannt werden können. Neben expliziten Zitat-Videos gibt es zudem eine noch größere Zahl an Videos die sich einzelner Elemente aus Filmen bedienen. Hierbei ist zusätzlich in Frage zu stellen ob diese Aneignung bewusst oder unbewusst stattfindet.

Ein Beispiel für ein bewusstes Zitat in einem Musikvideo ist der Clip zu Farin Urlaub's „Dusche“¹⁷⁰. Im Song besingt der Frontmann der Band „Die Ärzte“ das paranoide Verhältnis zu seinen Haushaltsgeräten und Einrichtungsgegenständen, die namensgebende Dusche ist dabei seine einzige Verbündete. Im Video ist Urlaub als Privatdetektiv auf der Jagd nach Haushaltsgeräten. Zum Schluss des Clips steht er in der Dusche und wird von dieser erstochen. Dabei erinnert diese Szene stark an „Psycho“¹⁷¹ in der Protagonistin Marion unter der Dusche erstochen wird.

Für Musikerinnen und Musiker nehmen Auftritte auf der Bühne einen großen Teil ihrer Arbeit ein. Dabei zeigen die jeweiligen Künstlerinnen und Künstler ihre Persönlichkeit. Aufgrund dessen gibt es zahlreiche Musikvideos, die den Anspruch eine Live-Performance zu sein, haben. Damit wird die Authentizität des Performers, der Performern in den Mittelpunkt gestellt. Im Filmzitat-Video hat die Performance eine ähnliche Funktion. Mit Hilfe der Wiedergabe des Songs innerhalb des Videoclips zeigt der Musiker, die Musikerin Persönlichkeit und löst sich von der Diegese. Somit wird innerhalb der künstlichen Welt des Musikvideos der Anschein eines authentischen Moments geschaffen. Der Musiker, die Musikerin rückt als Person wieder in den Fokus, die Rolle der erzählten Figur wird unterbrochen.

Es hat sich in dieser Arbeit gezeigt das Musikerinnen und Musiker sich mithilfe von Filmzitat Videos künstlerisch positionieren. Mithilfe der Filmvorbilder schreiben sie sich in die Filmgeschichte ein. Dabei scheinen die ausgewählten Filme entweder Ähnlichkeiten mit dem Lebenslauf des Künstlers, der Künstlerin zu haben oder zur allgemeinen Selbstdarstellung zu passen. So haben Thirty Seconds to Mars ein Werk eines Kultautors (Stephen King) sowie eines Kultregisseurs (Alfred Hitchcock) ausgewählt. Betrachtet man dabei das Jared Leto, der

¹⁷⁰ Heitker, Norbert, *Dusche*, Farin Urlaub 2005

¹⁷¹ Hitchcock, Alfred, *Psycho*, USA 1960

Sänger der Band Schauspieler ist und beim Musikvideo Regie geführt hat, so liegt die Vermutung nahe, dass Leto sich Hitchcocks Werk als Vorbild genommen hat um sich selbst als Regisseur zu positionieren.

Wie kann man die oft beschriebene „Clipästhetik“ definieren und wie unterscheidet sie sich von der „Filmästhetik“? Diese Frage wurde im Rahmen dieser Arbeit mehrfach gestellt. Es zeigt sich jedoch dass die Grenzen zwischen Clipästhetik und Filmästhetik längst verschwunden sind. Während es Musikvideos mit einer stringenten Erzählung gibt, gibt es auch immer wieder Spielfilme die mit einer schnellen Schnittfolge arbeiten und die chronologische Abfolge der Szenen bewusst durcheinanderbringen. Ein Grund für die Verschmelzung von Clip- und Filmästhetik ist unter anderem die immer größer werdende Menge an Videoregisseuren die auch bei Spielfilmen Regie führen.

Abschließend zeigt sich, dass das Musikvideo seit jeher im Spannungsfeld zwischen Kunstform und Werbung stehen und als beides angesehen werden können. Kritik am Musikvideo als überladenes und unvollständiges Medium greift in den meisten Fällen zu kurz. Der Videoclip schafft es zumeist auch mit Auslassungen Bedeutungszusammenhänge zu schaffen und einen Bogen von der Werbung für den Musiker, die Musikerin hin zum Kunstwerk zu spannen. Das Filmzitat Video bietet in diesem Zusammenhang die Möglichkeit auf ein bereits bestehendes und bekanntes Werk zurückzugreifen um nicht nur die Fans des Musikers, der Musikerin sondern auch die des Filmvorbilds anzusprechen. Zudem bietet das Filmzitat Video eine Abgrenzung zu neuen interaktiven Videoformen. Dabei bleibt das Grundproblem des Filmzitat Videos immer bestehen: Es kann nur dann als Zitat angesehen werden, wenn es vom Rezipienten, der Rezipientin als solches erkannt wird.

7. Quellenverzeichnis:

Filmografie:

Burton, Tim, *Charlie und die Schokoladenfabrik*, Warner Home Video DVD, 2007 (Orig. *Charlie and the chocolate factory*, USA 2005)

Heckerling, Amy, *Clueless – Was sonst?*, Paramount Home Entertainment DVD 2006 (Orig. *Clueless*, USA 1995)

Kubrick, Stanley *Shining*, Warner Home Video DVD, 2008 (Orig. *The Shining* USA 1980)

Lyne, Adrian *Flashdance*, Paramount Home Entertainment DVD, 2004 (Orig. *Flashdance*, USA 1983)

Melies, George, *Die Reise zum Mond*, deutsche Kommentarfassung, ARTE 2009 (Orig. *Le Voyage dans la lune*, F 1902)

Stuart, Mel, *Willy Wonka und die Schokoladenfabrik* Warner Home Video DVD 2005 (Orig. *Willy Wonka & the Chocolate Factory*, USA 1971)

Videografie:

Azalea, Iggy/XCX, Charli, *Fancy*, 2014, Regie: Regisseur X

B., Bela, *Tag mit Schutzumschlag*, 2006, Regie: Norbert Heitker

Lopez, Jennifer, *I'm glad*, 2003, Regie: David LaChapelle

Smashing Pumpkins, The, *Tonight, Tonight*, 1996 Regie: Jonathan Dayton & Valerie Faris

Thirty Seconds to Mars, *The Kill*, 2005, Regie: Bartholomew Cubbins

Bibliographie:

Austerlitz, Saul, *Money for Nothing. A history of the Musik Video from the Beatles to the White Stripes*. Continuum: NY, London 2007

Becker, Thomas [Hrsg.], *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität : zum Transfer künstlerischer Avantgarden und "illegitimer" Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*, Bielefeld: Transcript 2011

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

Böhn, Andreas, *Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung im Medienvergleich*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1999

- Bonz, Jochen, [Hrsg.], *Sound Signatures : Pop-Splitter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001
- Bordwell, David/Thompson Kristin, *Film art: an introduction*, 9. Auflage Boston: McGraw-Hill
- Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Minding Movies. Observations on the art, craft, and business of filmmaking*. University of Chicago Press, Chicago 2011
- Diedrich, Diederichsen. *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*, Köln: Kiepenheuer & Witsch. 2005
- Field, Syd, *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*.
- Fiske, John, *Lesarten des Populären*, übersetzt von Christina Lutter - [Neuauf.] . - Wien : Löcker 2003
- Frahm, Laura, *Bewegte Räume : zur Konstruktion von Raum in Videoclips von Jonathan Glazer, Chris Cunningham, Mark Romanek und Michel Gondry* , Frankfurt am Main; Wien: P. Lang 2007
- Hickethier, Knut : *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1993
- Kaul Susanne/Palmier Jean-Pierre/Skrandies Timo [Hrsg.] *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audivisualität, Musik*. Bielefeld: Transcript 2009
- Keazor, Henry/Wübbena Thorsten, *Video thrills the Radio Star : Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen* - 3.erweiterte und aktualisierte Aufl., Bielefeld: transcript , 2011
- Keazor, Henry/ Wübbena Thorsten [Hrsg.], *Rewind Play Fast forward The past, present and future of the music video*, Bielefeld: transcript 2010
- Kleiner, Marcus S., *Methoden der Populärkulturforoschung*, Berlin: Lit-Verlag 2012
- Longhurst, Brian, *Popular music and society*, Cambridge Polity Press, 1995
- Neumann-Braun, Klaus [Hrsg.] : *Viva MTV! : Popmusik im Fernsehen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999
- Neumann-Braun, Klaus/ Schmidt, Axel [Hrsg.], *Popvisionen. Links in die Zukunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003
- Laaber Kloppenburg, Josef [Hrsg.] *Musik multimedial : Filmmusik, Videoclip, Fernsehen. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: [in 14 Bänden]* Elmar Budde 2000
- Sonvilla – Weiß, Stefan/Bruns, Axel, *Mashup Cultures* Wien: Springer 2010

Abstract

Die Diplomarbeit „Resampling Movie History“ beschäftigt sich mit dem Thema Filmzitat im Musikvideo. Dabei stehen die Gemeinsamkeiten beziehungsweise die Unterschiede vom Originalfilm zum Filmzitat-Video im Mittelpunkt.

Zu Beginn setzt sich die Arbeit mit der Geschichte des Musikvideos auseinander. Dabei sind die Anfänge des Videos und der Versuch Musik visuell darzustellen, ein bedeutender Abschnitt. Das erste Musikvideo, das auch als solches bezeichnet wurde ist zum Song „Bohemian Rhapsody“ von Queen (1975) entstanden. In den 1980er und 1990er Jahren wurde das Musikvideo mithilfe des Musikfernsehsenders MTV zum Massenmedium. Mit dem Start von YouTube 2005 hat sich die Bedeutung von MTV stark verändert, das Internet wurde zum Hauptdistributionskanal für das Musikvideo.

Im wissenschaftlichen Diskurs hat der Videoclip einen umstrittenen Stellenwert. Aufgrund des Werbecharakters wird das Musikvideo als Kommerz bezeichnet. Die Clipästhetik, welche die visuellen Eigenschaften des Videos beschreibt, scheint der Filmästhetik unterlegen zu sein. Mit der Verlagerung des Musikclips ins Internet wird dieser jedoch vermehrt einem wissenschaftlichen Diskurs zugeführt und dessen Bedeutung in der Pop- und Jugendkultur hervorgehoben.

Neben dem Zitat, gibt es noch zahlreiche weitere Begriffe, welche das Thema des Filmstoffes als Musikvideo beschreiben, Sowohl das Sample, das Mashup oder auch das Re-enactment weisen Eigenschaften auf die für diese Thema passend wären. Die meisten greifen jedoch zu kurz um das Filmzitat-Video komplett erfassen zu können. Daher zeigt sich, dass der Begriff Zitat am geeignetsten ist um die Verwendung von Filmstorys im Videoclip richtig beschreiben zu können.

Im Analyseteil der Arbeit stehen fünf Beispiele exemplarisch für das Filmzitat-Video zur Verfügung. Anhand dieser Fünf: „The Kill“ von Thirty Seconds to Mars, „I’m glad“ von Jennifer Lopez, „Tag mit Schutzumschlag“ von Bela B., „Tonight, tonight“ von den Smashing Pumpkins und „Fancy“ von Iggy Azalea feat. Charli XCX, werden die unterschiedlichen Ausprägungen des Zitats dargestellt. Mithilfe filmwissenschaftliche Methoden werden sowohl die Musikvideos als auch die dazugehörigen Filmvorbilder analysiert.

Dadurch sollen, zum einen die Verbindungen von Film und Video aufgezeigt und zum anderen die Strategien, mit denen diese hergestellt werden, im Mittelpunkt stehen. Abschnitte zu den Themen „Performance als mediale Bruchstelle“ und der Vergleich von Videoinhalt und Songtext vervollständigen die Analyse der Musikvideo-Beispiele.

Abschließend geht es darum herauszufinden was mögliche Gründe für die Verwendung von Filmzitat-Video ist. Anders als bei zeitgenössischen Musikvideoformen wird beim Filmzitat-Video auf ein bereits bestehendes Werk zurückgegriffen und dieses explizit zitiert. Zumeist ist das gewählte Filmwerk deutlich älter als der dazugehörige Song. Das Filmzitat-Video scheint demnach weniger eine jugendliche Zielgruppe anzusprechen. Vielmehr wird dadurch versucht sich mithilfe eines bekannten Werks sich in die Popkultur einzuschreiben. Dabei zeigt sich jedoch das Grundproblem des Filmzitats. Dieses kann nur als solches bezeichnet werden, wenn es vom Rezipienten, der Rezipientin auch als Zitat erkannt wird.

Das Filmzitat-Video zeigt sich als Gegenströmung zum moderneren Interaktiven-Video. Dieses setzt auf die Miteinbeziehung der Rezipientinnen und Rezipienten in den Entstehungsprozess. Dem gegenüber steht das Filmzitat-Video, welches als in sich geschlossenes Werk, auf einen noch älteren bestehenden Film verweist.

Abschließend steht noch einmal die Clipästhetik im Mittelpunkt. Wurde diese in der Anfangszeit des Musikvideos noch als der Filmästhetik unterlegen, so ist nun eine Trendumkehr zu erkennen. In immer mehr Filmen wird mit der Clipästhetik: einer schnellen Schnittfrequenz, Auslassungen in der Erzählung und eine nicht chronologischen Struktur, gearbeitet. Ein Grund für die Trendumkehr ist, dass ehemalige Musikvideo-Regisseure auch als Regisseure im Spielfilm tätig sind und es so zu einer Verschiebung der Grenzen kommt.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Alexandra Munk

Staatsbürgerschaft: Österreich

Werdegang:

1995-1999 Volksschule Niederranna; Mühldorf

1999-2003 Regionalhauptschule Spitz an der Donau

2003-2007 BORG Krems an der Donau Besonders Bildnerischer
Zweig

2007- 2015 Studium an der Universität Wien, Institut für Theater,-
Film,- und Medienwissenschaft