

Gabriele Jutz

Henry Keazor/Thorsten Wübbena (Hg.): Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15677>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jutz, Gabriele: Henry Keazor/Thorsten Wübbena (Hg.): Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video. In: *[rezens.tfm]* (2011), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15677>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r207>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Henry Keazor/Thorsten Wübbena (Hg.): Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video.

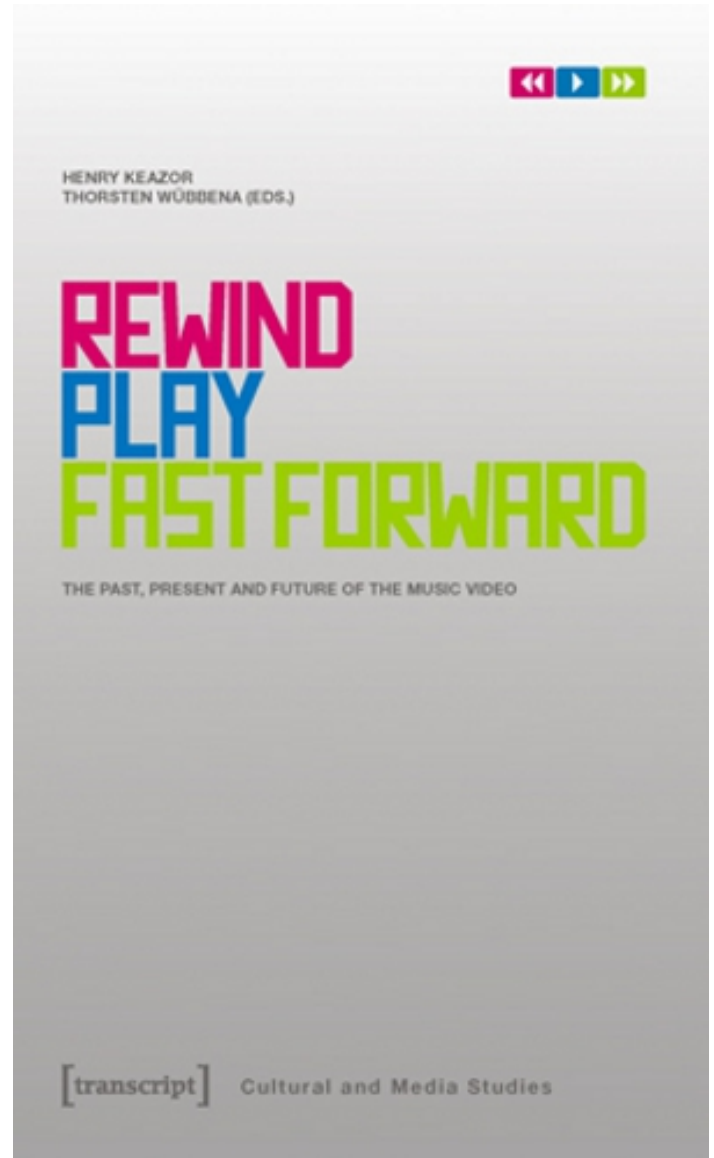
Bielefeld: transcript 2010. ISBN 978-3-8376-1185-4. 279 S. Preis: € 29,80.

von **Gabriele Jutz**

Die Kunsthistoriker Henry Keazor und Thorsten Wübbena, die bereits vor einigen Jahren mit einer gemeinsamen Publikation zum Musikvideo in Erscheinung getreten sind^[1], versammeln in *Rewind, Play, Fast Forward* Beiträge einer internationalen Tagung an der Goethe Universität in Frankfurt/Main vom Oktober 2008. Wie aus dem Titel des Sammelbandes hervorgeht, soll dabei in gleicher Weise die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dieses Genres beleuchtet werden.

Der erste Teil wirft einen Blick auf die Geschichte des Musikvideos und fördert dabei – gerade seine Prähistorie betreffend – durchaus Überraschendes zu Tage. Der umfangreiche Mittelteil – "the present" – erweitert den Rahmen in Richtung Rezeption, Analyse und Methodologie und versucht eine Einschätzung des "actual state of the music video as an aesthetic medium" (S. 25). Der dritte Teil entwirft ein Bild der Zukunft des Musikvideos, das vor allem durch Phänomene des crossover gekennzeichnet ist. Bewusst offen bleibt, ob Video-Sharing-Portale wie YouTube imstande sind, das Musikvideo neu zu beleben oder ob mit einer radikalen Transformation des Genres zu rechnen ist.

Einer negativen Prognose wollen sich die Herausgeber keinesfalls anschließen. In der Einleitung betonen sie, dass bereits die Geschichte des Musikvideos durch "ruptures, breaks, endings and starting



points" geprägt war und dass sowohl die Gegenwart als auch die Zukunft im Licht einer solchen diskontinuierlichen Entwicklung zu sehen sind: "what we are witnessing now may not be the symptoms of an irretrievable end, but rather a point where the clip – once again – begins to change, differentiate, evolve into something new" (S. 21).

Die einzelnen Beiträge gehen unterschiedlich in die Tiefe und reichen von journalistisch geprägten Aperçus bis hin zu detaillierten case studies, die den aktuellen Stand der Theoriebildung reflektieren. Saul Austerlitz' kurzer Text zu drei Clips von Guns N' Roses fällt in die erstgenannte Kategorie. In Analogie zum Begriff der 'film folly', der sich für filmische Großproduktionen von epischer Breite (wie

etwa D.W. Griffith' *Intolerance*) eingebürgert hat, schlägt Austerlitz vor, *Don't Cry* (1991), *November Rain* (1992) und *Estranged* (1993) als 'music video follies' zu fassen.

Einer innovativen Genealogie des Musikvideos ist Thomas Schmitt auf der Spur. Er zeigt am Beispiel der sogenannten 'phonoscènes', dass sich die Anfänge der Clip-Kultur bis zum early cinema zurückverfolgen lassen. Das spezifisch französische Phänomen der 'phonoscène' (1902–1917) kombiniert Kurzfilm und Schallplatte und darf daher "as the prototype of the first sound films, a sort of 'rehearsal' of their later beginning" (S. 45) angesehen werden. Barbara Londons Beitrag "Looking at Music" wirft einen historischen Blick auf die Verbindung von art video und music video, gelangt jedoch über eine Aneinanderreihung von Beispielen kaum hinaus.

Dem lange Zeit marginalisierten und außerhalb des Landes nur wenig bekannten italienischen Musikvideo ist Bruno di Marinos Artikel gewidmet. Den auffälligen Hang vieler italienischer Clips zu Selbstreferentialität, Plagiat und Parodie liest di Marino als "expression of the need for self-consecration". Dahinter stecken weder Exhibitionismus noch Anmaßung, sondern das legitime Bedürfnis, "to finally recognize itself as an individual world of images." (S. 68)

Den der Gegenwart gewidmeten Abschnitt des Sammelbandes eröffnet eine fundierte Analyse der Rezeptionsbedingungen des Musikvideos. Axel Schmidt und Klaus Neumann-Braun präsentieren hier in konzentrierter Form die Ergebnisse einer Studie, die sie 2009 unter dem Titel *Viva MTV Reloaded* veröffentlichten. Eingebettet in einen sozio-ökonomischen und sozio-kulturellen Kontext liegt der Fokus dabei auf den veränderten Rezeptionsbedingungen, die daraus resultieren, dass das Fernsehen heute nicht länger als privilegiertes Distributionsmedium von Videoclips fungiert.

"An Analysis of the Relation between Music and Image" ist der Titel des Beitrags von Giulia Gabrielli. Am Beispiel von Michel Gondrys *Around the World*

(Daft Punk, 1997) und *Star Guitar* (The Chemical Brothers, 2002), zwei Clips, die das Potenzial synchroner Bild/Ton-Beziehungen entscheidend weiterentwickelten, demonstriert die Autorin, wie eine gelungene Analyse von Musikvideoclips unter Einbeziehung aktueller Theorien aussehen kann. Dem analytischen Part geht eine Darlegung der Methode voran, wobei sich Gabriellis fünfteilige Typologie der Funktionen, die das Bild gegenüber dem Song erfüllt, als besonders ergiebig erweist. So kann das Bild (1) die lyrics paraphrasieren, (2) durch die Verwendung von Schriftelementen ihr Verstehen erleichtern, (3) sich unabhängig vom Inhalt des Songs entwickeln, (4) die Expressivität des Songs in eine bestimmte Richtung lenken, indem es eine "specific, guiding atmosphere" (S. 94) schafft, oder – und das ist in Hinblick auf Gondrys Clips die wichtigste Funktion – (5) "create matches with given parts of the song", d. h. so genannte "synchronization points" herstellen (S. 96).

Methodisch innovativ präsentiert sich auch Matthias Weiss' Vergleich zweier unterschiedlicher Versionen von Rammsteins *Du riechst so gut* (Emmanuel Fialik, 1995 und Philipp Stölzl, 1998). Weiss geht die Thematik ikonographisch an und zeigt, dass traditionelle Verfahren der Kunstgeschichte auch im Medium des Musikvideos mit Gewinn zur Anwendung gebracht werden können.

Das Ende von MTV als reiner Musikkkanal, die Krise der Musikindustrie und das Aufkommen neuer digitaler Technologien veränderten auch die Ästhetik des Musikvideoclips, der sich Paolo Peverini aus semiotischer Perspektive nähert. Stichwörter für diese neue Ästhetik sind Amateurhaftigkeit, 'Normalität' (im Unterschied zur mythischen Aura des klassischen Clips), Authentizität und 'lo-fi-style': "Low-budget digital productions have started to compete with professional film productions, [...] where e.g. the typical features of the amateur's home movie are claimed as new stylish trademarks" (S. 136). Das Ausstellen der Merkmale des Produktionsprozesses (Christian Metz' "enunciation") ist keineswegs 'natürlich', sondern eine textuelle Strategie, die dazu dient, "to renegotiate the relationship with the spectator,

offering him the illusion to be part of a secret and the logic behind the successful construction of the star" (S. 137).

"Liquid Cosmos" ist der Titel von Laura Frahms Beitrag, in dem sie der Verbindung von Medialität und Bewegung im Musikvideo nachgeht. Die Autorin konzentriert sich auf drei Aspekte von "medial movement": (1) "A reflexive and reflective movement", das alle Arten von Lichteffekten miteinbezieht und die Frühzeit der Kinematographie reflektiert; (2) "A processual, fluid movement", das dem Genre grundsätzlich eigen ist, da seine Elemente in permanenter Transformation begriffen sind; (3) "A reshaping, transforming movement", das sich auf das Potenzial von Musikvideos bezieht, Zeit und Raum zu überschreiten und neue Welten zu kreieren (S. 160f).

Mit der provokanten Frage "Who Cares about the Music in Music Videos" eröffnet Christoph Jacke seinen Diskussionsbeitrag. Jacke zufolge greifen textuelle Analysen von Musikvideos zu kurz, viel eher müsse der mediale und soziale Kontext mit einbezogen werden.

Im letzten Teil – "Fast Forward: The Future of the Music Video" – werden teils bereits behandelte Themen wieder aufgegriffen und in Richtung einer Zukunftsperspektive erweitert. Der Beziehung zwischen music video und visual music ist "Get the Cut" von Cornelia und Holger Lund gewidmet, die sich um eine begriffliche Abgrenzung der beiden Gattungen bemühen. Die Lösung für beide Probleme sehen die Autorin und der Autor darin, dass die beiden Genres zusammenkommen:

To conceive of music as a product of filmic procedures by using filmic means such as cutting in order to create the score, while applying the same procedures to treat the images which have been recorded together with the music, and to thus create audio-visual entities: this can be regarded as a convincing strategy not only to bring music video and visual music together, but also to work on the inherent problems of how each genre can leave behind [its] aesthetic inconveniences (S. 203).

Antje Krause-Wahls "Why Artists Make Clips" beleuchtet den crossover zwischen bildender Kunst und Musikvideo, wobei die Autorin den Schwerpunkt auf die britische Kunstszenen seit den 1990er Jahren legt. Wie sie am Beispiel von Sam Taylor-Wood und Damien Hirst zeigt, bieten Musikvideos Künstler/innen Gelegenheit, ihre eigenen künstlerischen Anliegen weiterzuverfolgen, sie in einem popkulturellen Medium zu deponieren und dadurch einem neuen, unter Umständen 'kunstfernen' Publikum zugänglich zu machen.

Gianni Sibillas "It's the End of Music Videos as we Know them (but we Feel Fine)" konstatiert zwar das Ende des 'traditionellen' Musikvideos, sieht es aber als genuine Ausdrucksform des Web 2.0 in neuer Gestalt wiederauferstehen: "A rebirth of music video from [the] ashes is beyond doubt: there is a trend to use the 'low-fi'-aesthetics of user generated clips which means a recourse to an audiovisual language that genuinely comes from the web and not from TV" (S. 230). Sibillas pointierter Beitrag liefert außerdem einige wichtige mediengeschichtliche Fakten nach (z. B. eine sehr klare und differenzierte Betrachtung von YouTube), die man sich bereits im vorderen Teil des Bandes gewünscht hätte.

Carol Vernallis geht, wie bereits Peverini und Sibilla, auf die neue Ästhetik zeitgenössischer Clips ein. Als dominantes Merkmal macht sie neben der 'Do It Yourself'-Ästhetik eine Struktur der Wiederholung (Reiteration) aus, die den Wandel soziokultureller Praktiken reflektiert ("the e-mail to which we must respond, the cell phone text message calling for an answer", S. 236). Eine ausführliche Fallstudie (Beyoncé und Lady Gagas *Video Phone*, 2009) illustriert anschaulich ihre Thesen.

Der letzte Beitrag des Bands geht auf eine Dissertation von Kathrin Wetzels und Christian Jegl von 2007 zurück, die unter dem Titel *Future Thrills the Video Star – The Future of Music Video* publiziert wurde und aus einer interaktiven DVD, einem Booklet und einer Website^[2] besteht. In dieser empirisch orientierten Arbeit wurden Medienfachleute sowohl aus Theorie wie aus Praxis mit der Frage nach der Zukunft

des Musikvideos konfrontiert. Obwohl sich das zeitgenössische Musikvideo in einer Phase der Transformation und Neuorientierung befindet, ist das Genre, so der übereinstimmende Befund, keineswegs tot.

Da sich die Autoren und Autorinnen von *Rewind, Play, Fast Forward* aus unterschiedlicher Perspektive der Thematik nähern, entsteht ein eindrucksvolles Panorama der in Veränderung begriffenen Landschaft des Musikvideos. Eine wesentliche Einsicht innerhalb des Bandes ist, dass sich die interessantesten zeitgenössischen Clips durch eine Tendenz zu 'low tech' auszeichnen. In einer Zeit 'verlustfreier'

Computerbilder entdecken Künstler und Künstlerinnen den Reiz der Reduktion und erinnern in einer Art Bestandsaufnahme an die uneingelösten Versprechen überholter Medien. Dieser durchaus interessante Befund, der mehrfach anklingt, hätte einen eigenen Beitrag verdient.

[1] Henry Keazor/Thorsten Wübbena: *Video Thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld: transcript 2007 (2. Auflage).

[2] vgl. www.time-to-thrill.de

Autor/innen-Biografie

Gabriele Jutz

Seit 1989 Lehraufträge an den Universitäten Salzburg, Graz und Wien; Mitarbeit bei der Forschungskooperation CNRS/Paris – Universität Salzburg, Bereich "Kultursemiotik". Forschungsprojekt des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung über "Gender und Film". Gastprofessur für Filmwissenschaft an der FU Berlin. Seit 1993 Lehrtätigkeit an der Universität für angewandte Kunst in Wien, Lehrveranstaltungen zu Geschichte, Theorie und Ästhetik von Film und Medienkunst. 2009 Habilitation zum Thema *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde* (Springer/edition angewandte 2010). Wintersemester 2010: Vertretungsprofessur für Filmwissenschaft an der Goethe Universität Frankfurt/Main.