

Hans J. Wulff

Die Ordnungen der Bilderflut: Konstellationen medialer Kommunikation als strukturbildendes Prinzip in Performance-Videos [1]

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Rundfunk und Fernsehen* 37,4, 1989, S. 435-446.
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-21>.

1. Vorüberlegungen

Die Probleme, die insbesondere die Medienpädagogik mit den Videoclips hat, sind groß und grundlegend. Immer wieder ist insbesondere von der "Bilderflut" die Rede, derer man weder Herr werden könne noch in der sich sinnvolle Stücke von Kommunikation ausmachen ließen.

Dem läßt sich die simple Tatsache entgegenhalten, daß Videoclips offenbar gesehen, verstanden, erinnert, qualifiziert, besprochen, zitiert, zu "Klassikern" erklärt, betitelt, paraphrasiert, ironisiert werden können. Kurz, sie können zum Objekt aller der Tätigkeiten werden, in denen Texte angeeignet, umgeformt und weitergegeben werden.

In der semiotischen und (kognitions-)psychologischen Theorie der Textrezeption wird von der Annahme ausgegangen, daß das Verstehen eines Textes ein *aktiver Konstruktionsprozeß* ist, der in wesentlichen Momenten vor allem in der Aktivierung und Anpassung kognitiver Schemata besteht. Von dieser Position aus läßt sich ein allerdings interessanter Blick auf die eingangs erwähnten medienpädagogischen Probleme im Umgang mit Musikvideos werfen: denn möglicherweise sind die Schematisierungen und die Bauformen, denen Videoclips genügen, nur von subkultureller Geltung, folgen anderen Strategien der Montage und anderen Prinzipien der Bilderfolge als das Gros der film- und fernsehüblichen Texte. Wer die Videoclips nur als "Bilderflut" wahrnimmt, kennt ihre abweichende Grammatik nicht, hieße das.

Ich will im folgenden zeigen, daß die Integration des so heterogen erscheinenden Materials mit einem Modell des für Musikvideos grundlegenden Kommunikationsaktes "Performance" geschehen kann, daß allerdings die Assoziation der verschiedenen Elemente dieses Modells auf der Basis ganz unterschiedlicher semiotischer Funktionen geschieht. Ein Musik-Video, das sei hier vorab angemerkt, ist unter dieser Perspektive ein Text, dessen Vertextungsstra-

tegie auf mehreren, normalerweise nicht miteinander koordinierten Assoziierungsprinzipien beruht.

Videoclips werden hier als *textuelle Gebilde* betrachtet, also als relativ autonome Diskursstücke; sie können jeweils als ganze verstanden werden (auch wenn sie von großer "Offenheit" sind bzw. sicherlich polymomente haben). In der Analyse werden sie als *geschlossene* Kommunikate genommen. Alle Elemente eines Clips werden auch dann als Elemente einer einzigen textuellen Struktur aufgefaßt, wenn sie von großer Heterogenität sind und ihre Integrierbarkeit in die textuelle Struktur in Frage steht.

Die Annahme, daß Videoclips als textuelle Ganzheiten funktionieren und analysiert werden müssen, impliziert, daß Clips als Gebilde genommen werden, die in hohem Maße *strukturiert und geordnet* sind, auch wenn die Strukturierungsverfahren keine allgemeine Geltung besitzen. Trotzdem sind sie *konventionell* - in Bezug auf die subkulturelle Interpretationsgemeinschaft, in der sie als Verfahren der Strukturierung von Kommunikaten funktionieren bzw. in der die Elemente, die im Text genutzt werden, spezifische Bedeutungen haben. Diese Begrenzung der kommunikativen Reichweite von Musikvideos bedeutet, daß die Mittel der Vertextung möglicherweise sehr stark abweichen von den gewohnten Prinzipien der Organisation von sinntragenden Texten, wie sie in der "Mutterkultur" gelten. Letzteres würde bedeuten, daß man es bei Clips mit Manifestationen von Symbolwelten und Verfahren der Textbildung zu tun hat, die hohe Eigenständigkeit besitzen und die gerade in der Abgrenzung zu den Diskurswelten der "Mutterkultur" ihre Besonderheiten zeigen. Darauf wird am Schluß zurückzukommen sein.

2. Die Aufführung der Musik als Interpretationsschema

Das, was den Clip regiert (das ist ja sozusagen für die ganze Textsorte konstitutiv), ist die Musik. Der Clip ist ein Mittel, den Song zu kommunizieren. Es

gibt nun allerdings verschiedene Arten, in der das visuelle Material auf die Musik und die musikalischen Strukturen bezogen sein kann - sowohl mikro- wie makrostrukturell.

2.1 Analoge Gliederungen des Ausdrucks

Eines der elementarsten Verfahren ist die Strukturkopie der beiden Ausdrucksbereiche. Da werden z.B. rhythmische Eigenschaften auch in der Montage aufgenommen. Man könnte diesbezüglich von einem *Kopieren der Ausdrucksgestalt* des Liedes in die Ausdrucksgestalt des Clips sprechen. Dabei kann wiederum die *musikalische Struktur* auch in weiterem Sinne sich in der visuellen Organisation wiederfinden, wenn z.B. nach *musikalischen Schemata* (Stropheneinteilung, Blues-Schema etc.) geschnitten wird. Das soll mich hier aber nicht beschäftigen.

2.2 Das Schema der visuellen Integration

Von größerer Bedeutung scheint mir die Abhängigkeit des visuellen Materials und seiner Organisation von der Tatsache zu sein, daß die Musik - in unserem Beispiel wie in zahllosen anderen Videos auch *performed* wird: man sieht den Sänger oder die Band singen und spielen. Mindest 80% der Videos sind *Performance-Videos*, und zählt man auch diejenigen dazu, in denen der Sänger nicht auf einer wie auch immer gestalteten Bühne exponiert wird, sind es wahrscheinlich noch mehr. Was also läge näher als die Vermutung, daß das semantische Dependenz- und Rollengefüge der Aufführung der Musik, der Performance diejenige Struktur ist, die das heterogen scheinende visuelle Material regiert (und es in der Rezeption erschließt)?

Mit der Performance der Musik ist ein *Modell* gegeben, das alle so heterogen erscheinenden Elemente des Beispiels integrieren kann. Tatsächlich liegt die Überlegung, *den Vollzug der Musik als dominierende Makrostruktur des Textes anzusehen*, nicht nur aus dem schon genannten Grunde nahe, weil das Singen immer wieder Gegenstand der Abbildung ist, sondern auch aus der Überlegung heraus, daß das Video ein Mittel ist, die Musik zu bewerben und ihr bzw. der ausführenden Musiker-Gruppe bzw. dem Star ein spezifisches visuelles Gesicht zu geben. (Man halte sich die terminologische Rede vom *promotional video* im Bewußtsein.)

Ein drittes Argument ist *struktureller* Art: Immerhin ist das Musikstück das Element des Videos, das vor allen visuellen Elementen existiert, eine eigenständige sequentielle Struktur hat, eine begrenzte zeitliche Ausdehnung besitzt und auch unabhängig vom Bild als Kommunikat funktionieren kann (und ja auch tatsächlich funktioniert).

Nochmals die These: Es soll davon ausgegangen werden, daß die Performance der Musik die Struktur ist, die als *Integrationschema* der heterogenen visuellen Elemente des Beispiel-Videos eingesetzt werden kann.

Für die Untersuchung textueller Strukturen ist die Begründung für die starke Orientierung der Videoclips an der Performance-Kategorie nur sekundär. In der textuellen Analyse ist einzig die *integrierende und desambiguierende Funktion des Performance-Schemas* von Interesse.

Wenn wir nun die Performance des Musikstücks als den *Kern der semantischen Konstruktion* ansehen, so haben wir es hier mit einem *kommunikativen Akt* zu tun, den wir nach dem Vorbild der Sprechakttheorie analysieren können *in verschiedene, gleichzeitig vollzogene Teilakte*:

(1) So, wie man in der musikalischen Analyse gewohnt ist, die Struktur eines Musikstückes unabhängig von seiner Realisierung auf dem Instrument zu beschreiben, sollte man auch in der Beschreibung von Musik-Videos die Partitur vom Konzert trennen. Das Musikstück ist zwar nur in *Aufführungen* zugänglich, doch sind die Aufführungen im Idealfall nur identische Realisierungen des eigentlichen *Stücks*. Man muß also trennen die *Struktur des Stücks* und die *Bedingungen und Variationen der Aufführungen*.

(2) Das *Stück* kann man gliedern in einen *lokutiven* und einen *propositionalen Akt*. Man macht nicht nur Musik, vor allem der sprachliche Teilakt artikuliert auch eine Aussage, erzählt eine Geschichte etc. (Dazu gehört auch das "Besprechen" eines solchen Themas wie des "Cult of Personality" - das Beispiel, auf das noch einzugehen sein wird.)

(3) Betrachtet man die Performance als ein *Gefüge* von sozialen Rollen, hat man zwei zentrale, einander komplementär gegenüberstehende Rollen: diejeni-

gen, die die Performance vollziehen (die *Performierenden*), und diejenigen, für die die Performance gemacht ist (die *Adressierten* bzw. das *Publikum*). Auf beiden Seiten können fakultativ Nebenrollen ausgemacht werden - die Freundinnen der Band-Mitglieder, Bühnenarbeiter, Techniker etc. Das Rollengefüge kann ausgeweitet werden, wenn die Performierenden auch als "Stars", als Personen öffentlicher Verehrung gezeigt werden; dann treten solche Funktionsrollen wie Autogrammjäger, Fans und Groupies, Reporter und Leibwächter, Kamerateams usw. zum Ensemble der zentralen Rollen dazu.

(4) Die *Aufführung* kann in sehr verschiedenen *modalen Umgebungen* stattfinden - wobei sich eine Gliederung nach den Kategorien *Natürlichkeit*, *Serialität/Reproduzierbarkeit* und *Medialität* anbietet. Zu den einzelnen modalen Kategorien:

(a) *Natürlichkeit*: Als *Reinform der Aufführung* gilt das Rockkonzert auf einer Bühne vor Präsenzpublikum. Diese Form ist zugleich die natürlichste. Eine Variante ist der Auftritt in einer Kneipe oder in einem Tanzlokal. Alle anderen Formen weichen ab: eine *Probe* ist eine Aufführung, die nicht ernsthaft ist und die unter Umständen das Stück auch nur zum Teil performiert, Teile immer wieder probiert usw.; ein *Studioauftritt* ist ein Auftritt, dem die Unmittelbarkeit des Konzert-Kontaktes zwischen Performierenden und Publikum fehlt; *Auftritte in falschen Umgebungen* - in der Wüste, auf der Wiese, in geplünderten Fabrikhallen - sind deutlich nicht-natürlich. Performative Teile findet man schließlich auch in narrativen *Singspiel-Videos*, in denen die Personen in irgendwelchen Handlungssituationen zu singen beginnen; auch diese Performationen werden hier als nicht-natürlich angesehen.

(b) *Serialität/Reproduzierbarkeit*: Ein Stück kann in zahllosen Aufführungen realisiert werden, ohne daß es wesentliche Unterschiede gäbe; zur Reproduzierbarkeit des Stücks in seinen Aufführungen tragen natürlich die Medien wesentlich bei - schließlich ist das Video selbst eine solche Performance des Stücks. Eine Konzerttournee, Fernsehauftritte, Auftritte in den Konzerten befreundeter Stars oder Gruppen usw.: Rock- und Popmusik ist auch in der Darstellung der Musikvideos durch das Kennzeichen der Reproduzierbarkeit ausgezeichnet.

(c) *Medialität*: Schon das unmittelbare vis-à-vis der Konzertsituation ist eine medial bedingte Situation - denn ohne die Verstärkungs- und Klangbearbeitungselektronik wäre das Konzert nicht durchführbar. Eine Performance, die in einem Studio stattfindet

mit dem Ziel, ein Video zu produzieren, adressiert sein Publikum anders als es die Adressierungskonventionen der Bühne festlegen. Usw.

Die These ist, daß auf alle diese modalen Veränderungen in den Videos selbst Bezug genommen wird. Wie, wäre zu prüfen.

2.3 Das Beispiel

Das Beispiel, an dem diese Überlegungen zu erproben sein werden, ist das Video zu dem Song "Cult of Personality" der schwarzen Hard-Rock-Formation Living Colours [2]. Es handelt sich dabei um ein rasend schnell geschnittenes Performance-Video, das in zunächst undurchschaubarer Weise Einstellungen hintereinander reiht, die fünf verschiedenen Gruppen eingeordnet werden können:

- (1) Bilder einer Studio-Performance;
- (2) dokumentarische Aufnahmen eines oder mehrerer Live-Konzerte;
- (3) historisches Bildmaterial - Köpfe bekannter Politiker, Soldaten, Publikumsmassen;
- (4) Aufnahmen von Masken vor schwarzem Hintergrund;
- (5) Bilder eines jungen Mädchens, das mit weit aufgerissenen Augen auf einen abwesenden Fernseher starrt und am Schluß verständnislos ausschaltet und damit auch das Musikvideo beendet.

Die verschiedenen Elemente, die in "Cult of Personality" miteinander verschränkt sind, beziehen sich auf verschiedene Elemente und Positionen des Performance-Schemas:

- (1) Die beiden Performanz repräsentierenden Basen beziehen sich auf den "lokutionären Akt", aber auch auf die Momente Serialität und Medialität, enthalten Publikumsdarstellungen etc.
- (2) Die historischen Aufnahmen mit Köpfen von Politikern usw. können verstanden werden als dem propositionalen Akt zugehörig
- (3) genauso wie die Masken. Zwischen diesen beiden wechselt aber das Repräsentationsverhältnis, wir haben es mit verschiedenen semiotischen Modi zu tun: Handelt es sich im einen Fall um direkte Repräsentation bzw. Indikation der besprochenen Gegenstände bzw. unter das Thema fallender Exemplare, repräsentieren die Masken das Thema auf symbolische Art und Weise.
- (4) Und wir haben schließlich die Bilder des Mädchens, die den Gesamttext modal verändern. Das

Stück als relevantes Kommunikat bleibt so nicht für sich stehen, sondern wird eingebettet in einen darüber stehenden Akt. Dieser letzte Akt ist *selbstreferentiell*. Der Clip im engeren Sinne ist Objekt einer Besichtigung. Auf die Implikationen dieser Konstruktion wird unten zurückzukommen sein.

Noch einmal die These: *Die semantische Einheit des Clip wird gewährleistet durch die Einheit des sprechaktartigen Schemas "Performance"*. Die verschiedenen Elemente, die hier in eine so locker und unverbindlich erscheinende Ordnung eingebracht sind, lassen sich eindeutig beziehen auf die verschiedenen Teilakte, modalen Aspekte und Handlungsrollen des Schemas.

2.4 Medialität und indirekte Repräsentation

Der musikalische Vollzug bildet den Kern des Beispielclips, das sollte festgehalten werden. Allerdings: wir haben es nur mit *indirekten Repräsentationen* von Performances zu tun, mit uneigentlichen Darstellungen. Der unmittelbare Akt der Performance bleibt ausgespart.

Einen Titel, ein Lied zu spielen, ist eine kooperative Aktivität der Band, die eine klar organisierte zeitliche Struktur hat, kontinuierlich ist und Anfang und Ende hat. Die Orientierung an der Performance bzw. am Musikstück bewirkt eine deutliche Begrenzung "der Zeit- und oft auch der Raumausdehnung", wie Jan Schenkewitz dazu anmerkte (1988, 106).

Vor allem ist ein Konzert, das Spielen eines Liedes, an ein *Publikum* gewendet, findet in Anwesenheit eines Publikums statt.

Die Studio-Performance des Beispiels dagegen hat kein Publikum; sie findet nicht auf einer Bühne, sondern in einem relativ kleinen Raum statt; der Sänger hat kein Mikrophon. Deutlich ist das Geschehen für die registrierende Kamera inszeniert - da wird direkt in die Kamera gesungen, der Betrachter des Video-clips also direkt adressiert; der Raum wird so aufgebaut, daß die Kamera leicht dezentriert wirkt (als sollte trotz der deutlichen Adressierung des Geschehens an den Bildschirm-Zuschauer die Illusion eines "möglichen Publikums" aufrechterhalten bleiben). Offenbar ist die Aufführung aber *gespielt*, womit gemeint ist: sie wird nicht ernsthaft vollzogen, sie ist fürs Medium inszeniert.

Das, was wir sehen, ist *nicht die eigentliche Aufführung*: das ist die semantische Konsequenz aus der offenen Markierung der Studioaufführung als einer *Simulation eines Auftritts*.

Die "Dokumentarizität" der Bilder der zweiten thematischen Bild-Gruppe, die der Performance des Stücks gewidmet ist, wird *indiziert* durch die Verwendung von Schwarzweiß (konventionell als "Farbmodus dokumentarischen Filmens" angesehen), durch die Grobkörnigkeit des Materials (auch dies ein verbreitetes und populäres Indiz für "Authentizität") sowie durch eine spezifische Farbtonung, die an die Farbveränderungen alter Farbfilme erinnert. Es werden also Eigenschaften und Merkmale der Ausdrucksgestalt dazu genutzt, die Andersartigkeit der Realisierungen der zweiten Gruppe anzuzeigen und auszudrücken. Aufgrund der deutlich *unterschiedlichen Ausdrucksgestalten*, die den beiden Bildergruppen zugeordnet sind, die verschiedene Performances des Stücks zeigen, verbietet sich jedenfalls eine Vermischung oder Synthese der beiden Bilderreihen zu einer einzigen thematischen Einheit. Auf das gleiche Stück bezogen sind beide gleichermaßen: auch die Dokumentaraufnahmen sind "im Rhythmus", manchmal ist sogar der Sänger lippensynchron zum Lied abgebildet.

Die *Dokumentaraufnahmen* zeigen nicht-simuliertes Auftreten, wobei unklar ist, ob man es mit Aufnahmen eines einzigen oder mehrerer Auftritte zu tun hat. Sie stehen den Bildern der Studioaufführung nicht nur gegenüber, sondern sind ihnen auch untergeordnet; man hat den Eindruck, daß hier eine Band in einem Fernsehstudio zu Gast ist, deren Gastauftritt mit dokumentarischen Bildern von einer Konzerttournee unterschritten ist. Damit stehen einander natürlich auf *zwei Sphären der Rock-Musik* gegenüber: das unmittelbare Gegenüber von Musikern und Zuhörern, wie es im Konzert gegeben ist, und das vermittelte Gegenüber in der (fernseh-)medialen Präsentation.

3. Reflexivität

Wenn diese These stimmt, dann zitiert die doppelte Repräsentation der ausführenden Band eine spezifische *mediale Konstellation* von Aufführungs- und Darstellungsmodi. Strukturell nimmt der Clip damit etwas von seiner eigenen Verbreitungspraxis auf,

nimmt also *reflexiv* Bezug auf die eigene Textsorte. Das bedeutet aber auch, daß die hier immer indirekte mediale Präsentation von Rockmusik einer (im Clip selbst nicht gezeigten, sondern nur in dokumentarischen Spuren niedergelegten) *eigentlichen Performance* gegenübergestellt wird: dem Live-Auftritt vor leibhaftigem Publikum.

In diesem spezifischen Gegenüber der beiden Basen haben wir es auch mit einem Gegenüber verschiedener Repräsentationen der Musik zu tun.

- (1) Der *Simulation* einer Performance gegenüber steht
- (2) ein *Bericht* (in dokumentarischen Spuren) über Performances;
- (3) die *eigentliche Performance* bleibt dagegen in diesem Clip unrepräsentiert, kann aber strukturell erschlossen werden.

Derartige *reflexive Momente* spielen in vielen Video-Clips eine Rolle. Marsha Kinder beschreibt z.B. das Video zu Huey Lewis & The News' "The Heart of Rock'n Roll" wie folgt:

the performance <...> is fragmented spatially, as the settings for the singing shift from New York to LA, and to other stops on the tour, and from concert halls, to nightclubs, to the streets; and also temporally, as their performance is situated within the history of rock'n roll. The inserts of Elvis Presley and other historical precursors that are intercut with present footage of Lewis and the News, are echoed in the contrasting dance styles of different eras as well as in the historical TV formats of color and black-and-white, between which the visuals constantly alternate (1984, 8).

Kinder faßt eine solche visuelle Strategie als *selbst-reflexiv*, weil damit die aktuelle Performance lokalisiert werde in den Bezügen der Geschichte der Popmusik und des Fernsehens. Auf beide Medien werde so reflektiert.

In ähnlicher Weise geht auch Scott R. Olson davon aus, daß die Programme des Fernsehens mit reflexiven Momenten durchsetzt sind. Dabei versucht er, drei verschiedene *Arten der Reflexivität* zu unterscheiden:

- (1) sie können reflexiv auf das Medium und seine Bedingungen gerichtet sein;
- (2) sie können einzelne Sendungen oder Sendeformen und

-genres reflektieren; und
(3) sie können auf ihre eigene Textualität bzw. auf die Strategien der Vertextung gerichtet sein (Olson 1987, 285-286; ähnlich Kaplan 1987, 34ff).

Wenn von Darstellern nicht nur eine Rolle erfüllt wird, sondern wenn sie darüber hinaus signalisieren, daß sie eine "Rolle" spielen (ebd., 291); wenn ein Geschehen nochmals durch einen ebenfalls abgebildeten Zuschauer als mediales Geschehen gekennzeichnet wird; wenn ein Text mittels der Techniken des Zitierens und Anspielens in eine offene Verbindung zu anderen Texten oder Textsorten gerückt wird: dann haben wir es hier mit Strategien zu tun, die den Illusionscharakter des Textes offen postulieren, ihn also von vornherein als Diskurs-Element ausgeben. Die Fragen nach der Realität, nach der Wahrheit, nach der Folgerichtigkeit der Ableitung werden damit zurückgenommen.

Für die Rezeption bedeutet diese formale Manipulation der Texte, daß sie nicht mehr nur und unter Umständen nicht mehr vorrangig gerichtet ist auf die Gegenstände in Rede, sondern daß sie sich auf den Text selbst und auf seine Strukturen richten muß - weil der Text so angelegt ist, daß er immer wieder auf sich selbst referiert.

In "Cult of Personality" haben wir es im Grunde mit einer Vielzahl reflexiver Verhältnisse zu tun: In der Kontraposition der beiden Repräsentationen von Performances wird die mediale Vermittlung des zentralen Liedes reflexiv gebrochen und mit der Ideologie der Rockmusik in Verbindung gebracht. Das unvermittelt-körperliche *Vis à vis* des Live-Auftritts steht der distanzierend-entkörperlichten Darstellungsform von Rock-Musik im Fernsehen entgegen.

Fernseh-Rock ist simulierter Rock: diese These könnte man aus der besonderen Verschränkung der beiden Performance-Darstellungen in unserem Beispiel ableiten. Rockmusik gilt als "Handarbeit" (dazu Schenkewitz 1988, 105), als eine physische Aktion für ein anwesendes Publikum. Eine der Paradoxien der Rockkultur besteht gerade darin, daß sie nur mit Hilfe der medialen Vielfältigkeit an das Massenpublikum gelangen kann, daß aber ihre Ideologie "Unmittelbarkeit" verlangt. Wenn man das Ideologem der leiblichen Unmittelbarkeit der Rockmusik als einen Orientierungspunkt der Rockkultur nimmt, so hat man nicht nur einen Ansatzpunkt gefunden, von dem aus manche kompositionellen Ei-

genarten insbesondere von Konzertvideos erschlossen werden können (vgl. dazu Schenkewitz 1988, 106-107), sondern kann auch die Gegenüberstellung zweier Performance-Repräsentationen in "Cult of Personality" in rock-ideologischen Kontext eingliedern.

4. Thematische Basen

Die verschiedenen Bilder, aus denen unser Beispiel komponiert ist, lassen sich unter Rückbezug auf die Komponenten des Performations-Konnexes in Gruppen einteilen. Jede dieser Gruppen wird als die Realisierung einer von mir sogenannten *thematischen Basis* aufgefaßt, also nicht nur als Element der Performance betrachtet, sondern weiter spezifiziert. Eine thematische Basis bildet die Grundeinheit von Assoziationsmontagen: die einzelnen Elemente des Oberflächentextes werden bezogen auf einen thematischen Kern, der aufgrund der syntaktischen Gliederung in eine Verbindung zu einem anderen thematischen Kern und seinen Realisierungen gebracht wird.

Die *realisierende Einheit* kann sowohl ein Einstellungssegment sein wie eine ganze Einstellung wie eine Sequenz. In einer einzelnen Einstellung können verschiedene Basen realisiert sein. Der Übergang von der Realisierung einer Basis zu der einer anderen kann mitten in der (technischen) Einheit der Einstellung geschehen. Etc.

Wie in der Analyse von Assoziationsmontagen, die sich der syntaktischen Form der Alternation bedienen, üblich (vgl. Möller 1985, insbes. 139ff), werden Einstellungen oder Elemente und Teile von Einstellungen nur als Realisierungen von Kategorien angesehen, die selbst *abstrakter Natur* sind. Die thematische Struktur eines Textes wird in den Einstellungen und Bilderfolgen *realisiert*. Sie selbst ist aber abstraktiv, was sich darin äußert, daß (1) Bilder durch andere Bilder gleicher Art ersetzt werden könnten, ohne daß sich der Text wesentlich änderte, und daß (2) einzelne Bilder oder Einstellungen zu Sequenzen oder Bilderfolgen expandiert werden könnten - wiederum ohne daß der Text sich dadurch wesentlich änderte.

Eine Assoziation nun ist eine Relation zwischen zwei thematischen Basen. In der Regel sind die Relata einer Assoziation *von gleicher Art* (wie in den

Relationen des Gegensatzes und des Kontrastes) oder *in einem konnexiven Verhältnis*, in dem die einzelnen Relata als Stellen in einem Gefüge gebunden sind, somit also ein klar in Bezug aufeinander definiertes Verhältnis haben.

Die Basenassoziation nun, die in Musikvideos sehr verbreitet ist, ist (a) meist eine *mehrfache Assoziation* verschiedener Komponenten, (b) wobei die Komponenten *von verschiedener Art* sind. (c) Sehr häufig kommt es vor, daß die vom regierenden Dependenzgefüge der Performance her gleichen Komponenten *in mehreren Basen repräsentiert* sind (wie in unserem Beispiel die Performance selbst in zwei Basen auftritt). Und (d) ist das *semiotische Verhältnis von Basis und realisierenden Einheiten* in den verschiedenen an der Gesamtassoziation beteiligten Basen verschieden.

4.1 Illustration

Am Beispiel von "Cult of Personality": Während beide Performationsbasen Musik als etwas "Hervorgebrachtes" repräsentieren, den Akt des Musikmachens in verschiedenen Modalitäten der Durchführung repräsentieren, ist die *Illustrationsfunktion*, die die historischen Aufnahmen von Politikerköpfen usw. mit dem Stück verkoppelt, vom Inhalt des Stücks abhängig.

Die Basis differenziert sich in subordinierte Gruppierungen von Bildern, die in jeweils lockerer thematischer Bindung einen jeweils eigenständigen *thematischen Rahmen* eröffnen; alle Subthemen zusammen ergeben einen offenen, nicht sehr differenzierten thematischen Zugang zu dem, was man allgemein "historischer Hintergrund" nennen könnte. Subgruppen in der Base sind u.a. "historische Personen", "Vietnamkrieg", "(historische) Rockkultur" [3].

4.2 Exemplifikation

Allerdings sind die Bindungen, die thematische Struktur und realisierende Bilder miteinander haben, schwach, was wiederum darauf zurückzuführen ist, daß sie in einem wenig deterministischen semiotischen Verhältnis zueinander stehen: dem der *Exemplifikation*.

Am Beispiel des Subthemas "historische Personen": Das allgemeine Thema des Liedes - "Cult of Personality" - wird realisiert in einem Ensemble von Berühmtheiten, das selbst nicht weiter begründet wird und das auch keine auffällige Ordnung hat. Will sagen, daß wir es hier mit hochgradig austauschbaren Namen und Köpfen zu tun haben; wichtig ist einzig die Tatsache, daß es *personalities* sind, Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die politische und kulturelle Stile indizieren können, als personale Symbole für gewisse politische Zustände oder Veränderungen stehen usw. Daß "Stalin" gezeigt wird und nicht "Mao Tse-Tung", ist, dieser These folgend, weder begründbar noch von Bedeutung; die beiden könnten einander wechselseitig ersetzen, ohne daß sich an dem Clip etwas Nennenswertes veränderte. Die Bilder *exemplifizieren* die abstrakte Kategorie "personalities", haben keinen Eigenwert.

Etwas, das der Exemplifikation dient, steht als Vertreter des exemplifizierten Typs. Nur das Typische an ihm ist relevant, alle individuellen Eigenarten treten zurück. Je schematisierter das Exemplifizierende ist, desto reiner kann es die Exemplifikationsfunktion erfüllen.

4.3. Determination und Offenheit

Es gibt in dem Beispiel-Video keine starke sequentielle Struktur, die die Realisierung insbesondere der dritten Basis in spezifischen Bildern erforderlich machte; die *strukturelle Determination*, die vom *Kontext* ausgeübt wird, ist schwach. Dementsprechend austauschbar sind die einzelnen Bilder. Wenn man davon ausgeht, daß die *Bedeutungen*, die man Bildern zuweisen kann, durch den strukturellen Kontext der Sequenz, in der sie stehen, festgelegt werden, und daß die Bilder diese *strukturelle Bedeutung* einerseits realisieren und zugleich *reichhaltig illustrieren* (ähnlich Möller 1985, 130), dann wird zugleich das Problem deutlich, mit dem wir es hier zu tun haben: zum einen sind Bilder, die lediglich etwas illustrieren, immer austauschbar; und zum anderen haben wir es hier mit einer Textstruktur zu tun, die im Grunde undeterminiert (oder unterdeterminiert) ist - was wiederum den Text rigoros öffnet und polysem macht (vgl. Wulff 1989).

Die Wahlfreiheit ist allerdings letzten Endes doch eingeschränkt: verwendet werden nur öffentliche Köpfe, die überaus bekannt sind (und fast schon so

etwas wie "ikonographische Embleme" sind), und es werden Köpfe benutzt, die mit den fünfziger und sechziger Jahren assoziiert sind. Dieser *zeitlich-historischen Begrenzung* der realisierenden Bilder der Kategorie "öffentliche Köpfe" sind auch die anderen Aufnahmen unterworfen, die ich als eigene thematische Base zusammengefaßt hatte: neutrale Bilder aus dem (Vietnam-)Krieg, Aufnahmen von jugendlichen Fans usw.

Einige der Aufnahmen sind im Grunde so neutral, daß sie keine spezifische historische Information tragen. Daß sie dennoch als Bilder aus dem begrenzenden Zeitraum aufgefaßt werden, hängt damit zusammen, daß die Rezeption eines Textes auch die Gewinnung der thematischen Struktur des Textes umfaßt. Wenn nun eine thematische Basis der genannten Art abstraktiv gewonnen wird, dann kann ein Bild, das keiner anderen Basis eingeordnet werden kann, als Instantiation dieser Thematik genommen werden, wenn es keine ausdrücklich der Basis widersprechenden Informationen enthält.

Es sind drei unterschiedliche Verfahren, die das historische Bildmaterial mit den anderen thematischen Linien des Clips verbinden: zum einen ist das Material in Illustrationsfunktion abhängig und dominiert von der Musik; zum anderen schafft es eine Verbindung des Clips zu allgemeinem kulturellem Wissen und behauptet eine Traditionslinie, die von der Gegenwart des Clips zurückweist zumindest bis in die historische Zeit der kompilierten Bilder; und zum dritten schließlich werden die historischen Aufnahmen mit den Dokumentaraufnahmen der performierenden Band aufgrund materialer Ähnlichkeit in Verbindung gesetzt.

4.4 Symbolisierung

Als eine Illustrierung der besungenen Thematik können auch die Maskenbilder angesehen werden. Während aber die historischen Aufnahmen eher den Aspekt "personalities" und die historische und mediale Praxis des Umgangs mit historischen Persönlichkeiten ikonisch aufnehmen, sind die Maskenaufnahmen eher dem Aspekt "cult" assoziiert.

Allerdings ist der *semiotische Status*, den diese Bilder im Gesamt des Textes haben, wieder sehr undeutlich. Sie haben nicht die Aufgabe, einen bestimmten Kult oder eine bestimmte kultische Praxis

zu repräsentieren. Sie symbolisieren vielmehr "Kultisches" auf eine ganz allgemeine, unverbindliche Art und Weise. Die Masken suggerieren kultische Vollzüge, Voodoo-Rituale, geheimnisvoll-entlegene Zeremonien.

Bezogen auf den Gesamttext dienen die Bilder als *Kennzeichnungen*, die eine allgemeine Prädikation des Komplexes "historische Persönlichkeiten" umfassen. Die Tatsache, daß es historische "personalities" gibt, wird erst in den Maskenbildern als ein irrational-kultisches Element der Kultur bestimmt; würde man auf die Maskenbilder verzichten, würde auch diese zentrale Aussage nicht artikuliert. Insofern sind die Maskenbilder das zentrale Mittel, mit dem das besungene Thema visuell realisiert wird.

Dienen die historischen Aufnahmen dazu, die Thematik des Liedes im allgemeinen kulturellen Wissen zu verankern, sind die Maskenbilder das Mittel, das so historisch konkret gewordene Thema zu qualifizieren und zu präzisieren. *Dem historischen Komplex wird so ein mythischer Komplex zugeordnet.*

Eigenartigerweise sind die Maskenaufnahmen verbindbar mit den Performance-Aufnahmen: einer der Musiker erhebt die Hand zum Teufelszeichen der Voodoo-Kulte.

5. Die Rezeption von Clips als Gegenstand von Clips

Diese Verschränkung von vier Textbasen würde einen Text ergeben, der vollständig ist und abgeschlossen. Doch ist er als ganzer Text nochmals Gegenstand einer folgenreichen textsemantischen Operation: er ist das *Objekt einer abgebildeten Rezeption*. Ein kleines Mädchen betrachtet das Musik-Video und schaltet am Ende den Apparat verständnislos und kopfschüttelnd ab.

Die Einbettung ist mindest unter zwei Aspekten von großer Bedeutung und kann mit Blick auf allgemeinere Aspekte der Musikvideo-Kommunikation interpretiert werden:

(1) Die Rezeption von Videos selbst zum Gegenstand von Videos zu machen, ist eine sehr verbreitete Reflexivität herstellende Vertextungstechnik von Videoclips. In diesem Fall ist die Altersdifferenz des betrachtenden Mädchens zur Band und zu den

Adressaten der Band interpretierbar; als eine These, die man aus dem Beispiel gewinnen könnte, könnte man setzen: für die Jüngeren sind solche assoziativen Komplexe, wie sie in diesem Video behauptet werden, unzugänglich und unverständlich. Wenn diese Annahme stimmt, *thematisiert das Video die Exklusivität seiner Bedeutungen*. Exklusivität von Bedeutungen ist natürlich begründet in den *subkulturellen Geltungsbereichen* von Bedeutungen.

Damit kann die Einbettung in zweierlei Weise als ein *Rekurs auf "Jugendkultur"* verstanden werden:

(a) Die Aufsplitterung der Jugendkultur in subkulturelle Formationen, die untereinander kaum Kontakte haben und nicht miteinander kompatibel sind, findet natürlich vor allem in den Symbolisierungen und in den Kommunikaten der jeweiligen Subkulturen seinen Ausdruck. Subkulturen zeichnen sich durch *gemeinsame Interpretationen* aus, das ist konstitutiv für sie. Und sie stehen deshalb gegeneinander, weil sie verschiedene symbolische Überzeugungssysteme haben. Das Beispielvideo komponiert nicht nur gewisse Bedeutungen zu einem Text, der ein Text einer subkulturellen Interpretationsgemeinschaft ist, sondern zeigt darüber hinaus, daß dieser Text einer "fremden" Interpretation unzugänglich ist. Das ist das eine.

(b) Zum anderen hat gerade die Gegenüberstellung von Video und verständnislosem Rezipienten zur Folge, daß die Exklusivität der Bedeutung überhaupt erst thematisiert wird. Ex negativo wird so die Adressatengemeinschaft des Videos abgegrenzt; der *Diskurs über die Zugänglichkeit und Akzeptabilität des Videos* erfolgt sozusagen indirekt und mittelbar und setzt das Bewußtsein voraus, daß die subkulturelle Kommunikation in einem unter Umständen eng begrenzten sozialen Netz stattfindet.

(2) Die Thematisierung der subkulturellen Exklusivität erfolgt in einer *medialen Konstellation*. Medialität ist so gleich in doppelter Weise für die Struktur des Beispiels konstitutiv: Mit der Einbettungs-Konstruktion wird die auf dem *Modell der Performance* basierende Verschränkung der vier Elementarbasen in ein *Modell medialen Konsums* eingebracht. Zwei kommunikative Konstellationen werden hier aufeinandergetürmt: (a) Formieren sich Hörergemeinschaften in einer Performance-Konstellation und findet Rock-Kommunikation in einem symbolischen Rollen- und Bedeutungsarrangement statt, für das das Gegenüber von Band und Adressaten konstitutiv ist, so ist (b) diese Konstellation Gegenstand der Reprä-

sensation in den Videoclips, deren Rezeption wiederum Teil subkultureller Kommunikation ist (und die als solche abgebildet werden kann).

Ist diese Beobachtung richtig, so spielen *Modelle medialer Kommunikation* in den Textbildungsprozessen der Videoclips konstitutive Rollen. Dann sind Videoclips, die nach dem Muster des Beispiels gebaut sind, *Repräsentationen kommunikativer Konstellationen*; sie bilden keine vom Text ablösbaren Inhalte ab, folgen also keiner vom Inhalt her bestimmten Struktur, sondern produzieren das Bild einer Kommunikationssituation, das derjenigen des Videoclips zumindest in Grundzügen homolog ist. Und das Beispiel zeigt, daß diese Vervielfältigung von Kommunikationskonstellationen in einem Clip selbst wieder thematisiert werden kann.

Daß dies Inhalts-Schemata sind, die von den film- und fernsehüblichen Formen der Mitteilung abweichen, dürfte deutlich sein. Vielleicht ist ihre Unkonventionalität und Unzugänglichkeit auch der Grund für die Probleme, die die Medienpädagogik mit den Clips hat: einfach aus dem Grunde, weil sich in der Bauform der Clips ein Bewußtsein von Medialität ausdrückt, das den medienpädagogischen Reflektionsstandard längst überholt hat.

Anmerkungen

[1] Ohne die vielen kritischen Hinweise von Britta Hartmann und Klemens Hippel, Jan Schenkewitz, Ludger Kaczmarek, Michael Alrogge und Johannes Menge wäre die Arbeit an diesem Skript nicht nur viel langweiliger, sondern auch viel unergiebig gewesen. Ich danke ihnen für ihre Geduld.

[2] Die Rolle schwarzer Musiker insbesondere im Bereich des Hard Rock ist problematisch; E. Ann Kaplan (1987, 15ff) beschreibt die amerikanische Situation - die sicher-

lich eine ganz andere ist als die in Europa - als von weißen Interessen und Publiken vollständig dominiert: "The largely white, middle-American audience to which MTV gears itself are uninterested in black bands, and this we must attribute to cultural codes that shape this group in Reagan's America" (1987, 31). Ist diese Annahme richtig, wäre allein die Tatsache, daß Kennedy als Inkarnation von "Personenkult" zitiert wird, dann anders zu interpretieren: weil sich dann der Standpunkt der Band verschieben müßte. Von diesen Überlegungen werde ich hier aber absehen, weil das europäische Verständnis von "racism" anders ist.

[3] Die sich hier andeutende Beliebigkeit des Umgangs mit historischem Material ist von E. Ann Kaplan in ihrem Buch über MTV als ein charakteristisches Kennzeichen *postmodernen Umgangs mit Geschichte* dargestellt worden; vgl. dazu Kaplan (1987, 22ff).

Literatur

Kaplan, E. Ann (1987) *Rocking around the clock. Music Television, postmodernism, and consumer culture*. New York/ London: Methuen.

Kinder, Marsha (1984) *Music video and the spectator: Television, ideology and dream*. In: *Film Quarterly* 38,1, S. 2-15.

Möller, Karl-Dietmar (1985) *Aspekte der Parallelmontage (2): Parallelmontage in einem Nazi-Propagandafilm*. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 2. Alternation / Parallelmontage*. Hrsg. v. Elmar Elling u. Karl-Dietmar Möller. Münster: MAKS Publikationen, S. 119-163 (Papmaks. 13.).

Olson, Scott R. (1987) *Meta-television: Popular postmodernism*. In: *Critical Studies in Mass Communication* 4, S. 284-300.

Schenkewitz, Jan (1988) *Videopop. Musik als strukturbildendes Element einer Gattung*. In: *TheaterZeitSchrift* 26, S. 104-109.

Wulff, Hans J. (1989) *Polysemie als Eigenschaft der Fernsehkommunikation?* Unveröff. Ms. Berlin 1989.