

„(...) a total rip-off of Kubrick's movie“?

Die Rezeption von *2001 – A Space Odyssey* im Musikvideo

Von HENRY KEAZOR

Ein Film interpretiert ein bestimmtes Thema in einer so prägenden Weise, dass im Anschluss daran eben dieses Thema aufgreifende mediale Schöpfungen nicht umhin zu kommen scheinen, sich mit diesem künstlerischen Vorfahr auseinanderzusetzen, ihn zu zitieren, zu adaptieren, zu parodieren. Dieser bekommt dadurch zunehmend einen kanonischen, ikonischen Status,¹ weshalb der Film in der Folge auch dann zitiert wird, wenn sein engeres Thema im strengeren Sinne gar nicht aufgegriffen wird: Er steht nun gewissermaßen für eine bestimmte Gattung – zudem „adelt“ es den Zitierenden anscheinend auch, wenn er sich mit dem Vorfahr auseinandersetzt.²

Dessen Leistung kann hierbei auch darin bestehen, ein zuvor eigentlich der Populärkultur zugeschlagenes Thema dadurch „geadelt“ zu haben, dass er es mit den Mitteln der „Hochkultur“ (also z.B. intellektuelle Durchdringung, Budget, Aufwand, Darstellungs- und Erzähltechniken) angeht. Nichtsdestotrotz mag der Film bestimmte Spuren seiner ursprünglichen, populärkulturellen Gattungsheimat noch mit sich tragen, auch wenn diese sich jetzt vielleicht weniger auf die konkrete Gattung oder die erzählte Handlung, als vielmehr auf populärkulturell geprägte Verfahren bezieht, auf die der Film stellenweise zurückgreift.

Letztere können transmedial sein – will heißen: Während die Gattungszugehörigkeit (z.B. Krimi, Abenteuerfilm, Science Fiction etc.) des Films durch die erzählte Geschichte bedingt sein kann, ist es durchaus möglich, dass sich die dann konkret zu beobachtenden populärkulturellen Aspekte weniger auf die Narration als vielmehr z.B. auf die dazu gewählte Musik beziehen; zugleich kann es sein, dass wiederum bestimmte visuelle Aspekte des Films populärkulturell geprägt sind, ohne dass dies direkt auf dessen Gattung zurückgeführt werden kann – diese Aspekte können vielmehr aus anderen, z.B. musikalisch geprägten Kontexten stammen, die in dem Film aufgegriffen und adaptiert werden.

1 Dies ließe sich im vorliegenden Fall sogar mit dem Verständnis des Begriffs durch Max Imdahl parallelisieren, der „Ikonik“ als Synthese von rein „sehendem“ und „(wieder-)erkennendem Sehen“ definiert hat. Vgl. Imdahl 1988, S. 93: „(...) ikonische Leistung beruht (...) in einem Sehangebot, welches eine Synthese von sehendem und wiedererkennendem Sehen ermöglicht, ja erzwingt.“ Zur übereinstimmenden Kritik an Imdahls als „unhistorisch“ problematisiertem Ansatz vgl. die in ihrer jeweiligen Ausrichtung dann ganz unterschiedlichen Rezensionen von z.B. Salvini 1984, Werckmeister 1986 und Puttfarken 1988.

2 Vgl. dazu Bal 1999, S. 15, wo die diversen Beweggründe für solche Zitate aufgeführt werden – an zweiter Stelle führt die Autorin „the glamour of historical reference, the historical 'reality effect'“ an.

Es ist klar, und der Titel dieses Beitrags sagt es bereits deutlich: Mit dem Film ist Stanley Kubricks Film *2001 – A Space Odyssey* aus dem Jahre 1968 gemeint, den man von der Gattung her der Science Fiction zurechnen würde, einem zuvor (und auch danach) häufig mit mitleidiger Geringschätzung quitierten Genre.³ Kubricks Leistung bestand allerdings gerade darin, den von ihm von Anfang an anvisierten „proverbial good science-fiction movie“⁴ vorgelegt und damit einen Klassiker nicht nur seines Genres, sondern der Filmgeschichte überhaupt geschaffen zu haben. Zahllose Beispiele aus Film, Fernsehen, Literatur, Werbung, Musik und bildender Kunst könnten an dieser Stelle angeführt werden, um deutlich zu machen, in welchem hohen Maße Kubricks Film rezipiert, zitiert, adaptiert und parodiert wurde – und dies nicht zuletzt gerade in jenen populärkulturellen Genres, aus denen sich *2001* herausgelöst hatte.⁵

Die daraus resultierende Spannung zwischen dieser zurückgelassenen, populärkulturellen Gattungsheimat einerseits und dem zugleich angestrebten hochkulturellen Fixpunkt andererseits manifestiert sich im Fall von *2001* jedoch vielleicht weniger auf der Ebene der Erzählung und der dafür eingesetzten narrativen Mittel, als vielmehr auf der Ebene des gewählten Soundtracks, denn dieser stellt weitgehend bekannte, traditionelle (und in gewisser Weise auch populäre) Musikstücke wie z.B. Johann Strauß' Walzer *An der schönen blauen Donau* mit seinerzeit avantgardistischen Vertretern wie den Kompositionen György Ligetis zusammen,⁶ zudem beziehen sich Sequenzen des Films wie die visuelle Gestaltung der Reise des Astronauten David Bowman durch das Sternentor⁷ auf gleichermaßen im Bereich der populärkulturellen Konzertveranstaltungen wie der Computerkunst der 60er Jahre erarbeitete Schöpfungen (dazu später mehr).

Zu welchen interessanten Beziehungen dies führen konnte, ist alleine an den ersten Rückverweisen zu beobachten, die schon bald nach der Premiere des Films von Seiten der Popmusik vorgenommen wurden: Bekanntermaßen konzipierte und schnitt

- 3 Diese Einstellung lässt sich gut und treffend mit der von Robert Conquest und Kingsley Amis (in Amis/Conquest 1962, Motto auf der Schmutzseite) geprägten Sentenz zusammenfassen: „S[ci]ence[f]iction's no good,“ they bellow till we're deaf. „But this looks good.“ „Well then, it's not sf.“ („SF ist schlecht“, tönt ständig ihr Gekläff. „Dies hier scheint gut.“ – „Dann ist es nicht SF.“).
- 4 Clarke 1972, S. 17: „(...) Kubrick wrote to me in the spring of 1964, saying that he wanted to make the 'proverbial good science-fiction movie' (...).“
- 5 Als ein besonders charakteristisches Beispiel könnte z.B. die Cartoon-Serie „The Simpsons“ angeführt werden, in der vielleicht kein anderer Regisseur und zudem kein anderer Film so häufig parodiert wird wie Stanley Kubrick und sein Film *2001*.
- 6 Vgl. dazu Sperl 2006, S. 108–130.
- 7 Der Begriff geht auf Arthur C. Clarks Romanversion von *2001* zurück – Fischer 2009, S. 213 hat zu Recht darauf hingewiesen, dass er (Anm. 8) „als eine Interpretation des Films zu verstehen“ sei, „besser noch als Ableger einer gemeinsamen Vorlage, die in verschiedene Richtungen weiterentwickelt wurde“; Begriffe wie das „Sternentor“ („Star Gate“) werden hier jedoch rein zu Verständigungszwecken verwendet, denn alternative Benennungen wie z.B. „Lichtkorridor“ treffen auch nicht ganz zu, da hiermit nur ein Teil der Sequenz konkret benannt wird, die darüber hinaus auch u.a. Flüge über farblich verfremdete Landschaften zeigt.

Kubrick die mit Musik unterlegten Sequenzen von *2001* unter Verwendung von z.B. den oben erwähnten Musikstücken, die er zunächst jedoch nur als sogenannte „Temp(orary) Tracks“, also als provisorische Platzhalter für die eigentlich und eigens für den Film komponierte Musik verwendete. Als der von dem beauftragten Filmkomponisten Alex North für *2001* geschriebene Soundtrack dann jedoch vorlag, war Kubrick damit so unzufrieden, dass er diesen kurzerhand verwarf und die zunächst nur als Provisorium gedachte Musik von Richard Strauss, Johann Strauß, György Ligeti und Aram Khatchaturian als endgültige Filmmusik verwendete.⁸

Es würde zu weit gehen, Kubricks Film daher als eine Art „Science Fiction-Musikvideo“ zu bezeichnen, da *2001* nicht (wie z.B. Walt Disneys *Fantasia* von 1940) primär als visuelles Äquivalent zu bereits bestehender Musik konzipiert worden war. Nichtsdestotrotz schlichen sich mit Kubricks Entscheidung, die für die Dreharbeiten und den Schnitt verwendeten „Temp Tracks“ dann auch als definitive Filmmusik zu verwenden,⁹ für das Musikvideo typische Parameter mit ein, denn aus der *raison d'être* eines Musikclips (für das zugrundegelegte Musikstück zu werben) resultiert auch das grundsätzliche Verhältnis zwischen Bildern und Musik: Erstere folgen zumeist, was z.B. Rhythmus, Dynamik und Atmosphäre angeht, Letzterer – und auch im Falle Kubricks gaben die gewählten Musikstücke (der Strauß-Walzer, Ligetis Klangflächenstücke) bestimmte Muster vor (Tanz, Abstraktion), die im Verbund mit dem Film zu Konstellationen wie dem Ballett der Raumschiffe oder der Durchquerung des den bekannten physischen Raum sprengenden und überschreitenden Sternentors konkretisiert und verdichtet werden.

„Here am I floating round my tin can far above the moon...“

Es ist in Anbetracht all dessen von daher vielleicht nicht ganz so überraschend, dass Kubricks *2001* dann auch schon sehr bald von der Popmusik entdeckt und adaptiert wurde, und dies vor allem auf der Ebene der Bilder: Im Fall von einer der ersten Rezeptionen, David Bowies Song *Space Oddity* aus dem Jahre 1969, erstreckt sich dieser Rekurs auch auf Titel und im Lied mitgeteilte Handlung, denn der Titel *Space Oddity* bezieht sich natürlich nicht nur rein vom Klangbild her auf *Space Odyssey*, sondern Bowie erzählt zudem auch mit seinem Major Tom von einem Astronauten, der wie sein Kollege Dave Bowman in Kubricks Film mit einer „Oddity in Space“ konfrontiert wird. Aufgrund des Themas sowie der Liedzeile „Here am I floating round my tin can far above the moon“ bot sich das zwar bereits früher entstandene, jedoch erst am 11. Juli 1969 veröffentlichte Stück geradezu als (gleichwohl, betrachtet man den von dem Verlust des Astronauten handelnden Text: eigentlich eher ungeeignete) Begleitmusik zu der am 21. Juli 1969 stattfindenden Mondlandung, und

8 Vgl. dazu Sperl 2006, S. 126–130.

9 Wie Sperl 2006, S. 129–130 aufzeigt, enthält selbst Norths Soundtrack Reminiszenzen an die von Kubrick als „Temp Track“ verwendeten Musikstücke.

so überrascht es nicht, dass z.B. die BBC den Song während der TV-Live-Übertragungen der Mondlandungen spielte.¹⁰

Jenseits dieser kostenlosen Werbung wurde *Space Oddity* im Laufe der Jahre jedoch von insgesamt drei eigens dafür gedrehten Kurzfilmen sekundiert, mit denen ebenfalls dafür geworben wurde: Im Frühjahr 1969 legte Regisseur Malcolm J. Thomson einen im Kontext der Promo-Filmaktion *Love You Till Tuesday*¹¹ hergestellten Clip vor, in dem die in den Lyrics erzählte Handlung nachgestellt wird. Bowie erscheint hier mithin in einer Doppelrolle, einmal als Techniker der Bodenkontrolle, dann als Astronaut kostümiert, der in der Schwerelosigkeit des Weltalls seine Kapsel verlässt und dort entschwindet (der Film deutet hierbei eine im Liedtext nicht gegebene Erklärung an, denn Major Tom wird hier von zwei jungen Frauen in wallenden Gewändern entführt, die möglicherweise seinen ausbrechenden Wahnsinn versinnbildlichen). Rund drei Jahre später, im Dezember 1972, wurde von dem Fotografen Mick Rock¹² ein weiterer Clip gedreht, der einen rot angeleuchteten Bowie, eine Gitarre in der Hand, einfach nur bei der Performance des Stückes zeigt; um den technologischen Aspekt des Science-Fiction-Themas zu suggerieren, wurden nun Filmaufnahmen zwischengeschnitten, welche u.a. Schalttafeln und die Anzeigen eines Oszilloskops zeigen. Erschien Bowie hier bereits im Gewand seines Alter Ego „Ziggy Stardust“, so wird er 1979 in einer dritten und von David Mallet (für die englische Kenny Everett Show) gedrehten Version zwar wieder als Performer mit Gitarre gezeigt, dieses Mal allerdings werden diese Sequenzen mit in Schwarzweiß gehaltenen Spielszenen verknüpft, die Bowie in einem futuristischen Stuhl sitzend zeigen, der in einer Küche steht; in dieser explodieren immer wieder Geräte, während eine Krankenschwester davon komplett unberührt den Abwasch tätigt – dies, wie auch die gepolsterten Wände des Raumes, in dem Bowie das Stück vorträgt, sollen wohl (wie in der ersten Version von 1969) den Wahnsinn Major Toms andeuten.

Die erwähnten Beispiele (und insbesondere die von Thomson für seinen Clip gewählten Bilder) zeigen, dass Kubricks Film bereits sehr früh sowohl auf die Thematik wie auch auf die Bilder der Popmusik inspirierend wirkte; in der Folge sollte er gerade hinsichtlich dieser visuellen Hinsicht eine starke Wirkung haben, denn im

10 Vgl. dazu Sandford 1997, S. 49–50. Dies war auch der Grund, weshalb die Single am 20. Juli 2009 – also anlässlich des 40-jährigen Jubiläums der Mondlandung – erneut auf einer EP veröffentlicht wurde, die neben bislang unveröffentlichten Versionen des Stückes auch Material präsentierte, das Fans dazu animieren sollte, selbst neue Varianten abzumischen.

11 Es handelte sich hierbei um einen knapp halbstündigen Film, in dem sieben Bowie-Songs von entsprechenden, eigens hierfür gedrehten Szenen begleitet wurden – während die Sequenz zu *Space Oddity* bereits im September 1969 zu sehen war, wurde der ganze Film (wegen Streitigkeiten zwischen Regisseur Thomson und dem Bowie-Manager Kenneth Pitt) erst im Mai 1984 veröffentlicht. Vgl. dazu Pegg 2004, S. 521.

12 Das Video wurde gedreht, um die Veröffentlichung des Albums *Space Oddity* in den USA zu promoten. Vgl. dazu den Eintrag in der Music Video Database (<http://www.mvdbase.com/video.php?id=4153>, letzter Zugriff: 24.05.11). Mick Rock war maßgeblich an der Verbreitung des auch in dem *Space Oddity*-Video präsentierten Erscheinungsbild Bowies als „Ziggy Stardust“ beteiligt.

Bereich des Musikvideos erfuhr *2001* in der Folge eine intensive und wiederholte, bis heute anhaltende Rezeption. Dies hängt in gewisser Weise auch mit dem sich festigenden und verstärkenden Status von Kubricks *Space Odyssey* als Klassiker zusammen, denn zum einen rekurrieren Videoclips, da sie sich ihrem Publikum gegenüber auf eine möglichst zeitsparende Weise verständlich machen wollen, gerne auf allseits Bekanntes (oder als solches Betrachtetes), um so Referenzen zu haben, an denen die Betrachter „abgeholt“ werden können. Zum anderen waren einzelne Clip-Regisseure stark von Kubricks Filmen (neben *2001* insbesondere von *Clockwork Orange*) beeindruckt und strebten danach, die dort gezeigten Bildwelten nachzuschaffen und mit Musik zu verbinden.

Bei der nachfolgenden Betrachtung (die nur schlaglichtartig einzelne idealtypische Vertreter besprechen, keinesfalls also den Anspruch auf Vollständigkeit erheben möchte) sind zwei Grundarten der *2001*-Rezeption zu unterscheiden:

- Einzelne Motive, die verschiedenen Momenten des Films und hierbei insbesondere der dort gezeigten Innenausstattung entstammen, werden aufgegriffen (z.B. spezifische Darstellungen der Schwerelosigkeit, Dekorationen oder Kostüme wie z.B. die markanten Raumanzüge des Films) – als konkretes Beispiel hierfür soll Mark Romaneks Clip zu Janet und Michael Jacksons Stück *Scream* (1995) besprochen werden.
- Es wird auf bestimmte Sequenzen bzw. deren einzelne ästhetische Gestaltungsmittel rekuriert wie z.B. die psychedelische Sternentor-Durchfahrt und die dort angewendeten solarisierenden Farbverfremdungen – als konkrete Beispiele hierfür werden zum einen der Clip zu *Little Secrets* von Passion Pit (2010) sowie das von Rob Chandler für das Stück *Other Side* (2008) der Formation Pendulum gedrehte Musikvideo erörtert werden.

Als Synthese aus diesen beiden Rezeptions- und Adaptioneweisen lässt sich der 1992 von Michel Gondry zu dem Stück *Two Worlds Collide* von den Inspiral Carpets sowie das im Folgejahr gleichfalls von Gondry gedrehte Video zu Lenny Kravitz' *Believe* betrachten.

Einen Sonderfall stellt schließlich das 2001 von Lillevän Pobjoy produzierte Video zu dem Stück *IBM* der Formation Rechenzentrum dar – und mit eben diesem Sonderfall soll hier begonnen werden.

Lillevän Pobjoy: Rechenzentrum, IBM (2001): „Daisy, Daisy/ (...) / I'm half crazy“

Bereits in der ursprünglichen Zusammensetzung der Formation Rechenzentrum zeichnete sich deren Besonderheit ab, die darin bestand, musikalische und visuelle Künste auf das Engste und geradezu gleichberechtigt miteinander zu verschränken, denn die Band wurde 1997 von dem Deutschen Marc Weiser und dem in Schweden geborenen und in Irland aufgewachsenen Videokünstler Lillevän Pobjoy gegründet;

der Soundtrack-Komponist und Sounddesigner Christian Conrad stieß später für die Studioaufnahmen der ersten drei Alben dazu, verließ die Formation jedoch 2004.¹³

Es waren gleichermaßen die musikalische Qualität wie die Visualisierung der Stücke im Rahmen von bis zur Perfektion ausgearbeiteten Bühnenshows, mit der Rechenzentrum Publikum und Kritiker überzeugten (bezeichnenderweise hatte die Gruppe ihren ersten Auftritt auf der „documenta“ 1997 in Kassel).

Wie häufig bei elektronischer Musik sind die Videos und Bühnenshows von Rechenzentrum vorwiegend abstrakt geprägt – in ihnen finden sich dabei deutliche Bezüge zu den Vertretern der abstrakten Film-Avantgarde der 1920er und 1930er wie z.B. Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Helmuth Viking Eggeling oder Hans Richter. Dies ist auch im vorliegenden Video zu dem Stück *IBM* der Fall, wo Paraphrasen auf Hans Richters Film *Rhythmus 21* aus dem Jahre 1921 mit Jianzhi-Figuren (also chinesischen Papierscherenschnitten)¹⁴ und mit an Architektur- oder Schaltpläne erinnernden Strukturen kombiniert werden.

Der konkrete Bezug zu *2001* ist nun (neben dem Entstehungsjahr von Musik und Video) primär durch ein Sample gegeben, das über den elektronisch erzeugten Grundpuls des Stücks gelegt wird und aus Kubricks Film stammt: Als Dave Bowman den offenbar wahnsinnig gewordenen Supercomputer HAL nach und nach abzuschalten beginnt, wird die damit einhergehende Reduktion von dessen intellektuellen Leistungen und von dessen Bewusstsein anschaulich gemacht, indem HAL nun in zunehmend schleppenderem Duktus spricht und immer einfachere Inhalte vermittelt. *IBM* setzt mit jenem Monolog HALs ein, in dem dieser sich sozusagen seiner selbst vergewissert und vorstellt: „I am a HAL 9000 computer. I became operational at the H.A.L. plant in Urbana, Illinois on the 12th of January 1992. My instructor was Mr. Langley, and he taught me to sing a song. If you'd like to hear it, I can sing it for you.“ „Yes“, ist daraufhin die Antwort Bowmans zu vernehmen. HAL stellt den Song vor – „It's called 'Daisy'“ – und beginnt dann mit zunehmend sich verlangsamer und schleppender Stimme den 1892 von Harry Dacre komponierten, in Amerika äußerst populären Song *Daisy Bell* zu singen: „Daisy, Daisy, give me your answer do. I'm half crazy all for the love...“.¹⁵

Auf den ersten Blick scheint es, als würden Rechenzentrum mit der Benennung des Stücks *IBM* der landläufigen, aber wohl falschen Annahme folgen, dass es sich bei der Bezeichnung „HAL“ um eine Dekrementation des Namens des Computerherstellers IBM handelt: Diese drei Buchstaben würden mithin auf den „Interpreten“ des Stücks, den Computer HAL verweisen. Der Autor des Drehbuchs von *2001*, Arthur C. Clarke, hat demgegenüber jedoch immer wieder betont, dass „HAL“ für „Heuristic ALgorithmic“ stehe: „And that means that it can work on a program's

13 2008 stieg auch Pobjoy aus dem Projekt aus. Vgl. zu Rechenzentrum: http://www.weisermusic.com/website/?page_id=150 sowie <http://www.lillevan.com/biography/> (letzte Zugriffe: 24.05.11).

14 Eine der hierbei gezeigten Figuren ziert auch das Cover des Albums *The John Peel Session*, auf dem sich das Stück *IBM* befindet.

15 Der von HAL gesungene Text fungiert damit zugleich als eine Anspielung auf seinen vorangegangenen, „verrückten“ Zustand, der zu seiner Abschaltung geführt hat.

already set up, or it can look around for better solutions and you get the best of both worlds. So, that's how the name HAL originated."¹⁶ In der Tat wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass in dem Film das IBM-Logo zu sehen sei, so dass die Dekrementation wenig Sinn machen würde.

Interessanterweise scheint jedoch ein anderes Motiv hinter der Wahl des Titels zu stehen, denn eben das von HAL in *2001* und auf *IBM* von Rechenzentrum gesungene *Daisy Bell* wurde 1962 auf einem von den Wissenschaftlern John Kelly, Carol Lockbaum und Max Mathews programmierten IBM 704 in den Bell Labs in Murray Hill mit Hilfe der ersten computergenerierten Gesangsstimme eingespielt; Clarke besuchte zu eben jener Zeit John Pierce, einen an den Bell Labs arbeitenden Freund, und wurde von dieser Darbietung so sehr beeindruckt, dass er sie zu einem der dramatischen Höhepunkte des Drehbuchs zu *2001* machte.¹⁷

Auch wenn die Bezüge zwischen *IBM* von Rechenzentrum und *2001* damit primär auf musikalischer Ebene zu liegen scheinen, so weist der visuelle Anteil des Stücks gleichwohl ebenfalls – wenn auch eher indirekte – Rekurse auf den Film auf, denn die in *IBM* beobachteten Referenzen auf Pioniere des abstrakten Films passen insofern zu den akustischen Zitaten aus Kubricks *2001*, als dieser für seine Fahrt durch das Sternentor z.T. auf Motive und Effekte aus solchen und nachfolgenden abstrakten Filmen zurückgriff (man vergleiche z.B. John Whitneys Film *Catalog* von 1961,¹⁸ wo nicht nur animierte farbige Lichtformen beobachtet werden können wie sie auch in der entsprechenden Sequenz in *2001* zum Einsatz kommen, sondern auch sich in Größe und Form verändernde, in ihrer Faktur wie aus „buntem Rauschen“ gebildete Quadrate und Rechtecke, die große Ähnlichkeit nicht nur mit einigen mit den in *IBM* anzutreffenden Prozessen, sondern z.B. auch – s.o. – zu den *Rhythmus*-Filmen Hans Richters aufweisen).¹⁹

Mit der Erwähnung der Sternentor-Sequenz wären wir bei dem unter 2) angeführten Verfahren des Rekurses auf bestimmte Sequenzen bzw. deren ästhetische Gestaltungsmittel in Kubricks *2001*.

Rob Chandler: Pendulum, Other Side (2008) und Passion Pit, Little Secrets (2010):
„(...) the psychedelic lightshow which was something you looked at while you listened to the music“

Trifft man im Falle von *IBM* den Fall an, dass ein populäres Musikstück wie *Daisy Bell* zunächst Eingang in einen künstlerisch anspruchsvollen Film wie Kubricks

16 Vgl. das von David G. Stork mit Arthur C. Clarke geführte Interview, auch online verfügbar unter <http://www.2001halslegacy.com/interviews/clarke.html> (letzter Zugriff: 24.05.11).

17 Vgl. <http://www.2001halslegacy.com/interviews/clarke3.html> (letzter Zugriff: 24.05.11).

18 Vgl. Moritz 1997.

19 Vgl. insbesondere dessen *Rhythmus 21* (1921) und *Rhythmus 23* (1923).

2001 findet und von dort in die Gattung der zwar gleichfalls anspruchsvollen,²⁰ nichtsdestotrotz breitenwirksameren audiovisuellen elektronischen Kunst findet, so dreht sich mit dem nun angeschnittenen Thema die Schraube der zwischen den Gattungen changierenden Phänomene noch eine Stufe weiter: Denn hier geht es darum, dass eine im Kunstbereich entwickelte Ästhetik in einen populären Kontext übertragen und dort weiterentwickelt wird, woraufhin sie von dort, verwandelt, wieder in den Bereich der Kunst zurückwandert, um anschließend wieder im Bereich der Populärkultur Anwendung zu finden.

Im hier zu besprechenden konkreten Fall meint dies, dass Kubrick in seiner Stermentor-Sequenz etwas aufgreift, das zuvor im Bereich der Computergrafik und Visual Music entwickelt worden war – ein Künstler wie Jordan Belson z.B. schuf im Kontext seines 1961 gedrehten Film *Allures* das Vorbild zu einigen visuellen Gestaltungsmomenten in *2001* wie z.B. bestimmte farbige Strudel- und Tunnelmuster.²¹ Dass diese in Kubricks Film in Abstimmung mit dazu laufender Musik gezeigt wurden, passte nicht nur insofern, als die Animationen Belsons einen Versuch darstellten, mit Hilfe abstrakter Formen visuelle Musik zu komponieren, sondern Schöpfungen wie diejenigen Belsons fanden zudem in der Folge eine indirekte Anwendung im Kontext der populären Musikdarbietung und -inszenierung, indem sie hier als Inspirationsquelle dienen konnten: Einer der Pioniere des Konzepts, bei Konzerten passend zu der erklingenden – psychedelischen – Musik der 60er Jahre mit Hilfe von Lichtshows eine visuelle Entsprechung zu schaffen, Joshua White, formuliert die Entstehungsumstände wie folgt:

„What was there before lightshows came on the scene? Nothing! There was nothing there. (...) And you went to a concert and you sat and watched the band. And there'd maybe be a curtain in the background, maybe there'd be a follow spot. But in the end of the 60s the music began to really change and grow. They took on a very distinctive, American psychedelic flavour. And there was nothing to look at. It was brilliant to listen to and there was nothing to look at and there was a window of opportunities for the creation of the psychedelic lightshow which was something you looked at while you listened to the music.“²²

Betrachtet man die von White (ohne Computertechnik, sondern schlichtweg unter Verwendung von Overhead-Projektoren, Uhrengläsern, Öl-Wasser-Emulsionen und Farben) für die Pop- und Rockkonzerte der 60er Jahre realisierten Lichtshows, so fällt deren Ähnlichkeit in Farbe wie Erscheinungsbild zu einigen Momenten sowohl

20 Rechenzentrum waren mit *IBM 2002* auf den Kurzfilmtagen von Oberhausen für eine Auszeichnung nominiert.

21 Zu Belson vgl. Brougher 2005.

22 So White in einem Interview, das im Rahmen der von Kristina Djokic 2007 gedrehten und produzierten 14. Folge *'60s Tech* der amerikanischen Fernsehserie *Modern Marvels* (13. Staffel) zu sehen ist. Zu White und seinen Schöpfungen vgl. Brougher 2005, S. 161–162. Bereits 1963 jedoch hatte der Künstler Gustav Metzger in London mit verschiedenen Möglichkeiten solcher „Light Shows“ experimentiert, die bei ihm von in Diarahmen eingespannten und dann langsam von Säure zersetzten Nylonstoffen bis hin zu so genannten „Liquid Crystal Projections“ reichten, bei denen die Reaktionen von bunten Flüssigkristallen projiziert wurden. Schon zum Jahresende 1966 wurden Metzgers „Light Shows“ bei Auftritten von Rockbands wie The Cream und The Who eingesetzt (vgl. Kraushaar 2001, S. 11–12).

von Belsons (oder auch Whitneys) Werken als auch von Kubricks Sternentor-Sequenz auf.²³

Es war jedoch gerade die von ihm gezeigte psychedelische Fahrt durch und in andere Universen bzw. Realitätssphären, die (wie so viele andere Momente des Films) einen geradezu ikonischen Status gewinnen sollte, der bedingte, dass die Sequenz in der Folge zahlreiche Zitate, Adaptionen, Parodien und Anspielungen erfuhr.

Auch das 2008 von Rob Chandler zu dem Stück *Other Side* der Formation Pendulum (einer 2002 gegründeten fünfköpfigen Drum'n'Bass-/Break-Band aus Australien) gedrehte Musikvideo rekuriert für wesentliche Teile der dort erzählten Handlung auf eben diese Sternentor-Sequenz, um den Wechsel zwischen Sphären zu gestalten. Erzählt wird die Erfahrung eines in einem offenbar computergesteuerten Appartementhaus lebenden Mannes (alleine die Ausgangssituation weist also schon Parallelen zu dem 2001-Raumschiff „Discovery“ und dem es kontrollierenden HAL auf), der eines Tages eine Entführung durch den computergesteuerten Aufzug erlebt, der ihn zwischen Himmel und Hölle hin- und herkatapultiert, damit die (von einer in elektronischer Verzerrung erklingenden Stimme intonierten) Lyrics interpretierend: „Come on down to the other side/ Come with us through the gates of hell/ Where we'll drag you from where you are to where you belong/ (...) There's nothing, to fear/ Your saviors are here/ The shift is coming down“. Nicht nur der Umstand, dass der Mann zum Ende des Videos (wie Astronaut Dave Bowman) in einen Embryo verwandelt wird, sondern auch weitere Motive wie die immer wieder durch einen Lichttunnel führende rasante Reise oder das in Großaufnahme gezeigte Auge des Mannes gehen offenkundig auf Kubricks Film zurück. Der Clip belässt es jedoch nicht bei diesem Rekurs, sondern kombiniert ihn mit weiteren Elementen, die einmal der Kunst der Renaissance (also der „Hochkunst“), dann wieder der Populärkultur entnommen sind: So lehnt sich das Erscheinungsbild des sich öffnenden Lichttunnels (Abb. 1) recht eindeutig an eine Jenseitsdarstellung Hieronymus Boschs an (Abb. 2),²⁴ während die Architektur der einander ähnlichen, einmal jedoch im Gewand einer nächtlichen, von Neonreklamen erleuchteten, ein anderes Mal als von glutroter Lava angefüllter Großstadt (Abb. 3) erscheinenden, einer hier Himmel, dort Hölle repräsentierenden, in konzentrischen Ringen aufsteigenden Konstruktion²⁵ auf eine Höllendarstellung Sandro Botticellis (seine so genannte *Karte der Hölle*, eine Illustration der Schilderungen Dante Alighieris im *Inferno*-Teil seiner *Divina Commedia* (Abb. 4)) zurückgeht.²⁶

23 Vgl. z.B. Moritz 1997 bezüglich Whitneys Catalog: „*Catalog* (...) became a popular classic of 1960's psychedelica.“

24 Vgl. dessen *Vision des Jenseits* betiteltes Triptychon mit der den *Aufstieg in das himmlische Paradies* zeigenden Tafel (Venedig, Dogenpalast, nach 1490).

25 In der flachen Aufsicht hat die Konstruktion Ähnlichkeit zu dem Logo der Band Pendulum, das sich auch auf dem Cover der Single von *Other Side* befindet.

26 Sandro Botticelli, *Karte der Hölle* (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, ca. 1480–95).

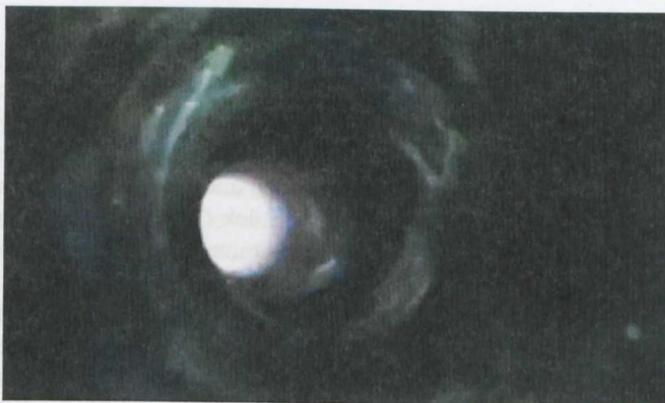


Abb. 1: Still aus: Rob Chandler/Pendulum, Musikvideo zu *Other Side*, 2008



Abb. 2: Hieronymus Bosch, *Vision des Jenseits: Der Aufstieg in das himmlische Paradies*, Venedig, Dogenpalast, nach 1490



Abb. 3: Still aus: Rob Chandler/Pendulum, Musikvideo zu *Other Side*, 2008

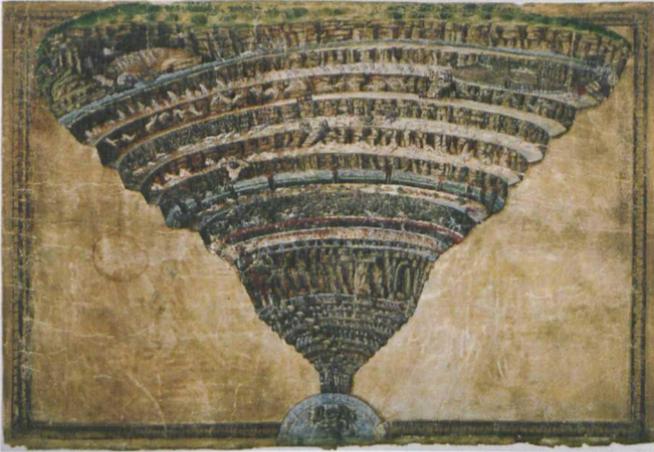


Abb. 4: Sandro Botticelli, *Karte der Hölle*, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, ca. 1480–95

In der den Himmel darstellenden Stadtlandschaft begegnet man dabei einem augenzwinkernden Element der Populärkultur, denn als sich die Fahrstuhl Türen kurz öffnen und einen Blick auf das vorübergehende Fahrtziel, den Himmel, freigibt, lässt sich in der dabei sichtbaren Stadt-Szenerie auf der rechten Seite ein rosafarbenes Neonlogo ausmachen, welches ersichtlich auf das Signet der Sternenflotte aus den *Star Trek*-Filmen zurückgeht – Regisseur Chandler erweist damit dem von ihm hier adaptierten Genre der Science Fiction seine Reverenz, auch wenn sich der Plot seines Musikvideos nicht Gene Roddenberrys 1966 gestartete Fernsehserie *Star Trek*, sondern Kubricks 1968 gedrehten Kinofilm *2001* und hierbei seine Sternentorsequenz zum Vorbild nimmt. Reichert der Clip diese durch die sie eröffnenden

Szenen im Appartement des Mannes sowie mit den die Fahrten quasi flankierenden Himmel- und Hölle-Szenen an, so besteht der im November 2009 (von einem namentlich nicht genannten Regisseur) für den englischen Markt gedrehte Videoclip zu dem Song *Little Secrets* der Band Passion Pit (einer fünfköpfigen amerikanischen Electronic/Pop-Formation aus Cambridge, Massachusetts, die sich 2007 gründete) fast ausschließlich aus einer Adaption der Sternentor-Sequenz: Der Clip eröffnet mit einer schnellen Fahrt, die von dem Bild eines im Eis eingeschlossenen kleinen Mammuts in Afrika zurück auf die im All schwebende Erdkugel führt, deren Kontinente offenbar alle vereist sind. Die Kamera scheint sodann rückwärts aus unserem Sonnensystem heraus zu rasen, in eine Art Hyperraum einzutreten (wie man ihn – mit seinen zentralperspektivisch ausgerichteten Lichtstrahlen – z.B. aus George Lucas' *Star Wars*-Filmen kennt) und in einem Teil des Weltraums anzukommen, der von riesigen Sternnebeln dominiert wird.²⁷ Daraufhin fokussiert der Blick eine von spiegelnden Kristallflächen umgebene Kugel, die Kamera fährt sodann in eine sich dort auftuende Öffnung und gelangt in einen dunklen, von Lichtpunkten durchzogenen Raum, in dessen Inneren ein Mann schwebt, um den herum sich gittergerüstartig ein sarkophag-ähnlicher Behälter aufbaut, dessen Freiflächen sodann von herbeifliegenden, spiegelnden Wandelementen gefüllt werden. Kaum ist der Sarkophag fertig gestellt, fliegt er mit hoher Geschwindigkeit aus einer sich auftuenden Öffnung heraus und durchheilt das Weltall, dabei kometenartig einen langen, schlanken Schweif hinter sich herziehend. Er durchquert dabei (und damit setzen die z.T. in Motiven, Farben und Formen fast wörtlichen Übernahmen aus der Sternentor-Sequenz von *2001* ein) diverse Universen und Realitätsebenen. Betrachtet der Reisende die sich ihm darbietenden Panoramen aus bunten, geometrischen Formen zunächst fasziniert und offenbar erfreut (ähnlich wie in *2001* spiegeln sich diese auf einer vor seinem Gesicht befindlichen Glasfläche, die in Kubricks Film als Visier seines Helms verstanden werden soll; zudem gibt es auch in dem Clip zu *Little Secrets* Großaufnahmen seines Auges), so beginnt er offensichtlich zunehmend unter der Geschwindigkeit sowie dann auch unter der Hitze zu leiden, nachdem sein Gefährt zunächst die Sonne durchquert hat und dann später in die Atmosphäre der Erde eindringt. Die dabei entstehende Reibungshitze steht in direkter Opposition zu dem die Erde weiterhin einschließenden Eis, das nun jedoch durch das Eindringen des Sarkophags aufgesprengt und geschmolzen wird. Indem das aus dem All senkrecht auf die Erdkugel herabzielende und dann in den Kontinent Amerikas eindringende Gefährt mit seiner kometenartigen Spur an ein Spermium und die Erde an eine Eizelle erinnert, bekommt der Einschlag etwas von einer Befruchtung – und in der Tat, so die offenbar intendierte Parallele, wird hier in beiden Fällen Leben gesendet.

Die damit angedeutete Handlung (ein Mann, der in einem von der Form her an die Tiefschlaf-Sarkophage aus Kubricks *2001* erinnernden Behälter untergebracht wird, durchrast die Sonne und „befruchtet“ dann die vereiste Erde) weist keine di-

27 Der als zweiter zu sehende rote Sternennebel zielt auch das Cover der Single zu *Little Secrets*.

rekten Bezüge zu den Lyrics auf – dort wird zwar mehrmals die auf das Fliegen verweisende Formulierung „higher and higher and higher“ gesungen und es werden einmal „stars on your ceiling“ erwähnt, jedoch deutet der Text ansonsten eine thematisch ganz anders verlaufende Ausrichtung an, denn die Lyrics gewinnen ihre Spannung aus einem Gegensatz zwischen zurückliegenden Enttäuschungen und Verletzungen (die – vgl. die Formulierung „my fists kept trembling with these salty wounds“ – sogar einem Kampf entstammen könnten) auf der einen und nun erlebten und genossenen Schönheiten (wie z.B. den mit Begriffen wie „dawn“ and „painting“ angedeuteten Farben) auf der anderen Seite, die das Ich des Textes „higher and higher and higher“ fühlen lassen. Auch zu dem im Liedtext angesprochenen Gegenüber scheint eine gewisse Spannung zu bestehen, denn einerseits wird es aufgefordert: „let this be our little secret/ no one needs to know we're feeling/ higher and higher and higher“; andererseits wird diesem Gegenüber aber auch vorgeworfen: „you've caused all this pain/ and you proudly shame/ your whole families name“. Dieser Familienbezug wird dann später wieder aufgegriffen, wenn die Mutter angesprochen wird: „mother, I can tell what you've been thinking/ staring at the stars on your ceiling“.

Da die Lyrics von einer dynamischen und im Gestus ermunternden und fröhlichen Musik begleitet wird, scheint sich die im Text ausgemachte Spannung auf das ganze Stück auszudehnen; wie uneindeutig und letztendlich auch in einigen Passagen missverständlich das Ganze jedoch auch gerät, kann daran ersehen werden, dass sich aufgrund der Tatsache, dass es an einer Stelle heißt „you proudly shame/ your whole families name“, der Refrain („higher and higher and higher“) von Kinderstimmen gesungen und zuvor die Worte „Let this be our little secret“ zu hören sind, kritische Stimmen erhoben, die dem Stück vorwarfen, die verharmlosende Schilderung eines Kindesmissbrauchs anzudeuten.²⁸

Vielleicht, um dem Song einen, von solchen zunächst laut gewordenen Vorwürfen unabhängigen Neustart zu geben, möglicherweise aber auch, weil das Musikvideo keinen erkennbaren Bezug zu dem Song aufweist, zog man dieses schon bald nach seiner Veröffentlichung im November 2009 zurück und ersetzte es im Februar 2010 durch einen von Timothy Saccenti gedrehten Clip. Obgleich dieser auf den ersten Blick in fast jeder Hinsicht von seinem Vorgänger-Video abweicht (das Video kreist in der Hauptsache um eine gefilmte Performance der nun auch gezeigten Band), weist er doch insofern eine Parallele zu dem ersten Musikvideo auf, als auch er sich an einen Science Fiction-Film anlehnt: Denn die Bühne (Abb. 5), auf der die Band auftritt, wird in einer Art und Weise beleuchtet, die sich eng an Steven Spielbergs Science Fiction Film *Close Encounters of the Third Kind* aus dem Jahre 1977

28 Wobei die Positionen von solchen Interpretationen reichen, die das Ganze kritisch als Reflex eines Kindesmissbrauchs sehen (vgl. z.B. die Stellungnahmen auf <http://www.songmeanings.net/songs/view/3530822107858774784/1/DESC/>, letzter Zugriff: 24.05.11), bis hin zu solchen, die den Song als Darstellung eines Genesungsprozesses von der traumatischen Erfahrung eines Kindmissbrauchs verstehen (vgl. z.B. <http://www.biggerthanbeyonce.com/2010/02/passion-little-secrets-music-video-meaning/>, letzter Zugriff: 24.05.11).

anlehnt (Abb. 6). Auf den ersten Blick weist dessen Handlung (in der von der erfolgreichen Kontaktaufnahme zwischen Außerirdischen und Menschen erzählt wird, die schließlich in der Landung eines außerirdischen gigantischen Mutterschiffs auf der Erde gipfelt) keinerlei Bezug zu Pop- oder Rockmusik auf; allerdings eröffnen und lernen Außerirdische und Menschen nach der Landung des riesigen UFOs gegen Ende des Films die wechselseitige Kommunikation mit Hilfe von Musik. Die entsprechende Szene, die nicht umsonst schon während der Dreharbeiten als „Jam Session“ bezeichnet wurde,²⁹ lehnt sich tatsächlich auch in ihren Bauten und ihrer Beleuchtung eng an die Ikonographie von Rock- bzw. Popkonzerten an (Abb. 6/7), so dass es weder verwundert, dass die die Außerirdischen verkörpernden Kinder während der Dreharbeiten „kept disco dancing“,³⁰ noch, dass Regisseur Dave Meyers in dem zu Missy Elliotts *Pass That Dutch* gedrehten (2003) Clip das Mutterschiff aus Spielbergs Film zu einer Disco-Kugel umfunktionierte,³¹ mit Saccents Clip (und der Bühnenarchitektur des Eurovision Song Contest 2011 in Düsseldorf, wo das über der Bühne angebrachte Projektionsmodul auch wiederholt als „Raum-, bzw. Mutterschiff“ bezeichnet wurde: Abb. 8)³² kehrt das Erscheinungsbild des UFOs mithin an seinen Ursprungsort, das Rock- bzw. Popkonzert zurück.³³

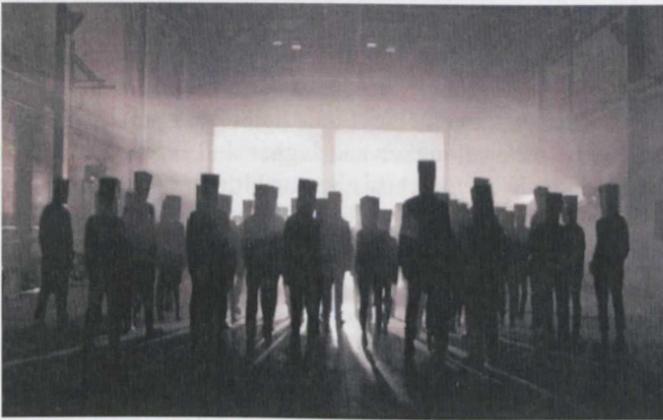


Abb. 5: Still aus: Timothy Saccenti/Passion Pit, *Little Secrets*, 2010

29 Vgl. Balaban 1978, S. 126.

30 Ebd., S. 96.

31 Vgl. dazu Keazor/Wübbena 2007, S. 99.

32 Vgl. Schlagzeilen wie „Raumschiffe und Sternschnuppen in Düsseldorf“ in der eigenen Berichterstattung des ESC (http://www.eurovision.de/news/lichtprobe147_p-12.html, letzter Zugriff: 24.05.2011) sowie in der Presse – vgl. z.B. Dieter Sieckmeyer, „Die ESC-Bühne sieht aus wie ein Raumschiff“, in: *Westdeutsche Zeitung Online*, 01.05.2011 (<http://www.wz-newsline.de/mobile/lokales/duesseldorf/specials/eurovision-songcontest-2011-in-duesseldorf/die-esc-buehne-sieht-aus-wie-ein-raumschiff-1.647333>, letzter Zugriff: 24.05.11).

33 Zu weiteren Verwendungen von Spielbergs *Close Encounters*-Setting in Musikvideos vgl. Keazor 2009.



Abb. 6: Still aus: Steven Spielberg, *Close Encounters of the Third Kind*, 1977



Abb. 7: Still aus: Steven Spielberg, *Close Encounters of the Third Kind*, 1977



Abb. 8: Florian Wieder (Setdesign)/Jerry Appelt (Lichtdesign): Bühnenaufbau beim Eurovision Song Contest in Düsseldorf, 2011

Michel Gondry: Inspiral Carpets, Two Worlds Collide (1992)/ Michel Gondry: Lenny Kravitz, Believe (1993): „Is this the end (...)?“/ „Why's that such a mystery?“

„What have I done with my life? Is this the end, when two worlds collide?“, lauten die Refrainzeilen des Songs *Two Worlds Collide* der Band The Inspiral Carpets (einer fünfköpfigen, 1986 in Oldham gegründeten Band), und es waren wohl u.a. diese, auf den Titel des 1951 von Rudolf Maté und George Pal gedrehten Science Fiction-Thrillers *When Worlds Collide* anspielenden Worte, die den Regisseur des 1992 dazu gedrehten Musikvideos, Michel Gondry, dazu anregten, hinsichtlich Kulissen, konkreter Motive (wie z.B. die rotierende Schleuse im Inneren des 2001-Raumschiffs „Discovery“) sowie ästhetischer Verfahren (vgl. die solarisierende Farb-Negativ-Optik, die z.T. bei 2001 während der Sternentor-Fahrt angewendet wird) auf Kubricks Film zurückzugreifen: Die Band Inspiral Carpets performt den Song in einem schier unendlichen, weißen, achteckigen und von schwarzen Elementen strukturierten, rotierenden Korridor, der dem Erscheinungsbild des zum Fahren-Hangar führenden Korridors in der „Discovery“ folgt, und wenn Gondry die kollidierenden Welten illustriert, wird eine bedrohlich über einer Landschaftsebene rotierende Planetenoberfläche gezeigt, die beide in der besagten Farbnegativ-Optik erscheinen. Standen Gondry bei der Realisierung des Clips sichtlich in finanzieller wie (dadurch bedingt:) technischer Hinsicht eher bescheidene Mittel zur Verfügung, so sollte er nur ein Jahr später die Möglichkeit bekommen, für Lenny Kravitz zu dessen Song *Believe* ein sehr viel aufwändigeres, in Motiven wie Ästhetik wieder auf 2001 rekurrerendes Video zu drehen. Auch dieses Mal war die Wahl des Vorbilds u.a. durch die Lyrics bedingt: „I am you and you are me/ Why's that such a mystery?“, „Who are we?“, intoniert Kravitz und es sind wohl die dabei gestellten, prinzipiellen Fragen („Who are we?“) sowie Stichworte wie „mystery“, die Gondry an Kubricks Film denken ließen, dessen Plot ebenfalls um diverse Mysterien kreist (welche Funktion hat der zu bestimmten Momenten der Menschheitsentwicklung erscheinende Monolith? Was passiert mit Bowman, nachdem er das Sternentor passiert hat? Was wird er, nun zum Embryo verwandelt, am Schluss des Films tun?) und dabei zugleich die Frage aufwirft, wer bzw. was der Mensch eigentlich ist (ein von Außerirdischen gelenktes bzw. gefördertes Lebewesen?).

Jedoch steht hinter dem Rückbezug der Musikvideos sowohl für Inspiral Carpets als auch für Lenny Kravitz vor allem ein anderes Motiv: Wie Gondry in seiner Ende 2003 veröffentlichten filmischen Autobiographie *I've been 12 Forever* berichtet, verband ihn bereits seit Jugendtagen eine besondere Beziehung zu Kubricks Film, denn als 18- oder 19-Jähriger träumte Gondry eines Nachts angeblich, dass er in einem roten Raumanzug durch das Haus seiner Kindheit laufe, „and then I go into the bathroom and I see myself in the mirror, but instead of me there was a very old man. So I wake up thinking 'Wow! That's a cool idea! Let's do a short film about it. I am a genius.' But two months later I watched a video of 2001 – *Space Odyssey* and my

dream was a total rip-off of Kubrick's movie.“³⁴ Gerade deshalb scheint Gondry den Wunsch nach der Möglichkeit gehegt zu haben, sich mit *2001* im Rahmen eines eigenen Films auseinander zu setzen – und die Musikvideos für Inspiral Carpets und Kravitz boten ihm jeweils die willkommene Gelegenheit dazu. Beschränkte sich der Rückbezug im Falle des ersten Videos jedoch auf die achteckigen Kulissen des zum Hangar führenden weißen Korridors, der bei Gondry mit der Rotation der Schleuse kombiniert wird, sowie die solarisierende Farbnegativ-Optik, griff Gondry für den Kravitz-Clip neben einzelnen Motiven (wie der Planetenkonstellation zu Beginn und Ende des Clips, dem roten Raumanzug und der rotierenden Schleuse) und Ästhetiken (die Farbnegativ-Optik der Sternentor-Sequenz) ganze Szenenbilder wie z.B. den surrealen, mit Louis-Seize-Möbeln ausgestatteten „Warteraum“ für Bowman,³⁵ das Bild eines sich im Inneren eines Raumschiffs wie im Weltall um seine eigene Achse drehenden Astronauten (bei *2001* verwendet für die Szene mit dem toten Astronauten Frank Poole sowie für den Moment, wo Bowman sich aus seiner Kapsel in das Innere der „Discovery“ sprengt)³⁶ sowie einen in einer eben solchen Kapsel sitzenden Raum-Piloten auf.

Mark Romanek: Janet and Michael Jackson, „Scream“ (1995): „Stop pressuring me!“

Nicht nur aufgrund seines Budgets von rund 7 Millionen Dollar³⁷ gehört Romaneks Clip zu den aufwändigsten Auseinandersetzungen mit Kubricks *2001* im Bereich des Musikvideos. Die Bezüge sind dabei in verschiedenen Momenten des Films sowie insbesondere anhand diverser Innenausstattungen auszumachen, die im Videoclip aufgegriffen werden: Konkret sind dies (hinsichtlich der Ausstattung) die Kälteschlaf-Sarkophage und die aufgereiht dastehenden leeren Raumanzüge sowie (bezüglich konkreter Motive) der Anblick eines auf den Mond zustrebenden Raumschiffs, das in Schwerelosigkeit ermöglichte Beschreiten einer Wand sowie der bereits erwähnte Rotationsflug einer gleichfalls schwerelosen Figur auf die Kamera zu.

Obwohl der Songtitel die Möglichkeit nahegelegt hätte und obgleich bildende Kunst in dem Video eine wichtige Rolle spielt, verzichtete Romanek darauf, Edvard Munchs berühmtes Gemälde *Der Schrei* (Oslo, Nasjonalgalleriet) direkt zu zitieren

34 Michel Gondry im 1. Teil von *I've been 12 Forever* (enthalten auf der 2003 veröffentlichten DVD *The Work of Director Michel Gondry*: ab 35:51–36:32 Min.).

35 Vgl. dazu Fischer 2009, S. 215 sowie S. 293.

36 Eben diese Szene wird auch in dem von Regisseur David Slade gedrehten Clip zu dem Song *Bliss* der Band Muse aus dem Jahr 2001 aufgegriffen; generell zeigen Muse in ihren Clips ein gewisses Faible für *2001*, denn auch in ihrem 2004 von der englischen Produktionsfirma Ark zu ihrem Song *Sing for Absolution* gedrehten Clip spielen sie u.a. durch den schwerelos durch die Schiffskabine rotierenden Stift auf Kubricks Film an; Ark selbst hat das Video als „*2001: A Space Odyssey meets Planet of the Apes*“ charakterisiert – vgl. dazu <http://www.ark-game.com/wordpresssite/?p=465> sowie zum *Making of* <http://www.ark-game.com/wordpresssite/?p=414> (letzte Zugriffe: 25.05.11).

37 Vgl. dazu Keazor/Wübkena 2007, S. 345.

(lediglich an einer Stelle des Clips nimmt Michael Jackson eine der Figur in Munchs Gemälde verwandte Pose ein)³⁸ – stattdessen griff der Regisseur zur visuellen Gestaltung seines Clips auf Kubricks *2001* zurück.

Der von Michael und Janet Jackson intonierte Liedtext bietet hierfür zwar keine konkreten Inspirationsmomente, jedoch kommen im Falle von *Scream* diverse Aspekte zusammen: So berichtet Romanek, dass er in gewisser Weise durch *2001* überhaupt erst zum Film gekommen sei. Das Kinoerlebnis habe ihn 1968 als Neunjährigen tief beeindruckt, und als der Film 1973 erneut in die Kinos gekommen sei, habe er beschlossen, selbst Filmregisseur zu werden.³⁹ Ähnlich wie im Falle Gondrys scheint Romanek die Gelegenheit des (zudem üppig budgetierten) Musikvideos als eine Chance gesehen zu haben, quasi im „Kleinen“ einem „großen“, als prägend empfundenen Film eine Hommage zu erweisen.

In der Tat finden sich erste Spuren von *2001* im Werk Romaneks bereits mit dem zwei Jahre zuvor zu David Bowies Stück *Jump They Say* gedrehten Clip, denn die dort ihre von riesigen Hauben bedeckten Köpfe wiegenden, an Teleskope herantretenden und Instruktionen erteilenden Frauen sind den Stewardessen aus Kubricks „Orion“, dem „Pan Am“-Reise-Raumschiff in *2001* zu verdanken.

Gibt es in Bowies Song keine spezifischen Auslöser für diese Assoziation, so waren es im Falle von *Scream* die klickenden, vibrierenden und explosionsartigen Klänge zu Beginn des Stücks, die Romanek auf die Idee brachten, Michael und Janet Jackson als die einsamen Bewohner eines riesigen und doch beklemmenden Raumschiffs zu präsentieren.⁴⁰

Jedoch gab es hierzu auch noch einen weiteren Beweggrund für Romanek: Der Regisseur schaut sich oft, bevor er einen neuen Clip drehen soll, die (zumeist durch Musikvideos bestimmte) mediale Vorgeschichte des oder der von ihm zu inszenierenden Stars an und kommentiert diese sodann sozusagen mit seinem neuen Video (vgl. z.B. Romaneks Clip zu der von Johnny Cash eingespielten Cover-Version des Nine Inch Nails-Stücks *Hurt*, in dem er diverse Film- und Fernsehauftritte Cashes zueinander schneidet und mit selbst gedrehtem, den greisen Musiker zeigendem Material konfrontiert).⁴¹ Eben dieses Verfahren brachte ihn auch dazu, Michael und Janet Jackson an Bord eines Raumschiffs zu zeigen, denn deren Song wird von ihm offenbar als eine Art Gegenstück zu dem frühen Stück *Can You Feel It* der Jackson Five aus dem Jahre 1981 verstanden. In dem dazu von Bruce Gowers gedrehten Video erscheinen die Jacksons als eine Art von aus dem All auf die Erde herabgestiegenen Wunderwesen, die dem verfinsterten Planeten und seinen verängstigten Bewohnern Licht, Freude, Farbe und Hoffnung bringen. In *Scream* hingegen wird gezeigt, wie sich die beiden Jackson-Geschwister inzwischen auf ein die Erde nur noch umkreisendes, jedoch außer Kontrolle geratendes Raumschiff zurückgezogen haben, da sie sich – man vergleiche die von ihnen gesungenen Lyrics, die von „injustice“,

38 Ebd., S. 350.

39 Ebd., 378, Anm. 109.

40 Ebd., 350.

41 Zu einem anderen Beispiel für Romaneks Verfahren vgl. Keazor 2009, S. 112.

„schemes“, „confusion“ und Missbrauch handeln – von den Menschen und ihren Lügen „disgusted“ und bis zum Wahnsinn getrieben fühlen. Die Reminiszenzen an den 14 Jahre zuvor entstandenen Clip von Gowers sind zwar vorhanden, werden nun jedoch häufig in ihr Gegenteil verkehrt – trägt Michael Jackson in beiden Videos eine schimmernde, an einen Raumanzug erinnernde Kleidung, so bewegt und handelt er in beiden Clips jedoch vollkommen unterschiedlich: In dem farbenfrohen *Can you feel it* bringt er gemeinsam mit seinen Brüdern lächelnd Licht und Farben, die u.a. aus einer Gitarre geschlagen werden; in dem in Schwarzweiß gehaltenen Video zu *Scream* hingegen zertrümmert er eine solche Gitarre in hilfloser Wut und Verzweiflung,⁴² er selbst ist (wie die Medikamentenspender deutlich machen, die zu Beginn des Videos an Bord des Raumschiffs gezeigt werden) krank oder abhängig, und das Ende des Clips deutet keine Erlösung, sondern vielmehr ein Verharren in Qual und Verzweiflung an. Kubricks *2001* dient insofern auch als Referenz, als der Film am Ende mit der Verwandlung Bowmans in einen Embryo einen nach vorne weisenden Wendepunkt in der Entwicklung der Menschheit andeutet, während die Szenen von *Scream* demgegenüber eher Rückzug und Regression andeuten.

Schluss: „(...) we ‘ll drag you from where you are to where you belong“

Stanley Kubricks Film *2001 – A Space Odyssey* stellt, wie deutlich geworden sein dürfte, eine Schnittstelle zwischen verschiedenen Gattungen, Genres und Kulturen dar. Insbesondere der prominente Rekurs von *2001* auf Musik sowie seine Bekanntheit machen ihn als Referenzobjekt für Musikvideos attraktiv. Indem die dort erfolgenden Rückbezüge auf Kubricks Film seit den frühen Promo-Filmen Bowies eingesetzt wurden, bekam *2001* innerhalb der Gattung des Musikvideos nach und nach den Status eines geradezu ikonischen (und das bedeutet auch: schon anhand einzelner Kostüme oder Kulissenelemente erkennbaren) Referenzobjektes. Zugleich wurde und wird Kubricks Film dadurch jedoch auch auf bestimmte, immer wiederkehrende Szenen und Elemente kondensiert: Besonders prominent ist hierbei die Sternentor-Sequenz, die möglicherweise nicht nur bei besonders rasanten Stücken (wie z.B. Pendulum) adaptiert wird, um die Dynamik der Musik visuell zu interpretieren, sondern generell geradezu idealtypisch den Reise-artigen Verlauf eines Musikstücks zu veranschaulichen vermag (es beginnt in einem bestimmten Moment und an einem bestimmten Ort und führt den Zuhörer dann in [z.B. in harmonischer, dynamischer, textlicher Hinsicht] mehr oder weniger entfernte Gefilde, um am Schluss wieder am Anfang oder aber davon entfernt zu schließen).

Kubricks Film wird damit jedoch auch zum Gegenstand einer weiteren Wechselbeziehung: Die Adaptionen und Interpretationen von *2001* im Musikvideo sorgen wiederum dafür, dass der Film auch in Kreisen bekannt wird, in denen er zuvor nicht präsent war: Auf den Internetseiten, die Interpreten wie z.B. Passion Pit oder Muse

42 Vgl. Keazor/Wübbena 2007, S. 355.

gewidmet sind, wird mit der Vorstellung von deren Musikvideos zugleich auch auf das dort aufgegriffene Vorbild hingewiesen bzw. es lässt sich beobachten, dass User, die die Clips gesehen haben und 2001 nicht kennen, in Internetforen anschließend Fragen zur Natur der im Clip zu beobachtenden Verweise stellen; durch die eingehenden Antworten anderer User werden sie dann auf Kubricks Film hingewiesen, dessen Status als geeignetes Referenzobjekt für Musikclips somit gefestigt und weiter ausgebaut wird.

Quellenverzeichnis

Literatur

- Amis, Kingsley/Conquest, Robert (Hg.) (1962): *Spectrum 2. A Second Science Fiction Anthology*. London.
- Bal, Mieke (1999): *Quoting Caravaggio. Preposterous History*. Chicago/London.
- Balaban, Bob (1978): *Close Encounters of the Third Kind Diary*. New York.
- Brougher, Kerry (2005): „Visual-Music Culture“. In: Kerry Brougher (Hg.): *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900* (The Museum of Contemporary Art: Ausstellungskatalog). Los Angeles/London. S. 89–175.
- Clarke, Arthur C. (1972): *The Lost Worlds of 2001*. London.
- Fischer, Ralf Michael (2009): *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick*. Berlin.
- Imdahl, Max (1986 bzw. 1988): *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München.
- Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten (2007): *Video thrills the Radio Star: Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld.
- Keazor, Henry (2009): „‘(...) if you could see it then you’d understand?’ Visual music in Mark Romanek/ Coldplay, ‘Speed of sound’“. In: Lund, Cornelia/Lund, Holger (Hg.): *Audio. Visual – On Visual Music and Related Media*, Stuttgart.
- Kraushaar, Wolfgang (2001): „Gitarrenzertrümmerung. Gustav Metzger, die Idee des autodestruktiven Kunstwerks und deren Folgen in der Rockmusik“. URL: <http://www.eurozine.com/articles/2001-03-06-kraushaar-de.html> (letzter Zugriff: 24.05.11).
- Moritz, William (1997): „Digital Harmony: The Life of John Whitney, Computer Animation Pioneer“, in: *Animation World Magazine*, Ausgabe 2.5, August 1997. URL: <http://www.awn.com/mag/issue2.5/2.5pages/2.5moritzwhitney.html> (letzter Zugriff: 26.05.11).
- Pegg, Nicholas (2004): *The Complete David Bowie*. London.
- Puttfarcken, Thomas (1988): „Rezension von Imdahl (1986)“. In: *Burlington Magazine* 130, S. 380–381.
- Salvini, Roberto (1984): „Rezension von Imdahl (1986)“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47, S. 126–131.
- Sandford, Christopher (1997): *Bowie: Loving the Alien*. London.

- Sieckmeyer, Dieter (2011): „Die ESC-Bühne sieht aus wie ein Raumschiff“, in: Westdeutsche Zeitung Newsline, 01.05.2011. URL: <http://www.wz-newsline.de/mobile/lokales/duesseldorf/specials/eurovision-songcontest-2011-in-duesseldorf/die-esc-buehne-sieht-aus-wie-ein-raumschiff-1.647333> (letzter Zugriff: 24.05.11).
- Stork, David G. (s.d.): Interview mit Arthur C. Clarke. URL: <http://www.2001halslegacy.com/interviews/clarke.html> (letzter Zugriff: 24.05.11).
- Sperl, Stephan (2006): *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*. Würzburg.
- Werckmeister, Otto Karl (1986): „Rezension von Imdahl (1986)“. In: *Kunstchronik*, 39, S. 424–435.

Weitere namentlich nicht gezeichnete Internetquellen

- <http://www.ark-game.com/wordpressite/?p=465> (letzter Zugriff: 25.05.11).
- <http://www.ark-game.com/wordpressite/?p=414> (letzter Zugriff: 25.05.11).
- <http://www.biggerthanbeyonce.com/2010/02/passion-little-secrets-music-video-meaning/> (letzter Zugriff: 24.5.2011).
- http://www.eurovision.de/news/lichtprobe147_p-12.html (letzter Zugriff: 24.05.11).
- <http://www.lillevan.com/biography/> (letzter Zugriff: 24.05.11).
- <http://www.mvdbase.com> (letzter Zugriff: 24.05.11).
- <http://www.songmeanings.net/songs/view/3530822107858774784/1/DESC/> (letzter Zugriff: 24.05.11).
- http://www.weisermusic.com/website/?page_id=150 (letzter Zugriff: 24.05.11).

Filme

- Djodic, Kristina (2007): *'60s Tech* (14. Folge/13. Staffel der amerikanischen Fernsehserie *Modern Marvels* [Actuality Productions]).
- Gondry, Michel (s.d.): *I've been 12 Forever* (DVD *The Work of Director Michel Gondry* [2003], Directors Label/Palm).