

Das ‚Künstler-Selbst‘. Referenz und Image im Musikvideo

Hans Krah, Universität Passau

Summary. In its first part, the paper develops an argumentation based on the thesis that self-referential phenomena can not only be present in music videos in many different ways – as in other types of texts – but that music videos, due to their inherent qualities, are first of all fundamentally and genuinely close to such phenomena and secondly contribute to the formation of an ‘artist self’. In its second part, the paper presents a systematization of these self-referential phenomena in music videos.

Zusammenfassung. Leitend ist die These, dass im Musikvideo selbstreferentielle Phänomene nicht nur, wie in anderen Textsorten auch, in vielfältiger Weise vorhanden sein können, sondern dass das Musikvideo bereits aufgrund genreinhärenter Qualitäten erstens eine grundlegende Nähe zu solchen Phänomenen aufweist und diese zweitens einen genuinen Beitrag bei der Bildung eines ‚Künstler-Selbst‘ leisten. Der Beitrag entwickelt diese Argumentation in seinem ersten Teil, bevor in einem zweiten ein Systematisierungsversuch hierzu vorgestellt wird.

1. Intro

Im Musikvideo *Strong* von Robbie Williams (1999, Simon Hilton) wird Robbie Williams als Robbie Williams selbst visualisiert und fokussiert, wobei die Differenz ‚öffentlicher Auftritt im Live-Konzert‘ versus ‚Robbie Williams als private Person hinter dieser öffentlichen Person‘ funktionalisiert wird: Aufnahmen aus dem Privatleben und Einblicke in den Backstage-Bereich vor und nach den Auftritten werden zusammen montiert und dominieren den Discours. Das Video gewährt den Blick hinter die Kulissen: ‚In Bed with Robbie Williams‘, so ließe sich dies angesichts der Bilder, die Robbie Williams in Unterhose auf dem Bett seines Hotelzimmers zeigen, zusammenfassen, womit deutlich wird, worauf dieses Muster referiert: Gemeint ist der ‚Dokumentar‘-Film *Madonna: Truth or Dare* (USA 1991, Alec Keshishian

und Mark Aldo Miceli), auch bekannt unter dem Titel *In Bed with Madonna*, der sich durch solche Strategien der ‚Authentifizierung‘ auszeichnet (siehe dazu ausführlich Decker 2005: 391–416).¹

Die Differenz von ‚privat‘ vs. ‚öffentlich‘ wird durch den Songtext² verstärkt und bekräftigt, geht es in diesem doch genau um eine Differenz zwischen dem Öffentlich-wahrgenommen-Werden, „You think that I’m strong“, und dem tatsächlichen eigenen Befinden, „You’re wrong“, das das Ich hier offenbart: „My life’s a mess“.

Wenn postuliert ist, dass Robbie Williams sich so zeigt, wie er wirklich ist, dann liegt dem als Basis zugrunde, dass von einer Identität von diegetisch dargestellter Person und realem Künstlersubjekt ausgegangen werden kann. Genau dies ist im Video konstruiert. Und um solche Konstruktionen und Repräsentationen geht es in diesem Beitrag, nicht um Biographismus. Mit dem Begriff ‚Künstler-Selbst‘ ist ein Konzept gemeint, nicht der Versuch, ein irgendwie geartetes tatsächliches Selbst hinter der medialen ‚Fassade‘ entdecken/aufdecken zu wollen. Wenn etwas rekonstruiert werden soll, dann die semiotischen Inszenierungsstrategien, die den Eindruck eines solchen Selbst-Konzeptes erzeugen (siehe zu einer Reflexion solchen Oszillierens zwischen ‚authentischer Person‘ und ‚inszenierter Figur‘ am Beispiel Madonnas Decker 2005: 95–100).³

Installiert ist, dass die visuell dargestellte Person als Robbie Williams selbst zu verstehen ist: Diese gezeigte Person, dieser Künstler ist er selbst, er spielt sich selbst – und tritt nicht in einer diegetischen Rolle auf. Diese Identifizierung stützt sich zum einen darauf, dass er auch als Künstler, als performierender Star vorgeführt wird, und nicht nur als Privatperson – die Privatperson ist stattdessen nur in Abhängigkeit von dieser Dimension als performierender Star relevant.⁴ Zum anderen korreliert die Visualisierung der Starpersona Robbie Williams mit der und wird unterstützt durch die Referentialisierung des rein deiktischen Ich des Songtextes mit dem visuell dominant vorgeführten Robbie Williams, dessen Stimme auditiv zu hören ist.

Ist das Ich als dieser Robbie Williams selbst zu verstehen, wird der Text in seiner Semantik des „I’ll confess“ zu einer Selbstaussage im Sinne der emotiven Sprachfunktion: ein Bekenntnis von Robbie Williams. Indem er die Fremdwahrnehmung seiner Fans korrigiert, gibt er zugleich durch diese Richtigstellung etwas Privates und bisher nicht Kommuniziertes über sein Selbst preis. Da dieses ‚Anderssein‘ den (zu) positiven Eindruck scheinbar relativiert und damit als Geständnis fungiert, ist diese Aussage auch geeignet, Echtheit zu indizieren; gemeinsam mit den Bildern dient es einer Authentifizierungsstrategie.

Der Gesangsakt erscheint also im Modus der authentischen Artikulation des Künstlers, freilich nicht ganz so naiv, da das Wissen um die mediale Bedingung und Rahmung dieser Artikulation gerade nicht kaschiert, sondern vielmehr selbst wieder ausgestellt wird. So wird im Gesangsakt über die eigene Performance reflektiert, wenn in der Zeile „that’s a good

line to take it to the bridge“ auf den Aufbau eines Popsongs und seine Elemente, Verse-Chorus-Bridge, Bezug genommen (und dieser musikalisch auch umgesetzt) wird.

Die Bilder sind denn auch nicht wirklich privat oder besonders intim, der gewährte Einblick ist kein spektakulärer, sondern beruht auf sehr selektivem, öffentlichkeitstauglichem Material und bedient sich einer Dramaturgie, die spätestens mit dem Film *Madonna: Truth or Dare* populär und zum Standard eines pseudo-dokumentarischen Modus für Popstars geworden ist.

Zudem konterkariert das Video in seinem weiteren syntagmatischen Verlauf seinen Anfang und den Text des Songs, indem nun immer mehr der öffentliche Auftritt fokussiert ist. Damit dokumentiert der Videotext im Ganzen, dass sich das Problem um die selbst formulierte Differenz erübrigt. Es zählt die Performance, ob sich Robbie Williams dazu als Person überwinden muss oder nicht, spielt keine Rolle. Gezeigt wird, dass er ‚stark‘ bei diesen Auftritten ist, dass er das Publikum mitreißen kann. Wie der Titel *Strong* bereits impliziert, ist genau dies das eigentlich Interessante an Robbie Williams.

Im Verlauf des Videos verändert sich damit stillschweigend die Bedeutung von „my song“. ‚Mein Lied‘ im Sinne eines biografischen Geständnisses/Einblicks wird mehr und mehr zu „my song“ als einem selbstkomponierten und selbstperformierten Werk, der Fokus verlagert sich also auf den Aspekt des Künstlers, der das Publikum mit seiner Performance und Aura begeistert. Die scheinbar emotive Selbstaussage ist letztlich nur Beleg für das Künstler-Selbst. Dies wird durch die gegen Ende permanent einmontierten Nahaufnahmen des exaltierten und euphorischen Robbie Williams im Konzert gleichermaßen zelebriert wie beglaubigt.

Letztlich offenbart Robbie Williams also nicht sich selbst, sondern als Künstler (s)ein Selbst, wobei dies mit einem starken Selbstbewusstsein einhergeht: Nicht, was die Fans glauben, zählt, sondern seine Sicht auf sich selbst. Dazu kann auf diese Fremdsicht zurückgegriffen werden und in einer Art doppelten Verneinung diese Sicht zwar inhaltlich bestätigt, zugleich aber auch deutlich gemacht werden, wer die Deutungshoheit über ihn hat: allein er selbst.

2. Selbstreferentielle Strukturen als Zugang zum Genre

Im Folgenden soll es um eine spezifische Sicht auf den Gegenstand Musikvideo gehen, wie sie durch die Befunde zu *Strong* angeregt ist. Zum Musikvideo aus semiotischer Sicht sei grundlegend auf Decker (2005) verwiesen, der den analytischen Zugang zu Musikvideos ausführlich am Beispiel Madonnas vorführt. Auf dessen Befunde stützt und rückbezieht sich der Beitrag, um aufbauend darauf neue Facetten in dieses Themenfeld einzubringen (zur Diskussion der Forschung siehe Decker 2005: 35–39).⁵ Leitend für diesen Beitrag ist die These, dass im Musik-

video selbstreferentielle Phänomene nicht nur, wie in anderen Textsorten auch, in vielfältiger Weise vorhanden sein können, sondern dass das Musikvideo bereits aufgrund genreinhärenter Qualitäten erstens eine grundlegende Nähe zu solchen Phänomenen aufweist und diese zweitens einen genuinen Beitrag bei der Bildung eines ‚Künstler-Selbst‘ leisten. Ich will diese Argumentation in einem ersten Teil entwickeln, bevor ich in einem zweiten einen kleinen Systematisierungsversuch hierzu vorstellen werde.

2.1 *Das Genre Musikvideo*

Das Musikvideo ist ein audiovisuelles Format, das sich durch eine spezifische Organisation seiner multimodalen Struktur auszeichnet. Basis sind die von Decker 2005 skizzierten Merkmale: Musikvideos zeichnen sich durch die Kombination der Medien Musik, Sprache und Film aus. Zentral dabei ist, dass das „Musikstück eine vorgefertigte Einheit des Musikvideos ist [...], das] eine einheitlich musikalisch-sprachliche Bedeutungsschicht auf auditiver Ebene schafft“ (Decker 2005: 44) und die hierarchisch übergeordnete Komponente des Musikvideos darstellt. Für die Bedeutungskonstituierung finden zwischen musikalischer und visueller Ebene zentrale Signifikations-Prozesse statt, die Decker (2005: 45–50 und 140–145) grundlegend als *illustrative*, *strukturelle*, *explikative* und *konnotative* Kohärenzbildung bestimmt und die die Basis für übergeordnete topische Strukturen bilden. Hierbei spielen sowohl *Kontext*, also die textinternen Zeichenzusammenhänge und -interaktionen, als auch der *Kontext*, Bezüge zu und Referenzen auf außerhalb des Textes liegende Verweisungszusammenhänge textueller, medialer wie kultureller Provenienz, eine wesentliche Rolle. Ebenso kennzeichnend sind darüber hinaus etwa spezifische Narrationsformen (vgl. dazu auch KraH 2015 und KraH 2017: 324–326). Ich will hier zudem einige Ausführungen und Anmerkungen zu denjenigen Merkmalen machen, die für meine Argumentation eine Rolle spielen.

1. Zu resümieren ist, dass das Musikvideo durch die Musik als dominierendes Zeichensystem organisiert ist. Das bedeutet etwa, dass die Grenze des Musikvideotextes durch das Musikstück vorgegeben ist, das den Text in seiner zeitlichen Ausdehnung bestimmt. Die Länge des Musikstücks determiniert Anfang und Ende des Musikvideos, was sich im Normalfall darin zeigt, dass beide kongruent parallelisiert sind, also zugleich beginnen und enden.

2. Das Musikvideo ist grundlegend in einem funktionalen Zusammenhang verortet und mit der sozialen Praxis auf spezifische Weise vernetzt: Es hat generell immer auch Werbecharakter. Von eigentlicher Werbung im üblichen Sinn ist das Musikvideo aber mindestens auf dreierlei Weise unterschieden: Auch hier geht es *erstens* zwar um Distinktion und Distinktionsgewinne, um sich am Markt zu profilieren, aber dafür werden ganz ande-

re Strategien, teilweise gegenläufige als bei Werbung, bedient. Provokation und Ereigniswert sind gerade nicht die Ausnahmen, sondern konstitutiv. Damit in Verbindung steht *zweitens*, dass die appellative Sprachfunktion dezidiert von der emotiven überlagert und geprägt wird: Der persuasive Diskurs funktioniert nicht durch das Angebot einer Wertewelt, sondern rein über das Ethos; Überzeugung von sich wird über die Vermittlung durch sich selbst geleistet. Schließlich ist *drittens* von einem grundlegend anderen Verhältnis des Werbetextes zum Beworbenen auszugehen. Verweist Werbung rein textuell-indexikalisch, rein zeichenhaft auf das Beworbene, so ist dieser Bezug im Musikvideo ikonisch-synekdochisch und in gewissem Sinne nicht semiotisch, denn der Musikvideotext ist in Teilen das Beworbene selbst.

3. Der Werbecharakter besteht zudem nicht nur darin, dem Verkauf des Musikstücks zu dienen, sondern, und in diesem Sinne ist das Musikvideo natürlich konstitutiv semiotisch, es dient der Selbstdarstellung des Interpreten. Es hat Verweischarakter für Star und Starimage.

4. Das Musikvideo ist, und das wäre das Charakteristikum, das ich hier zur Diskussion stellen und einbringen möchte, aufgrund seiner dispositiven Struktur selbstreflexiv. Und dies hat Auswirkungen auf das Verhältnis von Selbst- und Fremdreferenz (siehe 2.4).

2.2 Selbstreferenz und Musikvideo – die Hervorbringung des Künstlers/der Künstlerin

Eine solche grundlegende Selbstreferenz ist bereits dadurch gegeben, dass das Musikvideo auf den Song referiert, der als solcher unabhängig vom Musikvideo vorhanden ist. Ein Teil des Textes existiert neben (und vor) dem Text, der Text verweist damit immer auch auf den (Diskurs-)Kontext dieses Teils. Damit referiert das Musikvideo auch immer auf den Produzenten/die Produzentin dieses Songs, den Künstler/die Künstlerin. Dabei geht es um die Hervorbringung des Künstlers/der Künstlerin und die Bestätigung als Künstler*in, um die Beglaubigung der Person als Künstler*in – genau dies spiegelt sich im Musikvideo wider.

Dieses Moment der Hervorbringung bedingt eine Rückkoppelung von Text und Person und von Person und Künstler*in. Gestützt und verbunden wird diese selbstreferentielle Komponente über basale Kohärenzmechanismen. Ein ‚Ich‘ wird als Interpret und damit die Aussage als Selbstaussage, als Aussage über das Selbst verstanden. Dies gründet sich auf den Songtext und wird durch die Visualisierung verstärkt und geradezu erzwungen. Die visuelle Ebene übernimmt für die auditive des Songtextes die Funktion einer Referentialisierung. Indem visuell eine Größe gezeigt wird, die singt, wird die Kohärenz ‚diese visuelle Größe ist mit dem sprachlichen Ich zu identifizieren‘ etabliert. Dies umso mehr, als die Großaufnahme des Gesichts und die sich synchron zur Audition bewegenden Lippen (oder bei Instrumentalteilen analog die das jeweilige Instrument bedienenden Kör-

parteile) in ihrer rekurrenten Fokussierung im Discours als ‚Talking Head‘, als Träger dieser Semantik fungiert und diese als Zeichen festigt.

Dies gilt unabhängig von der obsoleten Unterscheidung von Konzeptvideo und Performancevideo, da auch bei den Videos, in denen der Künstler/die Künstlerin in einer Rolle auftritt oder in eine Narration eingebunden ist, diese visuelle Konfiguration zumeist gegeben ist (vgl. zur Diskussion bereits Decker 1999: 160). Dass eine solche Trennung zur Kategorisierung ungeeignet ist, dürfte einleuchten: Auch bei sogenannten Konzeptvideos gibt es Performanceanteile, die zumeist spezifisch narrativ eingebunden sind, so, wie jede Performance immer auch schon ‚Konzept‘ ist oder zumindest in der medialen Adaption dazu wird; zudem ist auch hier die Musik nicht rein diegetisch, sondern immer auch die außerhalb der Diegese situierte, organisierende Einheit.

Über die Text-Bild-Beziehung und den auditiven Kanal der Stimme und des Sounds der Band wird das textuelle Ich zu dem-/derjenigen, der/die als performierende/r Künstler*in zu sehen ist. Auch wenn etwa Björk in *It's O so quiet* (1995, Spike Jonze) in die fiktive Welt eines Musikkontextes eingebunden ist, so sind es immer wieder ihre Großaufnahmen, die das Geschehen an sie binden, bis sie am Ende mit der Kamera geradezu aus diesem Setting herausgeholt wird. Was bleibt, ist sie.

Anhand dieser Rahmenkonstellationen ist nachvollziehbar, dass die Gleichung ‚Ich = visualisierter Interpret‘ leicht zu konstruieren ist und dementsprechend die Wahrnehmung lenkt und leitet. Die unterstellte Bindung von ‚Ich = Interpret‘ kann konstitutiv für bestimmte Genres sein, etwa beim Gangsta Rap, wo dies bereits auf der Ebene des Popsongs etabliert ist und das im Video Gezeigte zumeist als Unterstützung dieser Dimension dient.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Selbstverständlich gibt es Musikvideos, bei denen ein Text-Interpreten-Konnex in diesem engeren Sinne (so) nicht gegeben ist. Dieser Bezug muss nicht notwendig der eines biographischen Verhältnisses sein. Ein sprachlich gegebenes deiktisches Ich kann selbstverständlich als ein anderes verstanden werden als das Künstlersubjekt. Es kann eine Rolle sein, es kann eine Künstlerrolle sein, es kann ein Ich sein, für das der Künstler/die Künstlerin die Rolle der vermittelnden Instanz übernimmt, im Sinne einer deiktischen Projektion (wie z. B. Madonna in *Love don't live here anymore*, 1996, oder *Fever*, 1993). Und ein Ich muss sprachlich im Songtext nicht vorhanden sein. Zudem ist für die jeweilige Interpretation neben dem Songtext selbst auch die konkrete Form der Visualisierung entscheidend. So enthält der Songtext von *Strong* keinerlei referentielle Daten, die bereits auf dieser Ebene eine Identifizierung von ‚Ich = Robbie Williams‘ und ‚Ihr/You = Fans‘ erzwingen würden. Dies leistet erst die Text-Bild-Interaktion, wie sie zu Beginn des Videos etabliert wird (und die dann im weiteren Verlauf wieder gelöst und gelockert wird, so dass gegen Ende das Lied nur mehr als ein Lied von Robbie Williams, das er für sein Publikum ausgezeichnet performt, erscheint, weniger als ein Lied über sich selbst). In Eminems *Just lose it* (2004, Philip Atwell) dagegen ist das Ich bereits im Songtext als Eminem selbst ausgewiesen. Auch für die visu-

elle Ebene gilt, dass es selbstverständlich Musikvideos gibt, die sich durch die visuelle Absenz des Interpreten/der Interpretin auszeichnen. Beispiele hierfür finden sich in den Musikvideos von Spike Jonze, so wenn in *Big City Nights* (1997) von Daft Punk ein mit Hundekopf versehener Protagonist mit Ghettablaster durch die nächtlichen Straßen streift, Sofia Coppola in *Elektronbank* (1997) der Chemical Brothers eine Kür am Boden turnt, Spike Jonze selbst in *Praise You* (1998) von Fatboy Slim mit einer Laientanzgruppe den öffentlichen Platz vor einem Kino okkupiert oder wenn in *Weapon of Choice* (2000), wiederum von Fatboy Slim, Hollywoodstar Christopher Walken durchs Hotel tanzt (siehe Krahl 2015). Doch diese Konkretisierungen sind vor der Folie des Dispositivs selbst bereits selbstreferentiell zu deuten, da damit das Genre thematisch wird. Indiz dafür ist auch, dass in diesen Fällen zumeist die Quelle der Musik als intradiegetisch inszeniert erscheint (etwa aus einem Radio kommt). Letztlich sind diese Formen Abweichungen und als solche auch in ihrer Besonderheit markiert, die darüber, über diesen Status der Abweichung, Distinktion und Profilierung für das Image des Künstlers/der Künstlerin leisten, der/die im Sinne eines Minus-Prijoms auf der virtuellen Ebene von Imagebildung und Künstler-Selbst – und markiert durch die auditive Ebene des Musikstücks – durchaus präsent ist.

Ob die Interpret*in in einer Rolle auftritt oder nicht (und ob dies überhaupt zu entscheiden ist), durch das Dispositiv Musikvideo ist es immer sie/er selbst, die/der sich selbst einbringt: Auch in einer rein semiotischen Rollenperformance, ohne Konzertmitschnitt, Starauftritt oder biographische Bezüge, zeigt sich das ‚Künstler-Selbst‘, da im Musikvideo der Star immer als Künstler*in vordefiniert ist.

Diese Etablierung des Selbst und die Rückbindung an den Song geht damit einher, dass häufig pragmatisch eine direkte Kommunikation in Szene gesetzt ist: Durch die Großaufnahme des *Talking Head*, deren zentrales Merkmal der Blick aus der Diegese heraus ist, wird eine Adressierung aus dem Text heraus konstruiert und damit eine Inkorporierung des Rezipienten in den Akt konstituiert. Wenn Madonna in *Substitute for Love* (1998, Walter Stern) am Ende ihr Credo formuliert: „This is my religion“⁶, dann ist dies nicht nur, wie analog bei Robbie Williams in *Strong*, eine scheinbar emotive Selbstoffenbarung, sondern diese ist zudem appellativ an jemanden außerhalb des Videotextes gerichtet; das Video fungiert also als Text und Botschaft für *jemanden*, der die darin ausgesagte Information in sein Wissen aufnehmen und der sein Weltbild danach ausrichten oder korrigieren soll.

2.3 Musikvideo und Starimage

Betrachtet man die Funktion des Musikvideos für die Etablierung eines Starimage, dann ist zu konstatieren, dass im Musikvideo der Star immer schon Künstler*in, im Sinne von einen Text/ein Werk hervorbringend, ist. Für die Untersuchung von Starimages hat Decker in Weiterführung von Lowry und

Dyer ein Modell entwickelt⁷, in dem die Unterscheidung von *faktualem* und *fiktionalem* Image einerseits durch Texte über den Star und andererseits durch Texte mit dem Star gezogen wird. Diese Unterscheidung ist sinnvoll, aber innerhalb dieser Unterscheidung erscheint mir gerade angesichts des eben Ausgeführten die Positionierung des Musikvideos unter den möglichen filminternen fiktionalen Formaten, also Texten mit dem Star, nicht hinreichend dessen Spezifika zu berücksichtigen. Diese Spezifität ist *erstein*s dadurch bedingt, dass das Genre bezüglich des Stars als Künstler*in *per se* selbstreflexiv ist. Es geht immer um Textproduktion, um die Hervorbringung von Kunst, genau das spiegelt der Musikvideotext im Ganzen wider. Die Spezifität ergibt sich *zweiten*s dadurch, dass das Musikvideo nicht nur ein Text mit dem Star ist, sondern auch ein Text, der als Kommunikationsakt dienen kann, insbesondere zwischen Texten über den Star und Texten mit dem Star. Das Musikvideo ließe sich damit auch als Text über den Star verstehen, als ein Text über den Star vom Star selbst.

Statt das Musikvideo also als Text mit dem Star zu klassifizieren, müsste es genauer als Text vom Star oder als Text des Stars kategorisiert werden und eine eigene Positionierung im System erhalten. Das Musikvideo ist hinsichtlich des Aufbaus eines Starimage ein Format, das nicht paradigmatisch neben den anderen steht, sondern dem ein eigener Status zukommen müsste, da es in diesem Kontext etwas leistet und leisten kann, was so in den anderen Formaten nicht gegeben ist – gerade aufgrund seiner selbstreflexiven Strukturen (vgl. ähnlich auch schon Decker 2005: 95–100).

2.4 Anmerkungen zu Selbstreferenz und Fremdreferenz im Musikvideo

Selbstreferentielle Phänomene können sich auf verschiedene Komponenten eines Textes beziehen und auf diesen gründen⁸, dies gilt auch für das Musikvideo.

1. Selbstreferenz kann *strukturell* etabliert sein, sich also auf die formalen Möglichkeiten von Selbstreferenz im Allgemeinen beziehen. Zu nennen sind hier Spiegelungen, Verschachtelungen, *Mise-en-abyme*-Strukturen, Metalepsen, rekursive Formen im Allgemeinen also, wie etwa die Schleifen in Kylie Minogues *Come into my world* (2001, Michel Gondry), die zu einer Vervierfachung der Künstlerin führen und konzeptionell einen *Regress ad infinitum* initiieren, der medial durch das materielle Textende beendet wird. Auch bereits die *deiktische* Verweisung „my song“ (etwa in *Strong*) wäre hier zu nennen oder ‚paradoxe‘ Strukturen, wenn etwa in *Enjoy the Silence* (1990) von Depeche Mode der Songtext sich selbst dekonstruiert: „Words are very unnecessary“. Solche Formen transzendieren gegebene Grenzen und greifen virtuell über den Text aus, da sich über solche homologen Strukturen eine Beziehung zwischen Text und Kontext/Umwelt etablieren lässt.

2. Selbstreferenz kann sich darüber hinaus *genrebezogen* konstituieren, sich also auf die durch das Genre und dessen Konstituenten gegebenen Möglichkeiten beziehen und auf die Qualität des Textes als eines medialen Textes in einem bestimmten Medium fokussieren – der Verweis auf die Bridge in *Strong* wäre ein solches Beispiel. Im Musikvideo finden sich solche Formen zum einen durch spezifische Konkretisierungen von Kohärenzbeziehungen, wenn etwa der auditiv gesungene Text des Songs zugleich visuell als Schrift gedoppelt wird und damit für die Schrift die Dominanz auf der visuellen Ebene beansprucht wird. Prince' *Sign o' the Times* (1987, Bill Konersman), Dylans Musikvideovorläufer zu *Subterranean Home-sick Blues* (1965, D. A. Pennebaker) oder Jean Francois Coens *Tour de Pise* (1993, Michel Gondry) stellen verschiedene Varianten hierzu dar.

Zum anderen findet sich diese Form der Selbstreferenz gerne dadurch realisiert, dass sich der *Grenze des Textes* bedient wird. Wenn die Konvergenz von Song und Anfang und Ende des Videos gebrochen wird, erhält der Text eine Art *Intro* und der Beginn der Musik ist nicht mehr äußerer Rahmen, sondern wird Inhalt des Clips – und ist damit geeignet, die eigenen Strukturen zu spiegeln. Dieses Ausbrechen aus dem Format kann an das Format rückgebunden sein, indem es im Sinne eines Auftaktes, eines Intros im engeren Sinne instrumentalisiert wird. Die Inszenierung einer Differenz ‚Musik‘ (im Sinne des den Clip definierenden Musikstücks) vs. ‚Nicht-Musik‘ kann aber auch der Etablierung selbstreferentieller Effekte dienen. Insbesondere für das Ende mag dies gelten, wie etwa anhand Michael Jacksons *Black or White* (1991, John Landis) demonstriert werden kann.

3. Selbstreferenz kann sich *paradigmatisch-semantisch* artikulieren, sich also auf die Konzepte beziehen, die im Text verhandelt werden. Hier ist insbesondere der Ort für das Changieren und Ausloten von Selbst- und/oder Fremdreferenzen. Ohne hier ausführlich auf diesen Punkt eingehen zu können, sei auf zwei Aspekte verwiesen: Für das Verhältnis von Selbst- und Fremdreferenz ist *erstens* grundsätzlich zu konstatieren, dass das, was selbst und was fremd ist, abhängig von der Ebene ist, die betrachtet wird, und damit abhängig vom Textgefüge (siehe hierzu auch KraH 2005: 7). Selbstreferenz entsteht durch die semantischen Konstellationen innerhalb des Textes. Wenn in Rammsteins *Pussy* (2009, Jonas Åkerlund) die Band vor der deutschen Fahne agiert, dann ist diese Referenz zunächst nur eine auf Deutschland und nationale Kontexte. Zur Selbstreferenz wird diese Referenz nicht nur – und nicht zentral – dadurch, dass die Band damit signalisieren würde, dass sie aus Deutschland stammt, sondern vor allem dadurch, dass das Ich des deutsch-englischen Songtextes als Deutscher ausgewiesen ist, der sich im Ausland anmaßend-protzig anpreist, qualifiziert und bereit für Sexualakte zu sein. Sextourismus wird als typisch deutsch, als ‚eigen‘ inszeniert. Dies korreliert hier mit der Strategie, sich explizit in Rollen zu begeben: „Till Lindemann as The Playboy“, „Paul Landers as The Cowboy“, „Oliver Riedel as Mr. Pain“ wird visuell als Untertitel eingeblendet – die Bandmitglieder geben also gerade keine Selbst-

offenbarungen über ihre sexuellen Vorlieben und Aktivitäten von sich. Sie sind zudem (im nicht zensierten Video) von Pornodarstellern gedoubelt, worauf wiederum in Paratexten verwiesen wird.

Für die innerhalb dieser Form von Selbstreferenz situierte Variante, die sich auf den Künstler/die Künstlerin im engeren und die Etablierung eines Künstler-Selbst bzw. die Rückkoppelung auf ein solches bezieht und um die es im Folgenden gehen soll, ist bezüglich Selbst-Fremd-Beziehungen *z w e i t e n s* festzuhalten, dass innerhalb dieser Künstler- und Kunstreferenzen Fremdreferenzen letztlich immer einverleibt werden, also funktional für das Selbst und dessen Konstituierung sind. Sie sind damit eigentlich konzeptionelle Selbstreferenzen.⁹ Wenn Eminem in seinem Video zu *Just Lose it* (2004, Philip Atwell) Raum lässt, um Madonna und insbesondere Michael Jackson zum Thema zu machen und visuell zu präsentieren, zumindest in klar erkennbaren Verschnitten/Verrissen, dann ist dies zwar zunächst eine Referenz auf andere Künstler, die aber gerade funktional für das Selbst von Eminem als Künstler ist, da er sich nicht nur in Abgrenzung zu diesen positioniert und als ‚moralisch‘ überlegen inszeniert, sondern damit vor allem und zugleich implizit der Anspruch erhoben wird, eine gleichrangige Qualität als Künstler zu haben. Gerade Künstlerfremdreferenzen dienen also letztlich immer dem Aufbau eines eigenen Selbst.

3. Künstler*innen in Selbst-Kommunikation

Im Folgenden sollen Formen von Implementierungen solchen Selbstbezugs und Instrumentalisierungen solcher Künstler-Referenzen vorgestellt werden. Zunächst lassen sich im Feld der Künstler-Selbst-Referenzen drei grundsätzliche Ausprägungen bestimmen und unterscheiden, die das Raster für eine Bestimmung einzelner Videos abgeben können.

3.1 Die biografische Selbstreferenz

Bei der dominanten, typischen biografischen Selbstreferenz referiert der (Video-)Text auf die Person des Künstlers/der Künstlerin außerhalb des Textes; es werden die Person und Daten von deren Biografie explizit in den Text hereingeholt. Der Künstler/die Künstlerin agiert im Video in seinem/ihrer Raum, singt explizit über sich selbst und erzwingt durch das Setting, dass der Text als Selbstoffenbarung, Statement oder Positionsbestimmung zu verstehen ist. Der Künstler/die Künstlerin ist gleichsam seiner/ihrer medialen Ummantelung entkleidet, erscheint als ‚nacktes‘ Subjekt, als Mensch jenseits aller Formatierungen. Hier gibt es ein Spektrum an Möglichkeiten, was Intensität, Direktheit oder Modus des Einbezugs betrifft: So etwa auf der Ebene, über welche Zeichen und Spuren die Referenz installiert ist, vgl. etwa Avicii in *Wake me up* (2013, Mark Seliger und C. B. Miller), oder auf der Ebene, welche kommunikative Funk-

tion die Referenz etabliert, ob sie als Bekenntnis, Exhibitionismus, Anklage zu deuten ist (vgl. etwa Madonna in *Drowned World/Substitute for Love*: „This is my religion“). Auch das Eingangsbeispiel *Strong* ist hier zu situieren.

Johnny Cashes *Hurt* (2002, Mark Romanek) ist ein weiteres, geradezu prototypisches Beispiel für diese Form. Das Video inszeniert mit Johnny Cash, der in einem spezifisch ausgestalteten Interieur gitarre- und klavierspielend, aber auch an einem reich gedeckten Tisch sitzend gezeigt wird, einen Rahmen, in den alte Aufnahmen von Johnny Cash montiert werden: Bilder von ihm privat oder in Konzerten, Bilder aus Ausschnitten von Filmen mit Johnny Cash, Bilder des geschlossenen Johnny Cash Museums, innen wie außen, – Bilder, die zumeist nur über eine kurze Einstellungs-dauer verfügen. Durch Gelbstich, Blaustich, Grünstich, Rotstich und schwarz/weiß wird über diese Einstellungen, die zumeist durch Überblendung ineinander übergehen, eine gewisse Ordnung gelegt, wobei immer wieder die Aufnahmen des im Gelbstich gehaltenen Rahmens die Bilderflut an sich und das dort Vorgeführte, den performierenden, gealterten Johnny Cash, rückbinden.

In Verbindung mit dem Liedtext¹⁰, „I remember“, werden die einmontierten Bilder als Erinnerung ausgegeben, die zudem Anlass einer Selbstreflexion sind: „what have I become“. Aus der Perspektive des Jetzt wird eine Einschätzung über das eigene Früher gegeben. Das Video erscheint damit geradezu als Vermächtnis. Dieser Charakter wird durch die Inszenierung des Jetzt verstärkt. Cash agiert kaum, erscheint fast statuarisch, selbst schon als Inventar seines eigenen Raumes.

Über diese visuelle Ebene wird aber der Liedtext erst ‚biografisch‘. Denn erst die installierte referentielle Bindung des Ich mit Johnny Cash über die visuelle Ebene lässt den eigentlich semantisch offenen und abstrakten Liedtext, der ganz allgemein vom Schmerz als der Erfahrung von Leben schlechthin handelt und der als gecoverte Version (ursprünglich von Trent Reznor, Nine Inch Nails, 1994) eigentlich nichts mit Johnny Cash zu tun hat, zum persönlichen Resümee werden und erhält damit existenzielle Qualität.¹¹ Er wird als Statement über das eigene Leben aus der Perspektive des gealterten und von Krankheit gezeichneten Subjekts rezipiert.

Hier scheinbar dem Künstler unmittelbar zu begegnen – dass genau dieser Effekt sich einstellen kann und geradezu provoziert wird, zeigt sich dann im Umgang mit diesem Video: Am Todestag von Cash 2003 präsentierte das *ZDF heute journal* das Video in voller Länge, ohne zusätzliche Kommentierung, als Dokument, das für sich selbst spricht: über Cashes Leben und Cash als Person.

Dass dies als glaubhaft erscheint, liegt insbesondere an der Inszenierung des Rahmens. Dieser ist augenfällig sorgsam komponiert, das gesamte Setting ist ein Stillleben, ein *nature morte*, das damit in Relation zu Cashes physischer Konstitution zum Zeitpunkt des Videos mit dem realen Johnny Cash abgeglichen und an dessen Biografie als authentisch und echt, als *memento mori*, angebunden werden kann.

Dennoch verdankt sich dies gerade der künstlerischen Inszenierung, die das Video ebenso dominant herausstellt. Der Authentifizierungseffekt wird gerade nicht durch tatsächliche Realitätseffekte erzeugt, sondern dezidiert durch Mittel der Kunst. Im Vergießen des Weins und der Christusanalogie, die mit den in Rotstich unterlegten Teilen des Videos korrespondiert, die Bilder der Kreuzigung aus dem (Cash-)Film *The Gospel Road: A Story of Jesus* (1973, Robert Elfstrom) zeigen, wird deutlich, dass das Video nicht nur als *memento mori* zu verstehen ist. Denn Leid wird hyperbolisch und symbolisch aufgeladen und bedeutet damit mehr als nur Johnny Cashes individuelles Leid. Gleichzeitig wird für diesen, für Cash, indem sein Leid in dieser Analogie erscheint, der Anspruch erhoben, Christus gleich zu sein, also Erlösung für andere zu bringen. Diese ‚Erlösung‘ kann dann freilich nur auf der Ebene der Kunst, seiner Kunst, zu finden sein. Was also tatsächlich in Erinnerung bleibt, ist eben die Kunst, nicht das reale Leben, schon gar nicht in einer musealen Form, sondern das mediale Vermächtnis und die Ikone Cash, wie sie sich genau in diesem Video kondensieren.

3.2 Die projektive Selbstreferenz

Eine zweite Form lässt sich als *projekti ve Selbstreferenz* bestimmen. Hier bleiben zwar biographische Elemente ausgespart und der Künstler/die Künstlerin wird in einer rein fiktiven Künstlerrolle vorgeführt, so dass zunächst keine Beziehung zur Künstlerumwelt gegeben ist. Selbstreferenz ist damit also eine allgemeine, konzeptuelle, die dazu aufruft, verallgemeinerbare Aussagen über Kunst, Künstler*innen usw. zu treffen. Insbesondere durch die Kombination mit einer strukturellen Selbstreferenz verstärkt sich aber die Bindung an den Künstler/die Künstlerin und vermag so diesen Rahmen zu ‚transzendieren‘. Der Künstler/die Künstlerin tritt aus der fiktiven Künstlerrolle aus; indem sich das textintern vorgeführte Modell spiegelt, wird präsupponiert und nahegelegt, dass sich das Vorgeführte in Teilen auf den Künstler/die Künstlerin an sich übertragen lässt; wengleich (natürlich) offenbleibt, was dieses Substrat eigentlich ist. Es bleibt Leerstelle, ist aber genau als solche funktionalisiert: als Effekt, dabei doch irgendetwas über den Künstler/die Künstlerin zu erfahren. Inszeniert ist, dass der Künstler/die Künstlerin hier parabolisch auch über sich spricht.

Zur Illustrierung sei Björks *Bachelorette* (1997, Michel Gondry) skizziert. Das Video operiert mit einer sehr pointierten strukturellen Selbstreferenz. Diese basiert zum einen auf dem Prinzip der Verschachtelung, das zudem mit einer metaleptischen Struktur enggeführt ist, die als Motor des vorgeführten Geschehens dient. Die Protagonistin findet in dem ihr zugeordneten Naturraum ein leeres Buch, wie auditiv über Voiceover mitgeteilt wird, „I found a book, all its pages were blank“, das sich dann von selbst schreibt, „it started writing itself“, wie zugleich visuell zu sehen ist (dieser zu Beginn des Videos gesprochene und im Laufe des Videos visuell zu lesende Text ist nicht mit dem Songtext identisch; Björks Gesang setzt erst mit der Reise

in die Stadt ein). Die Protagonistin folgt nun den Anweisungen des Buches: „I did exactly what the book told me“, wobei aber das Buch gerade die Geschichte der Protagonistin selbst aufnimmt und wiederholt: „One day, I found a book“ ist nun zu lesen. Ihre Geschichte besteht darin, dass sie in die Stadt reist, das Buch zu einem Verleger bringt, es zu einem Beststeller wird, sie eine Beziehung mit dem Verleger eingeht und das Buch von einem Produzenten auf der Bühne aufgeführt wird. Der Inhalt des Buches, betitelt mit „My Story“, ist also genau die biographische Geschichte, wie jemand zur erfolgreichen Künstlerin wird, und dies spiegelt sich dann rekursiv auf der Bühne wider: Auch auf der Bühne wird das Buch zum Bühnenstück und wird auf der Bühne auf der Bühne aufgeführt.

Bevor auf der dritten Bühnenebene der Verleger ins Spiel kommt, beendet eine zweite Metalepse den *Regress ad infinitum*. Obwohl das Buch mit einem Happy End schließt, endet nachträglich die Romanze zwischen Protagonistin und Verleger. „It’s over. Bachelorette find herself wandering in the woods“, titelt die Zeitung. Diese Selbstfindung führt dazu, dass nun der Text des Buches verschwindet und damit den Aufführungen ihre Realität entzogen wird.

Was aber nicht verschwindet, ist die Künstlerin. Diese findet sich wieder in ihrem Ausgangsraum, dem Naturraum, nun in Farbe. Indem alles verschwindet, wird also gerade deutlich, was bleibt, nämlich sie selbst. Während der Verleger auf der Bühne von einem Schauspieler gespielt wird und er selbst (V_{Rahmen}) zum Zuschauer wird, und auch dies Teil des Bühnenstücks ist – er sieht also im Theater, wie auf der Bühne sein Schauspieler-Alter Ego schlussendlich als Zuschauer auf der Bühne sitzt (V_{Binnen1}) und sieht, wie dessen Schauspieler-Alter Ego ebenfalls auf der Bühne auf der Bühne die Rolle des Zuschauers einnimmt (V_{Binnen2}) – bleibt die Bachelorette immer sie selbst und wird von derselben Person verkörpert, Björk (dies wird auch durch ihre Kleidung signalisiert, die gleich bleibt und im Stück nur durch eine Schürze ergänzt wird, die sie über ihrer Jeans trägt). Die Künstlerin wird von ihrer Kunst nicht absorbiert, sie ist es, die als diese durch die verschiedenen Ebenen hindurch immer gleichbleibt; ihr Selbst konstituiert sich also in der Aufsummierung aller dieser Ebenen. Sie kann aus diesen vorgeführten Welten entschwinden, übrig, so der Effekt, bleibt ein irgendwie geartetes ‚Echtes‘ hinter all den Performances. Zwar handelt es sich zunächst um Generalisierungen, wenn entindividualisiert von „Bachelorette“, also Junggesellin, und „My Story“ die Rede ist, aber daraus lässt sich das Konzept einer Kunst ableiten, die sich auf das Leben rückbezieht (also sich nur entfaltet durch die Beziehung zum Verleger und bei Beendigung der Beziehung auch wieder verschwindet), und dieses konkrete Konzept kann dann konnotativ mit dem Star amalgamiert werden.

3.3 Die kommentierende Selbstreferenz

Zum Dritten lässt sich die kommentierende Selbstreferenz bestimmen, die Ausprägung, bei der die obigen grundlegenden Betrach-

tungen (2.2) am deutlichsten zu fassen sind. Hier erscheint der Text, also das Musikvideo, ganz dezidiert als Teil eines Kommunikationsprozesses zwischen Künstler*in und Öffentlichkeit, und zwar in genau dem Sinne, dass der Text als Selbstaussage zu verstehen ist, als Antwort zu Sachverhalten, die den Künstler/die Künstlerin als reale Person betreffen, sich außerhalb des Textes in der sozialen Praxis ereignet haben und sich in Texten über den Künstler/die Künstlerin niederschlagen. Der Künstler/die Künstlerin schaltet sich in diesen öffentlichen Diskurs mit einem eigenen Text ein, das Video wird zum Metatext, zur Stellungnahme über das durch Texte präformierte Wissen über den Künstler/die Künstlerin und sein/ihr Starimage. Der autonome Status des Videos als Text für sich selbst, als künstlerische Hervorbringung um ihrer selbst willen, wird durch diese Einbindung zunächst also zurückgenommen. Denn das Verstehen des Textes ist an dieses konkrete soziale Moment rückgebunden. Da diese Kommunikation aber im ästhetischen Modus stattfindet und ihren Eigenwert gerade dadurch erhält, dass sich der Künstler/die Künstlerin auf ganz spezifische Weise äußert, in einer künstlerischen Hervorbringung, wird die konkrete Referenz durch diese Referenz auf sich selbst als Künstler*in überlagert und lässt sich selbst wieder hierfür funktionalisieren.

Für diese Ausprägung kann George Michaels Musikvideo *Outside* von 1998 (Vaughan Arnell) als Beispiel dienen. Prototypisch ist sie bereits mit Madonna und *Human Nature* (1995, Jean-Baptiste Mondine) gegeben, in dem sie auf die durch ihre Videos zu *Justify my love* (1990, Jean-Baptiste Mondine) und *Erotica* (1992, Fabian Baron) und ihren Bildband *Sex* (1992) evozierten Vorwürfe, sie selbst praktiziere normabweichende Sexualität, reagiert (siehe zu *Justify my love* und *Erotica* Decker 2005: 325–358; zu *Human Nature* vgl. Decker 1999: 158–160).

George Michels Musikvideo beginnt mit einem Vorspann, der musikalisch mit dem Song nichts zu tun hat. Die musikalische Ebene ist ‚fremd‘, entspricht also nicht dem Song *Outside*. Der Vorspann steht für sich selbst. Etabliert ist damit zunächst eine genrebezogene Selbstreferenz, die markiert, dass das Folgende nicht nur als Popsong, sondern auch anders zu verstehen ist, nämlich in einem Kontext, der wiederum gerade durch diesen Vorspann aktualisiert wird: Zu sehen ist ein seriös gekleideter Mann fortgeschrittenen Alters, der auf einer öffentlichen Toilette von einer aufreizend gekleideten, attraktiven jungen Frau angemacht und durch eindeutige Gesten aufgefordert wird, sich ihr zu nähern. Sobald er dies macht, verwandelt sich die Frau in eine etwas ältere, abgehärmt wirkende Polizistin; der Mann wird unter Aufgebot eines riesigen Polizeiapparats verhaftet.

Das Video reagiert auf einen Vorfall, bei dem George Michael mit der Justiz in Berührung kam und der gleichzeitig sein Outing bedeutete: Am 07. April 1998 wurde George Michael in Los Angeles beim Cruising auf einer öffentlichen Toilette von einem Polizisten in Zivil verhaftet. Er wurde zu 810 Dollar Strafe, 80 Stunden gemeinnütziger Arbeit und einer psychologischen Beratung verurteilt. Durch die Medienberichterstattung über diesen Vorfall wurde allgemein bekannt, dass George Michael schwul ist.

Das Video greift diesen realen Hintergrund auf und soll, dies verdeutlicht der Vorspann, – auch – als Statement verstanden werden, mit dem George Michael sich öffentlich positioniert; es stellt in gewisser Weise eine Flucht nach vorne dar.

Die Argumentation, derer sich hierzu im Video bedient wird, besteht zunächst in einer Verallgemeinerung und Einbettung, also der Strategie, den eigenen Fall durch Paradigmenbildung in ähnlich gelagerte Fälle zu integrieren und die Aufmerksamkeit auf diese Ebene zu verschieben: Was er getan hat, tun viele oder alle, nicht sein Fall ist also etwas Besonderes, sondern zu diskutieren ist vielmehr, warum dies überhaupt als Fall gewertet wird. Nicht um ein Sittlichkeitsproblem geht es, sondern, wie es im Liedtext heißt, um die „human nature“.¹²

Das Video besteht dementsprechend aus Episoden sexueller Aktivitäten unterschiedlichster Beteiligter jedweden Geschlechts und jedweder sozialer Schichtung an verschiedensten öffentlichen Plätzen in unterschiedlichsten Konstellationen (wobei es sich immer um Erwachsene handelt). Alle müssen, und dies führt das Video exzessiv vor, immer und überall vergegenwärtigen, wegen unsittlichen Verhaltens verhaftet zu werden. Vorgeführt wird ein Überwachungsstaat. Übersichten von oben aus Polizeihubschraubern und mediale Bilder aus Überwachungskameras signalisieren, dass die Welt durch die vollständige Überwachung und Kontrolle durch die Polizei gekennzeichnet ist. Niemand kann entkommen, die permanente Präsenz lässt die Frage nach der Verhältnismäßigkeit aufkommen. Der Spieß wird also umgedreht: Nicht Sittlichkeitsprobleme sollten das Problem sein, sondern dass der mündige Bürger durch diesen Überwachungswahn in seiner Freiheit eingeschränkt wird. Die polizeilichen Tätigkeiten in dieser Richtung werden dabei durch Überzeichnung persifliert und erscheinen geradezu als paranoid, wie bereits der Vorspann verdeutlicht, wenn die inkriminierte Situation auf Art eines dänischen Pornos nachgestellt wird und die Pointe zudem auf die versteckte Identität verdeckter Ermittler abzielt, die das Delikt provozieren und dadurch überhaupt erst zu einem machen. Die Episoden kulminieren in zwei sich küssenden Polizisten, durch die die beiden Ebenen der Verfolgung und der Delikte enggeführt werden. Sie werden mit dem abschließenden visualisierten Statement „Jesus saves all of us“ auf zweierlei Weise zu einem Resümee geführt: Zum einen, paradigmatisch verstanden, steht „all“ für alle zuvor Vorgeführten, zum anderen, syntagmatisch verstanden und als Pointe eingesetzt, kann „all“ hier auch nur auf die Polizisten verweisen, die gerade im Unterschied zu den anderen gerade dieses Beistands von Jesus bedürfen.

Schließlich sind aber diese Bilder einer Weltvorstellung, die teilweise etwas plakativ und anmaßend anmuten, wieder an das Künstler-Selbst rückgebunden, so dass sowohl der Aspekt einer möglichen Überheblichkeit als auch – und zentral – die dadurch gegebene Relativierung des Künstlerstatus wieder eingefangen werden, indem das Video eben nur als kommunikativer Äußerungsakt erscheint: Gegen die Kontrollwut der Polizei wird

nicht nur angesungen, sondern insgesamt die Diskursmacht des Künstlers gesetzt, der aufgrund seines künstlerischen Vermögens eine Alternative anzubieten hat. So wird der Ort des realen Geschehens, die Toilette, im Video nicht nur im Vorspann aufgegriffen, sondern auch innerhalb des Videos. Diese Ebene des Videos unterscheidet sich grundlegend von den übrigen vorgeführten Episoden; so ist hier der Ort, an dem der Gesangsakt über die Einstellung des Talking Heads explizit an George Michael als Sender rückgebunden wird. Die Aufforderung, der Polizeiwillkür etwas entgegenzusetzen und ‚herauszukommen‘, „come outside“, korrespondiert damit, dass sich die öffentliche Toilette zum Dancefloor transformiert, mit eigenen Aufenthaltsregeln. George Michael eignet sich den inkriminierten Raum als Künstler an und requiriert also für sich die Hoheit, solche gesellschaftlichen Räume in ihrer Semantik durch seine Performance umgestalten zu können.

Das Video war im Übrigen nicht nur Anschlusskommunikation, es hatte auch eine solche zur Folge: Marcelo Rodriguez, der Polizist, der George Michael verhaftet hatte, sah sich durch das Video verspottet und beanstandete insbesondere die Aussagen Michaels, er habe ihm eine Falle gestellt. Rodriguez brachte 1999 eine 10-Millionen-Dollar-Klage wegen übler Nachrede und Beleidigung ein. Er verlangte Schadenersatz für erlittene Erniedrigung und emotionalen Stress. Letztendlich urteilte das Gericht, dass Rodriguez als Beamter rechtlich keinen Schadenersatz fordern kann.

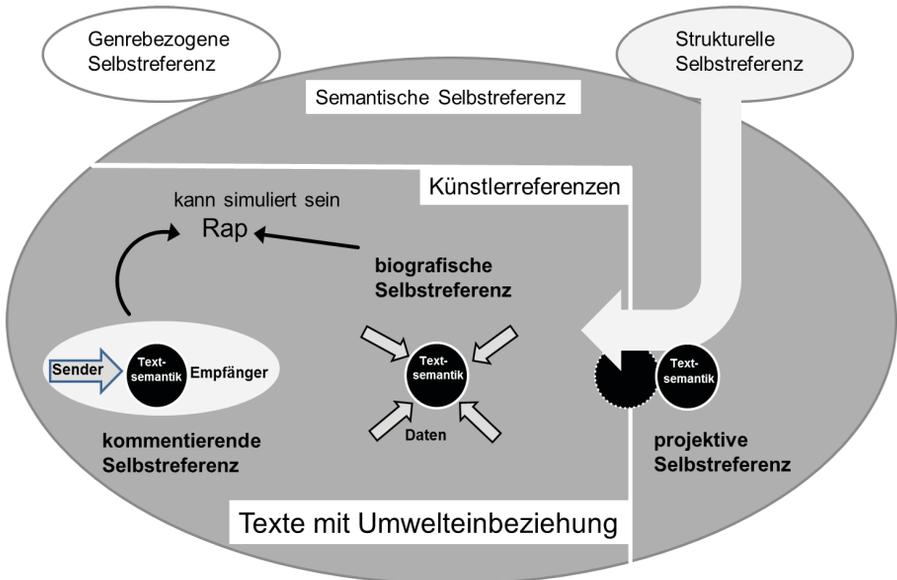


Abb. 1: Formen von ‚Künstler-Selbst-Referenzen‘.

3.4 Selbstreferenzen in Selbst-Kommunikationen – zwei Anwendungsbeispiele

Mit Hilfe dieser Formen lassen sich einzelne Videos, aber auch Künstler-oeuvres oder Subgattungen hinsichtlich ihres spezifischen Anteils an solchen Formen der Künstler-Selbst-Referenz wie deren Funktion bestimmen. Zwei Beispiele sollen dies abschließend illustrieren.

So partizipiert das Moment des *Dissens*, das quasi konstitutiv für die Imagebildung der Gangsta Rapper ist,¹³ als Schnittstelle von *biografischer* und *kommentierender* Selbstreferenz, als vermeintliche Kommunikation über den Künstler (in diesem Fall rein männlich). Hier allerdings, so lässt sich konstatieren, eben nicht bezogen auf tatsächlich sozial gegebene Vorfälle, sondern selbst bereits fingiert und damit rekursiv für sich selbst funktionalisiert. Zum einen findet hier zumeist kein Dialog zwischen Künstler und Rezipientenschaft, sondern zwischen Künstler und Künstler statt, bei dem der Rezipientenschaft eine beobachtende Rolle zugewiesen wird. Zum anderen und vor allem geht es jedoch nicht um Kommentierungen des ‚Eigenen‘, sondern um zumeist appellativ formulierte Anschuldigungen an andere Künstler. Indem eine solche öffentliche Kontroverse simuliert wird, wird Aufmerksamkeit und Relevanz garantiert, die den Texten eben nur durch die Aufladung mit ‚biografischer Authentizität‘ und durch den Einbezug der Textumgebung auf Dauer zukommen kann. Banalitäten über das eigene Leben, aber auch das eigene harte Leben selbst, sind Gegenstände, die sich in Liedtexten nicht permanent wiederholen lassen, ohne an Ereigniswert zu verlieren. Um sein Künstler-Selbst, wenn es an diese Authentizitätsschiene gebunden ist, wie dies für den Rap gilt, aufrechtzuerhalten, braucht es als Dauerschleife ein autopoietisches System des sich in verschiedenen Konstellationen gegenseitigen Beleidigens, das diesen Imageeffekt stützt (zumindest zu stützen versucht, mit der Zeit entleert sich auch dieses System). Hier lässt sich ein weiterer Unterschied zur ‚typischen‘ Form erkennen, wie sie anhand George Michaels *Outside* skizziert wurde. ‚Typisch‘ geschieht eine solche Kommunikation immer nur punktuell und einmalig, die weitere Video-Produktion bleibt dann davon unberührt. Im Gangsta Rap ergeben sich dagegen systemisch angelegte (endlose) Ketten von medialer Anschlusskommunikation. An Bushido, Kay One, Fler, Sido, Shindy ließe sich das sehr schön zeigen, in abgeschwächter Form aber auch an Eminem.

Als Beispiel für die Beschreibung und Interpretation eines einzelnen Videos mit Hilfe dieser Kategorien soll Viktoria Modestas Video *Prototype* (2014, Saam Farahmand) vorgestellt werden, in dem die Ausprägungen auf interessante Weise für das Künstler-Selbst kombiniert sind und sich gegenseitig ergänzen. Viktoria Modesta, 1988 (anderen Angaben zufolge 1987) geboren, ist lettisches Model und Sängerin, die 2012 ihr Debütalbum herausbrachte.

Im Video ist sie zunächst in einer Rolle zu sehen: als Comic-Superheldin in einer animierten Fernsehserie, die ihren ‚deformierten‘ Körper, sie ist beinamputiert, als Waffe einsetzt, und, in der Diegese real, als Künstle-

rin. Vorgeführt wird ein fiktiver totalitärer Staat, der Nazi-/Junta-Anklänge hat und durch Kleidungsstil usw. weniger in der Zukunft als eher Mitte des 20. Jahrhunderts zu situieren ist, in dem die Künstlerin, ohne selbst zum Widerstand zu gehören, als Symbol für den Glauben an eine Sache, wie es explizit heißt, gehandelt wird. Ihre Verehrung zeigt sich darin, dass ein junges Mädchen andachtsvoll vor dem Fernseher und ihrer Kopie als Superheldin und Zeichentrickfigur sitzt, dass ein Schüler ihre Initialen in die Schulbank ritzt und dass sich ein junger Mann ihre Initialen tätowieren lässt. Damit ist sie zu einem Machtfaktor geworden, der den Machthabern Konkurrenz macht, was zu ihrer Verhaftung und Vernehmung führt.

So sehr diese Künstlerin und die Diegese fiktiv sind, und somit eine projektive Referenz den Rahmen bildet, so trägt die Künstlerin doch auch in der Diegese den Namen Viktoria Modesta, so dass bereits darüber zusätzlich eine Referenz auf die Künstler-Person im Sinne einer biographischen Referenz installiert wird (während Björk eben als Bachelorette auftritt). Damit wird implizit postuliert und zur Diskussion gestellt, dass die der fiktiven Künstlerin zugewiesenen Eigenschaften, insbesondere Symbol zu sein, auch solche der realen Modesta sind oder sein können.

Die Referentialisierung wird dabei durch ein Merkmal forciert, das auch tatsächlich biographisches Merkmal der realen Person ist: Viktoria Modesta, die durch Komplikationen bei ihrer Geburt an dauerhaften Problemen mit ihrem linken Bein litt, unterzog sich 2007 einer Beinamputation unterhalb des Knies. Genau dies, eine Prothese, ist das Merkmal, das in der Diegese (ebenso wie in der Fernsehserie) als kennzeichnendes herausgestellt wird und auf das im Vorspann mit der Inszenierung einer stilisierten, mystisch anmutenden Operation verwiesen wird.

Das Video verweist auf das Selbst auf der Ebene des eigenen Körpers, zu attestieren ist dabei nun auch eine kommentierende Selbstreferenz, in der sich das bisher Aufgezeigte verorten lässt. Wenn das Video dieses Merkmal in den Mittelpunkt stellt, dann macht es etwas, was nicht schon immer Kennzeichen von Modestas Video-Image ist. Diese Inszenierung ist eine, die in den Videoclips ihres Debütalbums so nicht gegeben ist. In den früheren Videos ist diese Körperlichkeit maximal am Rande thematisiert und eher in der Funktion, sie auszublenden und zu kaschieren.¹⁴ Sie erschafft sich also medial selbst und genau dies wird explizit kommuniziert.¹⁵ Die Transformation in einen neuen Zustand ist neu nur hinsichtlich der selbstreferentiellen Dimension im Musikvideo, die Beinamputation selbst war bereits 2007. Es geht also dezidiert um eine Referenz auf die Künstlerin als Künstlerin. Die kommentierende Funktion ist hier also auf einer Metaebene angesiedelt, wie zu Beginn des Clips programmatisch postuliert wird: „A new kind of pop artist“.

Auffällig ist nun insbesondere das Ende des Videos, bei dem für diese Selbsterschaffung (zur Erdung) auf eine Fremdreferenz zurückgegriffen wird. Das Video endet nicht mit dem Ende des Liedes „Prototype“, sondern mit einer angehängten Coda. Nachdem der Popsong bei Minute 4:50 beendet ist, ist Modesta noch 1:15 Minuten in einem leeren Raum zu sehen, die

Einstellungen vom Beginn des Videos aufgreifend; ohne Musik, stattdessen auditiv untermalt von energisierenden Kratzgeräuschen, die durch den Kontakt ihrer Prothese mit der spiegelglatten Fläche erzeugt werden. Was hier vorgeführt wird, ist deutlich markiert als Referenz auf Michael Jacksons Video *Black or White* zu erkennen, dem in seiner Langfassung ebenfalls ein solcher Nachtrag angefügt ist und der als Kommentar Jacksons zu sich als sich selbst verändernde Person zu verstehen ist. So, wie Michael Jackson dort als Panther erscheint und dann ohne musikalische Untermalung seine Tanzschritte zu hören sind, ist es hier Modesta, die Analoges vorführt. Ihr Bekenntnis zu ihrem Körper beglaubigt sie also schlussendlich mit der Aneignung einer Fremdreferenz: dem Verweis auf ein (zumindest seit seinem Tod) anerkanntes Vorbild und dessen künstlerische Autorität.

Anmerkungen

- 1 Der Bezug von Film zu Video ist neben erkennbaren direkten Referenzen vor allem als paradigmatische Folie relevant; darüber hinaus lassen sich durchaus weitere Anlehnungen und Referenzen erkennen, etwa bei der Gestaltung des Konzertmitschnitts. Es geht hier aber nicht um eine detaillierte Gesamtinterpretation des Videos, sondern dieses soll in einigen seiner Strukturen als Ausgangspunkt meiner weiteren Überlegungen dienen. Zum Status des Einbezugs solcher Fremdreferenzen siehe Abschnitt 2.4.
- 2 Songtext hier und im Folgenden zitiert nach URL: <http://www.songtexte.com/songtext/robbie-williams/strong-7bd6aa60.html> (zuletzt abgerufen am 25.09.2018).
- 3 Da es um semiotische, mithin textuelle Verfasstheiten gehen wird und die verwendeten Begriffe, wie eben ‚Künstler-Selbst‘, sich in ihrer Semantik darauf beziehen, braucht es dazu keine neuen Begriffe wie etwa ‚nomineller Autor‘ als verantwortliche Instanz, wie ihn Petras 2011 einbringen möchte. Ein Mehrwert erschließt sich weder auf der heuristischen Ebene der konkreten Analyse noch auf der Ebene einer theoretischen Systematisierung dieses durchaus komplexen Problemfeldes, zumal diese Modellierung nicht über die bereits bei Decker 2005 angedachten und reflektierten Konstellationen hinausgeht und parallel zu diesen bleibt, was eine Anschlussfähigkeit erschwert. Vorgehensweise und wissenschaftliches Selbstverständnis meines Beitrags orientieren sich jedenfalls an den Kriterien methodischen Arbeitens, wie sie in den folgenden Beiträgen zur Genüge vorgestellt, dargestellt und fundiert werden: vgl. Großmann und Krah 2016, Gräf u. a. 2017 sowie Krah und Titzmann 2017.
- 4 Wie die Ausführungen nahelegen, ist eine Nähe zur Privatheitsforschung gegeben, aus deren Blick die hier analysierten Gegenstände ebenso betrachtet werden könnten. Vgl. für einen Überblick Krah 2012.
- 5 Petras 2011 behandelt zwar ebenso das Musikvideo, integriert es aber in Abhängigkeit vom Popsong in die Signifikationsebene ‚Illustration‘ und reduziert es auf seine Funktion als Paratext. Das Musikvideo dergestalt als Rhizomteilchen zu sehen, erscheint mir insgesamt nicht angemessen zu sein, da es über diese Funk-

tion hinaus als eigenständiges audiovisuelles Format autonome Texte hervorbringt und ihm eine eigene ästhetische Qualität zukommt.

- 6 Songtext zitiert nach URL: <http://www.songtexte.com/songtext/madonna/drowned-world-substitute-for-love-3be558b0.html> (zuletzt abgerufen am 25.09.2018).
- 7 Siehe Decker 2005: 91–95, wo die Überlegungen von Richard Dyer und Stephen Lowry aufgegriffen und präzisiert werden (vgl. Dyer 1993 und Lowry 1997).
- 8 Siehe zu einem Überblick und einer Einführung KraH 2005.
- 9 Spezifisch interessant bezüglich des Verhältnisses von Selbst- und Fremdreferenz scheint m.E. die Position des Regisseurs eines Videos zu sein. Denn einerseits ist hier eine Grenze gegeben, da der Regisseur in Differenz zum Künstler/zur Künstlerin ebenfalls einen Künstlerstatus für sich beansprucht. Andererseits gilt es dies aber insofern zu kaschieren, als es ja um die Vermarktung der spezifischen Künstler*innen als Interpret*innen des Musikstücks geht und sich deshalb die Handschrift des Regisseurs den jeweiligen Profilierungsstrategien der Künstler*innen nachzuordnen hat. Ein Video zu Björk muss notgedrungen anders sein als eines zu Daft Punk, um Differenzqualitäten und Image-Identität zu gewährleisten. Vgl. zu dieser Problematik KraH 2015.
- 10 Songtext zitiert nach URL: <http://www.songtexte.com/songtext/johnny-cash/hurt-23d41487.html> (zuletzt abgerufen am 25.09.2018).
- 11 Siehe auch Just 2012.
- 12 Songtext zitiert nach URL: <http://www.songtexte.com/songtext/george-michael/outside-2bd61cc2.html> (zuletzt abgerufen am 25.09.2018).
- 13 Zu einer konzisen Einführung ins Genre Rap siehe Wolbring 2012.
- 14 Wenn hier die Prothese zu sehen ist, dann so, dass als Effekt des Zeigens (im normalistischen Paradigma) ein Vergessen installiert wird.
- 15 Diese Kommunikation wird auch über die Paratexte und den Rahmen des Videos geführt, das in die ‚Born risky‘-Kampagne integriert ist.

Filmographie (alphabetisch)

- Bachelorette* (1997, Regie: Michel Gondry, Sängerin: Björk)
Black or White (1991, Regie: John Landis, Sänger: Michael Jackson)
Come into my world (2001, Regie: Michel Gondry, Sängerin: Kylie Minogue)
Da Funk/Big City Nights (1997, Regie: Spike Jonze, Sänger: Daft Punk)
Elektrobank (1997, Regie: Spike Jonze, Sänger: Chemical Brothers)
Enjoy the Silence (1990, Regie: Anton Corbijn, Sänger: Depeche Mode)
Erotica (1992, Regie: Fabian Baron, Sängerin: Madonna)
Fever (1993, Regie: Stéphane Sednaoui, Sängerin: Madonna)
Human Nature (1995, Regie: Jean-Baptiste Mondine, Sängerin: Madonna)
Hurt (2002, Regie: Mark Romanek, Sänger: Johnny Cash)
It's O so quiet (1995, Regie: Spike Jonze, Sängerin: Björk)
Just lose it (2004, Regie: Philip Atwell, Sänger: Eminem)
Justify my love (1990, Regie: Jean-Baptiste Mondine, Sängerin: Madonna)
Madonna: Truth or Dare (USA 1991, Regie: Alec Keshishian/Mark Aldo Miceli)

- Outside* (1998, Regie: Vaughan Arnell, Sänger: George Michael)
Love don't live here anymore (1996, Regie: Jean-Baptiste Mondino, Sängerin: Madonna)
Praise You (1998, Regie: Spike Jonze, Sänger: Fatboy Slim)
Prototype (2014, Regie: Saam Farahmand, Sängerin: Viktoria Modesta)
Pussy (2009, Regie: Jonas Åkerlund, Sänger: Rammstein)
Sign o' the Times (1987, Regie: Bill Konersman, Sänger: Prince)
Strong (1999, Regie: Simon Hilton, Sänger: Robbie Williams)
Subterranean Homesick Blues (1965, Regie: D. A. Pennebaker, Sänger: Bob Dylan)
Substitute for Love (1998, Regie: Walter Stern, Sängerin: Madonna)
The Gospel Road: A Story of Jesus (USA 1973, Regie: Robert Elfstrom)
Tour de Pise (1993, Regie: Michel Gondry, Sänger: Jean François Coen)
Wake me up (2013, Regie: Mark Seliger und C. B. Miller, Sänger: Avicii)
Weapon of Choice (2000, Regie: Spike Jonze, Sänger: Fatboy Slim)

Literatur

- Decker, Jan-Oliver (1999). Der Raum als Metapher zwischen ‚Auflösung‘ und ‚Transzendenz‘. Strategien der Raumsemantik, Sexualitätsdiskurs und Madonna im Musikvideo. In: Hans KraH (ed.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen: Narr, 131–164.
- Decker, Jan-Oliver (2005). *Madonna: Where's that girl? Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel: Ludwig.
- Dyer, Richard (1993). *The Matter of Images. Essays on Representation*. London und New York: Routledge.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans KraH und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Großmann, Stephanie und Hans KraH (2016). Strukturalismus/Literatursemiotik. Zeichenordnungen und zeichenhafte Täuschungen in *Der Sandmann*. In: Oliver Jahraus (ed.). *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“*. Stuttgart: Reclam, 71–83.
- Just, Steffen (2012). Nine Inch Nails „Hurt“: Ein Johnny-Cash-Original – Eine musik- und diskursanalytische Rekonstruktion musikalischer Bedeutungen. In: Dietrich Helms und Thomas Phleps (eds.). *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Bielefeld: transcript, 171–190.
- KraH, Hans (2005). Einführung. In: Hans KraH (ed.). *Selbstreferenz und literarische Gattung*. Themenheft der *Zeitschrift für Semiotik* 27, 1–2, 3–21.
- KraH, Hans (2012). Das Konzept ‚Privatheit‘ in den Medien. In: Petra Grimm und Oliver Zöllner (eds.). *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart: Steiner, 127–158.
- KraH, Hans (2015). Das überschreitende Moment. Bewegung und Stillstand in Spike Jonzes Musikvideos. In: Johannes Wende (ed.). *Spike Jonze*. München: edition text + kritik, 23–43.

- KraH, Hans (2017). Leitmedium Film – av-Formate. In: Hans KraH und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 309–329.
- KraH, Hans und Michael Titzmann (eds.) (2017). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster.
- Lowry, Stephen (1997). Star image: Questions for Semiotic Analysis. In: Winfried Nöth (ed.). *Semiotics of the Media, State of the Art, Projects and Perspectives*. Berlin und New York: de Gruyter, 307–320.
- Petras, Ole (2011). *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld: transcript.
- Wolbring, Fabian (2012). Poetik des Rap?! *kultuRRRevolution* 63, 13–20.

Prof. Dr. Hans KraH
Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
Universität Passau
D-94032 Passau
E-Mail: Hans.KraH@uni-passau.de