



# Work it

MICHAEL RAPPE

## Warum Videogucken kreativ ist oder die Kunst des Eigensinns

### 20 Jahre VMA

2003: Zwanzig Jahre Video Musik Awards (VMA). Das sind zwanzig Jahre Preisverleihungen einer Branche für ihre eigenen „Werbefilme“. Das sind über zwanzig Jahre visuelle Re-Präsentation von Popmusik. Und für meine Generation zwanzig Jahre Pop-Sozialisation mit und durch Bilder: Ich war damals 19 Jahre alt – gehöre also gerade noch so zur ersten Generation von Videoclip-Benutzern und war sofort begeistert. Schnell lernte ich die kurzen Filme schätzen, die mehr sein wollten als bloße abgefilmte Konzertfilmchen, war fasziniert von den Ausdrucksmöglichkeiten dieses neuen Mediums. Jede der raren Gelegenheiten, die damals in den 1980er-Jahren die Öffentlich-Rechtlichen boten, wurden genutzt und die Sendung Formel 1 mit Comedy-Moderator Ingolf G. Lück war für mich und meinesgleichen ein absolutes Muss.

Zwanzig Jahre VMA und mehr als zwanzig Jahre MTV: Die Jugendkultur ist längst erwachsen geworden oder wie „Host“<sup>1</sup> Chris Rock bei der letzten VMA witzelte, müsse MTV langsam VH1<sup>2</sup>

gucken. Wie auch immer: Nach zwanzig Jahren VMA richtet eine Kunstform ihre ästhetischen Angebote inzwischen an drei Generationen von Afficionados und Connaisseurs, ist Pop ohne die Bilder überhaupt nicht mehr zu denken und hat sich – vorsichtig formuliert – Pop durch diese visuelle Vermittlung als Kunstform Pop erst vervollständigt.

Natürlich, und das macht die Sache leider nicht einfacher, gibt es gute und schlechte Videos: Nach Meinung der meisten Kenner überwiegen die schlecht Gemachten und billigen Produzierten bei weitem. Wie ist es nun zu schaffen, sich erstens Videoclips als soziales Phänomen und als Kunstform zu erschließen und welche Möglichkeiten gibt es zweitens, die Guten zu erkennen? Es ist mir sehr wohl bewusst, dass ich mich in eine Position begeben, die vermuten lassen könnte, es ginge mir um (meinen) Geschmack. Ich hoffe aber, dass sich im weiteren Verlauf mein „gut“ so erklärt, dass es mehr wird als das Behaupten und wissenschaftliche Bekleiden bzw. Verkleiden von persönlicher Meinung und Geschmack.

Wie kann man sich nun diesem Medium nähern, wie ist es möglich, den Reiz dieser Kunstform zu entdecken, wie kann ich diese Kunstform kennen lernen? Kurz: wie nähere ich mich dem Phänomen Videoclip? Bevor ich darauf antworte, möchte ich einige grundlegende Gedanken kulturwissenschaftlicher Art präsentieren, die mir geholfen haben, meine Erfahrungen mit dem Phänomen Videoclip theoretisch nachzuvollziehen.

Wie kann man sich nun diesem Medium nähern, wie ist es möglich, den Reiz dieser Kunstform zu entdecken, wie kann ich diese Kunstform kennen lernen? Kurz: wie nähere ich mich dem Phänomen Videoclip? Bevor ich darauf antworte, möchte ich einige grundlegende Gedanken kulturwissenschaftlicher Art präsentieren, die mir geholfen haben, meine Erfahrungen mit dem Phänomen Videoclip theoretisch nachzuvollziehen.

### Die Kunst des Eigensinns

Zu Beginn ein Beispiel: der Plattenspieler. Der war zunächst ein Abspiegelgerät

für Schallplatten, mehr nicht. In den 1970er Jahren begannen ein paar DJs, diesen gegen den Strich zu benutzen. Durch dieses Experimentieren entdeckten sie das Breakbeating, das Scratching und das Mixing und kreierten drei neue Musikstile: Dancehall, Hip-Hop und House mit einer ganzen Reihe von Substilen wie z. B. Drum&Bass, Techno, Gabber, Downbeat, Raggamuffin – die so genannte DJ-Culture. Es entstand aber nicht nur eine vollkommen neue Musik: Mit Farbdosen bewaffnet entwickelten so genannte Writer die Graffiti-Kunst auf der urbanen Leinwand „Stadt“ und Gangfights, Jazzdance und Kung-Fu-Filme dienten als Ausgangsmaterial für einen vollkommen neuen Tanzstil: Breakdance. Aus dieser kulturellen Praxis heraus entstand ein vollkommen eigenes ästhetisches, soziales und ökonomisches Handeln: der Plattenspieler als Instrument und der DJ als Instrumentalist und später auch als Plattenproduzent. Und durch die Graffiti-Kunst erweiterten sich die Ausdrucksformen in der Bildenden Kunst (Keith Haring) genauso nachhaltig, wie dieses Handeln eine eigene Mode (Streetwear, Clubwear) mit eigenen Designerstars (Karl Kani<sup>3</sup>) hervorbrachte. In Folge dessen entstanden neue Distributionswege wie z. B. Independent Plattenlabels. Dadurch wurde der soziale und ökonomische Raum des Feldes der Kulturindustrie verändert: Um weiterhin erfolgreich konkurrieren zu können, mussten die großen Plattenfirmen Teile dieser neuen Produktionsbedingungen und Verhaltensweisen übernehmen. Und zu guter Letzt wird Vinyl, obwohl anachronistisch und technisch in der zweiten Generation längst überholt, bis zum heutigen Tage produziert, da es sich inzwischen um ein Instrumenten-Zubehör handelt. Ein Gebrauchsgegenstand, ein Konsumartikel wurde zu einem Instrument, zum Bestandteil einer Kultur, die nicht nur ihr direktes Umfeld sozial, kulturell, ökonomisch und ästhetisch neu formte, sondern global wirksam wurde. Wie ist das zu erklären?

Für den englischen Kulturwissenschaftler John Fiske wäre diese stark geraffte Beschreibung der DJ-Culture ein perfektes Beispiel für die, wie er sie nennt, Kunst des Eigensinns. Die Kunst des Eigensinns meint, dass die Menschen nicht nur still und brav Kultur konsumieren, sondern während des Konsums kreativ sind, indem sie die Sinnhaftigkeit des Geschehens und deren Ästhetik für ihre Bedürfnisse

(Um-)Deuten und sich dadurch ihren eigenen Sinn und ihre eigene Realität erschließen.<sup>4</sup> Für Fiske und andere Forscherinnen und Forscher der Cultural Studies ist Ästhetik, bzw. ästhetisches Empfinden demnach nicht ein vorgegebenes Reservoir festgelegter Techniken, Rituale oder Regeln. Ästhetik ist ein sich im ständigen Prozess befindliches Aushandeln und damit Umdeuten von Bedeutungen mittels anderer, als der ursprünglichen vorgegebenen Lesarten. „Reading the popular“, Lesarten des Populären nennt es John Fiske und weist dieses Aushandeln von Bedeutungen sehr eindrücklich an US-Krimiserien der 1970er und -80er Jahre nach: Starsky & Hutch, A-Team, Magnum oder Miami Vice sind zunächst nichts anderes als weiße, protestantische muscle dramas. Trotzdem kann der afroamerikanische B. A.<sup>5</sup> aus der Serie A-Team als muskelbepackter Untergeordneter des weißen Anführers dieser Dropout-Robin-Hood-Ex-Vietnam-Gang (hegemoniale Lesart), als (schwarzes) Rolemodel für physische Stärke (ausgehandelte Lesart) oder – bspw. von afroamerikanischen Politgruppen – als „Onkel Tom-Nigger“ (oppositionelle Lesart) gelesen werden<sup>6</sup>.

Dieses Lesen als Prozess der Bedeutungsfindung findet, dies klingt in beiden Beispielen bereits an, immer im sozialen Kontext des jeweiligen Gebrauchs statt, oder anders formuliert: Der letztliche Sinn eines Kunst- bzw. Gebrauchsgegenstands (man könnte auch Materialstand sagen) entsteht im konkreten sozialen Zusammenhang des Benutzens. Ein Beispiel sei ebenfalls an dieser Stelle genannt: Der Begriff „bad Nigger“ von einem weißen Amerikaner an die Adresse eines Afroamerikaners gerichtet, ist eine Erniedrigung, die Ansprache des Afroamerikaners als Nachkomme der „minderwertigen“ afrikanischen Sklaven. Das Wort „bad Nigger“ von einem Afroamerikaner an einen anderen Afroamerikaner gerichtet verkehrt diese Bedeutung: „bad“ steht in diesem Fall für „gut“ oder „gut drauf“, „Nigger“ bedeutet positive Ansprache unter Gleichgesinnten.<sup>7</sup>

Dieser Ansatz setzt einen Gegenpol zur kulturkritischen Sicht der Fremdbestimmtheit. Zwar ist alles was wir sehen, benutzen oder gebrauchen kulturindustriell produziert, es wird aber in den seltensten Fällen auch so benutzt wie es benutzt werden soll. Durch die Differenz von Handeln/Tun und insistierter Bedeutung (Vorgabe) und durch das nicht exakte Aneignen (-wollen)

von Kultur entsteht so ein flirrender, schillernder Raum, öffnen sich immer wieder neue Handlungsräume, in denen der Sinn von Kultur neu verhandelt und Bedeutung neu eingeschrieben wird und werden muss. Somit entsteht Kritik, Affirmation, Subversion in einer sich ständig im Fluss befindlichen Dynamik von Deutung und Umdeutung. Entscheidend ist dabei das kreative Moment: Der Gebrauch als Kreation und Kommunikation.

Popmusik ist genau dies und ein gut gemachter Videoclip bietet im günstigsten Fall genau das an, was John Fiske Lesarten des Populären nennt. Diese kleinen Filme sind, wenn sie gekonnt gemacht wurden, nicht nur Ausdruck eines Musikstils, einer Gattung innerhalb des Pop. Sie bieten auf vielen Ebenen vielfache Deutungsmöglichkeiten an, lassen durch ihre polyseme und ambivalente Struktur Platz für eigene Fantasien, neue Verhaltens- oder Deutungsmöglichkeiten, bis hin zu neuen Identitäten. Das Polyseme ist somit das Angebot für eigenes ästhetisches Erleben und Lernen – gemeinhin das, was Kunst immer will.

Aus diesem kulturwissenschaftlichen Ansatz lassen sich für das Lesen und Verstehen von Videoclips nun drei entscheidende und wichtige Annahmen und damit verbundene Techniken ableiten, die ich folgendermaßen zusammen fassen möchte:

1. Videoclips sind in ihrer Struktur immer vielschichtig: als Angebot und in ihrer Benutzbarkeit. Eine Technik ist nun das Lesen (Dekonstruieren) des Videos als ein mit Symbolen aufgeladener Text und das Auffinden und dekodieren der Symbole als mythisch wirksame Bilder. Dies tun wir mit der Lust an der assoziativen Spekulation und der Freude am Hintersinnig-Mehrdeutigen.
2. Die Bedeutung und die ästhetische Wirkung entsteht im und durch den kontextualen Gebrauch, d. h. wir akzeptieren, dass das Kunstwerk der Augenblick des Gebrauchs ist und im Bewusstsein des Benutzers entsteht. Eine weitere Technik ist somit die Kontextualisierung: Was bedeuten die gefundenen Zeichen in welchem sozialen Zusammenhang oder wie werden sie von wem wann und wie gelesen – und benutzt?
3. Die Lesart der zweiten Ordnung – als Lesart der vorgefundenen Lesart – dient zur Analyse von Videoclips: Wir setzen uns als Beobachter die-

sen polysemen bzw. ambivalenten Strukturen aus, indem wir uns der Tatsache bewusst sind, dass wir nur eine von vielen möglichen Lesarten entziffern können.

### Lesen – Wandern – Beschreiben – eine Gebrauchsanweisung für Neugierige und Einsteiger

1. Seien Sie so affirmativ und unvoreingenommen, wie Sie es gegenüber der von Ihnen bevorzugten Kultur sind. Es gibt weder richtig noch falsch, schon gar nicht Wahres, sondern nur den Gebrauch der Dinge und ihren Eigensinn.
2. Suchen Sie sich einen Clip aus, der Sie erst mal nicht abschreckt. Also, nicht gleich mit Slip Knot, Marilyn Manson oder Limp Bizkit anfangen, lieber vielleicht etwas von Blumfeld oder vielleicht von Lauryn Hill. Es hilft auch, chronologisch vorzugehen: Ein paar Clips aus den 1980ern (David Bowie Ashes to Ashes, Peter Gabriels Sledge Hammer), Ende 1980er/frühe 1990er (Madonna Justified My Love, Public Enemy Fight The Power.), späte 1990er (Lauryn Hill Everything is Everything, Björk Army Of Me). Inzwischen gibt es von den meisten Künstlerinnen und Künstlern DVD-Kollektionen käuflich zu erwerben. Sie müssen also nicht unbedingt mühsam bei MTV, VH1, VIVA oder VIVA+ sammeln. Einige Bands präsentieren auch ein oder mehrere Clips auf ihren normalen Audio-CDs<sup>8</sup>. Als erstes gewöhnen Sie sich an die Schnittfrequenz – es ist vollkommen normal, dass die Schnittfrequenz bei mehreren Schnitten pro Sekunde liegt. Als zweiten Schritt folgen Sie den z. T. ungewöhnlichen Kamera-Einstellungen und -fahrten. Das ist meist die größte Hürde und zu Beginn äußerst anstrengend.
3. Betrachten Sie den Clip als Kommunikationsangebot: Beginnen Sie sich mit der Bildästhetik auseinanderzusetzen: Welche Aufnahmeverfahren, welche Filmtechniken werden benutzt? Wenn Sie etwas Fundiertes darüber erfahren wollen, empfehle ich sehr das Buch *Film verstehen*<sup>9</sup> von James Monaco. Darüber hinaus gibt es inzwischen in einschlägigen Pop-Zeitschriften wie *Spex* oder *Intro* oder auf der Feuilleton- und Medienseite der *taz* Rezensionen zu den neuesten Videoclips. Vergleichen Sie diese mit ihren eigenen Erfahrungen oder schauen Sie sich die

- dort empfohlenen Clips an. Sogar das 3Sat-Kulturmagazin *Kulturzeit* hat seine Liebe für dieses Medium entdeckt, verrät sie aber gleich wieder dadurch, dass dort die Clips nie vollständig ausgespielt werden. Das sollte man mal mit der Zauberflöte machen, kurz vor einer wichtigen Arie ausblenden bzw. abbrechen...
4. Betrachten Sie das Video immer wieder: zehn-, zwanzig-, dreißigmal und vielleicht sogar noch öfter: Denn so werden sie ge- und benutzt. Versuchen Sie sich dabei die narrativen Strukturen des Clips zu erschließen und zwar nicht nur im Sinne einer Handlung die erzählt wird. Narrativ im Sinne eines Referenzsystems kann alles sein: Der Schnitt, die Aufnahmetechniken, die Montage der Bilder, die Musik, die Verbindung bzw. die Montage zwischen dem musikalischen und dem filmischen Text und natürlich auch die Handlung, sollte es eine geben, können Teil des Narrativs sein.
  5. Entdecken Sie den wechselseitigen Einfluss von Videoclips und Film und Bildender Kunst. In neueren Kinofilmen wie *Trainspotting*<sup>10</sup>, *Natural Born Killers*<sup>11</sup> oder *Wasted! Naar de klote*<sup>12</sup> finden Sie die Bildersprache von Videoclips in Form von schnellen Schnitten, dem Wechsel von verschiedenen Filmformaten (35mm-, 8mm-, Videoaufnahmen). Oftmals werden sie auch bekannte Regisseure finden, die Clips produzieren (z. B. Spike Lee für die Hip-Hop-Polit-Band Public Enemy<sup>13</sup>) oder Videoclipregisseure, die ins Spielfilmformat wechseln (der schwedische Regisseur von Madonnas Videoclip *Music*<sup>14</sup>, Jonas Åkerlund präsentierte in diesem Jahr mit *Spun* seinen ersten Film). Andere Clip-Regisseure wie z. B. Chris Cunningham, preisgekrönt für seine gleichermaßen hypnotischen wie komplexen Inszenierungen von Björk, Madonna oder Aphex Twin crossoverte in den Kunstbetrieb und gehörte mit einer Installation zu den Teilnehmern der *Apocalypse-Schau der Royal Academy of Arts London*.<sup>15</sup>
  6. Wenn Sie sich an die Formate gewöhnt haben, setzen Sie sich mit dem Clip und seiner Zeichenstruktur auseinander. Ich möchte diese Technik Überbedeutung bzw. Überdeterminierung nennen: Betrachten Sie alles, die Musik, den Film als eine, in Anlehnung an Umberto Eco, Landschaft von Bedeutungen<sup>16</sup>, die sie

- beschreibend durchwandern. Diese Landschaft sagt etwas über sich selbst und die Landschaft(en), die sie repräsentiert, aus. Will sagen: Alles was in dem Video passiert, bedeutet etwas und verweist wiederum auf etwas anderes. Die Arbeit, die Sie sich nun machen müssen besteht darin, hinter die Bedeutungen oder auch hinter die Repräsentanzen zu kommen. Das klingt zunächst schwieriger, als es eigentlich ist.
7. Mit der einfachen Frage „Was bedeutet dies?“ kommt man schon sehr weit! Ein Beispiel: Angenommen Sie sehen in einem oder mehreren Hip-Hop-Clips afroamerikanische Männer, wie sie ihre Hände regelmäßig gestisch zu Buchstaben wie C oder W oder M formen. Mit ein wenig Nachforschung – z. B. im Internet, Hip-Hop-Lexika, einschlägige Zeitschriften<sup>17</sup> – erhält man sehr schnell Antworten. Diese Gesten sind im Ursprung so genannte Gangzeichen. W kann Westside bedeuten, also die Repräsentation eines bestimmten Stadtteils; C kann Crips bedeuten: Eine von 500 Chicano- und afroamerikanischen Gangs in Los Angeles, USA, die sich seit den 1960er Jahren in einem blutigen Dauerkampf mit den Bloods befinden<sup>18</sup>. Vielleicht stolpert man über Filme wie *Colors*<sup>19</sup>, *Menace II Society*<sup>20</sup> oder *Boyz In The Hood*<sup>21</sup>, die sich mit dem Getto-Alltag von Latein- und Afroamerikanern auseinandersetzen. Dies wiederum führt zu anderen Themenkreisen, die in solchen Videoclips audiovisuell verhandelt werden: Kleider-Attribute, Geschlechterverhältnis, Statussymbole, Verhältnis zwischen den verschiedenen Ethnien, Urbanität, Thematisierung von Armut und Brutalität usw. Schnell befindet man sich in der urbanen Kultur Hip-Hop, die in den 1970er Jahren, als reine Partymusik angefangen, uralte afroamerikanische und afrikanische Kulturtechniken in urbane Verhältnisse übertrug, was nun als Blaupause auf der ganzen Welt Erfolge feiert. Das Recherchieren und Entschlüsseln des Symbols „gestische Handbewegungen“ führt Sie zu einem der Gründungsmythen des Hip-Hop, nämlich dem, dass die Erfinder des Hip-Hop, allen voran Africa Bambaataa, die destruktive Energie der Gang-Auseinandersetzungen kreativ in die verschiedenen Sparten des Hip-Hop transformierte, in dem die

Gangs beim Tanz, beim Rappen, beim Djing, beim B-Boying und beim Sprayen/Writen gegeneinander antraten und sich so Respect und Fame erkämpften. Auf diesem Hintergrund wird wiederum schnell klar, warum und welche Jugendlichen auf der ganzen Welt diesen lokalen Stil Hip-Hop auf ihre Lebenswelt übertrugen, diesen entsprechend abänderten und als ihre eigene Kultur begriffen. Dies kann so weit gehen, dass, wie George Lipsitz dies in seinem Buch *Dangerous Crossroads* beschreibt, junge Maoris und Leute der pazifischen Inseln US-amerikanischen Hip-Hop zur ihrer neuen Volkskultur machten, weil diese Musik zwar als kulturimperialistischer Import auf ihre Insel kam, aber dort die Leerstelle einer nicht vorhandenen eigenen Musikkultur auffüllte und gleichzeitig die Marginalisierung der Einheimische thematisierte.<sup>22</sup> Oder Sie beschreiten einen anderen Weg: Sie sehen beispielsweise das Video *Whole Lotta Love*<sup>23</sup> von Ice T, das die Gettoaufstände in Los Angeles in 1992 thematisiert, stoßen über Ice T auf den Film *Colors*, dessen Titelmusik er schrieb und erfahren in diesem Film mehr über die Auseinandersetzungen der Polizei von Los Angeles (LAPD) mit den dortigen Gangs. Durch einen weiteren Gang-Film, *Boyz In The Hood*, lernen sie den Schauspieler und Rapper Ice Cube kennen. Dieser war Anfang der 1990er Jahre Mitglied der Gruppe *Niggaz With Attitudes* (NWA), die in Stücken wie *Fuck The Police*<sup>24</sup> die rassistischen Methoden der LAPD anprangerten. Durch Ice Cube begegnet Ihnen eine Kollaboration namens *Burn Hollywood Burn*<sup>25</sup> mit Ice Cube, Big Daddy Kane und Public Enemy, die Polit-Hip-Hop Band der 1980er und -90er Jahre und deren Verbindungen zur islamischen Nation of Islam. Über die Auseinandersetzung mit dem Polit-Hip-Hop können Sie die islamisch spirituelle Sekte der 5-Percenter und die ihnen nahe stehenden Conscious Hip-Hopper wie De La Soul oder Arrested Development entdecken, die mit Songs wie *People Everyday*<sup>26</sup> Themen der Bürgerrechtsbewegung und des Afrozentrismus thematisieren. Diese Rapper geben auf ihren Plattencovern Credits an die so genannte Old School, die Begründer des Hip-Hop. Ein Kreis schließt sich, Sie hören wieder von Afrika Bambaataa und

seiner Idee eines urbanen afrikanischen Stammes (Tribe) namens Zulu Nation, die dazu führte, dass sich die Gangmitglieder in den 1970er Jahren nicht mit Feuerwaffen, sondern kreativ mit Rap, B-Boying und Writing bekämpften. Sie hören Grandmaster Flash' Scratches auf der Bahn brechenden Aufnahme *Wheels Of Steel*<sup>27</sup> und auf der gleichen Platte befindet sich das Stück *The Message*: Der erste Polit-Hip-Hop Song, Blaupause für Bands wie Public Enemy oder NWA. Ein weiterer Kreis schließt sich. Oder Sie beschreiten einen anderen Weg... Ein kleines Zeichen aus einem Clip kann Sie in eine von Zeichen reichhaltige Landschaft führen und es ist Ihrer Fantasie, Neugierde und Mut überlassen, diese Geheimnisse kennen zu lernen. Lassen Sie sich auf keinen Fall von dieser Landschaft abschrecken, denn Sie werden eine Kultur entdecken, die reichhaltig, witzig, brutal, subversiv, lehrreich und interdisziplinär ist. Mit der Technik der Überbedeutung kommen Sie zu erstaunlichen Ergebnissen über diverse Stile der Popmusik und mit der Zeit werden sich die Reize dieser Dreiminuten-Filme erschließen und praktisch nebenher verstehen Sie viel mehr von einer großen Gruppe von Nutzern, die an dieser Kultur partizipiert: Jugendlichen und Kindern.

### Work It – Videoclipanalyse des gleichnamigen Videos von Missy Elliott

An dieser Stelle möchte ich nun das Video *Work It*<sup>28</sup> der Rapperin Missy Elliott in der oben beschriebenen Weise analysieren. Das Video in aller Ausführlichkeit zu beschreiben und zu analysieren würde den Umfang dieses Artikels sprengen. Deshalb habe ich sieben Bilder

ausgewählt, die stellvertretend für die Aussage des Videos stehen. Leider fällt bei dieser Form der Beschreibung die Dynamik weg, die diese Bilder erst entwickeln, wenn man sie bewegt und im kontextualen Zusammenhang sieht.

Wir sehen Missy Elliott als DJ an einem DJ-Set (Bild 1): Zwei Plattenspieler der Marke Technics SL 1210, die Pickeringssysteme der Tonarme befinden sich auf den rotierenden Plattentellern. Elliott trägt eine Samt-Kappe der Firma Kangol auf und riesige Ohrhörer mit dem Schriftzug Missy. Im Hintergrund sehen wir Bienenwaben. Missy Elliott rappt und mixt mit den Plattenspielern. Sowohl auf den Plattenspielern als auch auf dem Körper und dem Gesicht krabbeln Bienen, die Missy Elliott scheinbar teilnahmslos gewähren lässt (Bild 2), rechts von ihr sieht man ein Kondensatormikrofon der Bauart Marke Neumann, das normalerweise in Aufnahmestudios bzw. in Radiostationen benutzt wird.

Dieses Bild, das als zentrale Aussage im Clip an mehreren Stellen gezeigt wird, repräsentiert mehrere wichtige mythologische Bilder. Die Plattenspieler, das Mikrofon und das Mikrofon verweisen auf und sind ein Tribut an die Ursprünge des Hip-Hop, die so genannte Old School: two turntables and a mic, one fat mc on a set.<sup>29</sup> Das ist der pure, puristische Hip-Hop. Zwei Plattenspieler, ein Mikrofon und ein MC (Rapper), alles live gespielt auf Blockpartys in den 1970er Jahren in Brooklyn, New York. Die Reminiszenzen an diese Anfänge werden auch musikalisch aufgenommen. In dem Track von *Work it* gibt es gegen Ende einen rhythmischen Break, der von Grandmaster Flash<sup>30</sup> stammt, einem der drei „Erfinder“ des Break-



Bild 1: *Culture of Hip-Hop – Roots & Community*

beating, des Mixen und des Scratching. Die Tatsache, dass Missy Elliott alles allein macht ist ebenfalls eine Verneigung vor den Anfängen des Hip-Hop, wo der DJ gleichzeitig MC<sup>31</sup> war.

Die Bienen verweisen auf den nordamerikanischen Mythos der Killerbienen. Dieser Mythos entstand in den 1970er Jahren und erzählt die Geschichte von Wissenschaftlern, die in

gen afrikanischen Sklaven, die nach der Abschaffung der Apartheid immer wieder und immer öfter in Horden durch das Land ziehen, die weißen Vor-Orte plündern, die Männer ermorden und die Frauen schänden werden.

Dieses Bild der Killer Bees findet sich im afroamerikanischen Kontext positiv gewendet. So wie das Wort Nigger unter Afroamerikanern eine positive

Waben im Hintergrund des Bildes und die entfernt wirkende Stilisierung Missy Elliotts als eine Rap-Bee-Queen in der Bienenstock-Gemeinschaft Hip-Hop sollen ein positives Bild des Zusammenhaltendes repräsentieren.

Wenn sich ein Hip-Hop-Video so intensiv mit den Ursprüngen seiner eigenen Kultur auseinandersetzt, darf ein weiteres Element dieser Kultur auf keinen Fall fehlen: der Tanz. Dies geschieht in einer Szene, die ebenfalls mehrere Male variiert innerhalb des Clips vorkommt (Bild 3). Missy Elliott ist nun in dem urbanen Setting einer U-Bahnunterführung. Auf dem Boden liegt schwarz-weißer PVC, links von ihr sehen wir ein überdimensioniert großen Radiorekorder mit riesigen Lautsprecherboxen. Sie selbst trägt einen hellblauen Trainingsanzug und eine Samtkappe der Firma Kangol, ein Hosenbein ist hochgekrempt. Der Anzug, die Kappe und die Art wie Elliott die Hose trägt ist eine Reminiszenz an die New School. Genau diese Art Anzüge trug Mitte der 1980er Jahre der damals 16jährige LL Cool J, einer der Begründer der New School des Hip-Hop.

Wir sehen Missy Elliott in einer typischen Popping-Pose eines B-Boys<sup>33</sup>, einer Tanzbewegung, die in ihrer Eckigkeit an die Bewegung eines Roboters erinnert. Neben dem Djing/Rapping ist nun das B-Boying eingeführt. B-Boying bzw. Breakdance entwickelte sich als Tanz-Kampf rivalisierender Gangs. Die Austragungsorte für die Battles der DJs, MCs und B-Boys waren die Straßen, die Unterführungen oder die Blockpartys New Yorks. Darauf verweisen auch die Ansammlungen großer Lautsprecherboxen. Diese stehen für Soundsystem, eine Form der Musikpräsentation, die



**Bild 2:** *Culture of Hip-Hop – Roots & Community*

Südamerika die Honig produzierende (produktive) europäische Biene mit der physiologisch robusteren aber nicht Honig produzierenden (unproduktiven) afrikanischen Biene kreuzten, um so eine leistungsstärkere Bienenrasse zu erhalten. Diese Rasse war zunächst auch sehr produktiv, bis sie plötzlich sehr gefährlich wurde und ihr Verhalten grundlegend änderte. Sie hörte auf, produktiv zu sein und begann Richtung USA zu wandern und in Schwärmen grundlos Menschen anzugreifen. Prognosen in den 1970er Jahren sagten voraus, dass diese Bienen binnen der nächsten zehn Jahre den Süden der USA erreichen würden, dort andere Bienenvölker rassistisch durchmischen und weiterhin Menschen angreifen würden. Die Euroafrikanische Biene: Ein Bastard als Gefahr für die reinrassischen amerikanischen Bienen, und ehemals brave ArbeiterInnen, die zu einer tödlichen Bedrohung der menschlichen Rasse werden. Dieser urbane Mythos des weißen protestantischen Amerikas spiegelt – ähnlich wie die Sciencefiction-Mythen von der Entführung und Vergewaltigung durch Aliens – deren, auch sexuell konnotierte Angst vor Afroamerikanern wieder. Subtiler als bei dem Bild vom schwarzen Mann spielt der Mythos mit der rassistischen Angst vor den ehemali-

Bedeutung erhält, so wird aus dem rassistischen Bild der Killer Bees ein positives Bild der Stärke. Dieses positiv gewendete Bild findet sich z. B. bei den Eastcoast Rappern des Wu-Tang Clan wieder, die in ihrem Video Triumph<sup>32</sup>, durch Killerbienen materialisiert, Symbole der weißen Gesellschaft angreifen oder Inhaftierte befreien und genau mit diesen von der weißen Gesellschaft fantasierten und in Afroamerikaner projizierten Bedrohungsszenarien spielen. Und dies findet sich ebenfalls in Work it wieder: Die orange schimmernden



**Bild 3:** *Culture of Hip-Hop – Old & New School*

ursprünglich aus der Dancehall-Musik Jamaikas stammte. Ein Soundsystem ist eine Musikanlage, die auf der Straße oder dem Hinterhof aufgebaut wird und aus meterhohen Lautsprechertürmen und Bassboxen mit bis zu zwei Metern Durchmesser besteht.

In Bild Nr. 4 sieht man ein Auto der späten 1960er Jahre. Limousinen aus dieser Zeit werden von Latein- und Afroamerikanern zu Statussymbolen, den so genannten Low Riders, umgebaut: Aufwendige motivische Lackierungen, hydraulische Systeme, die die Höhe der Wagen verändern können, sind die auffälligsten Merkmale dieser Autokultur, die bevorzugt an der Westküste Amerikas vorzufinden ist. Auf der Motorhaube sehen wir zwei verstorbene R'n'B Künstlerinnen. Die am 25.8.2001 bei einem Flugzeugabsturz verunglückte Aaliyah und die bei einem Autounfall am 26.4.2002 verstorbene Sängerin Lisa



Bild 4: *Representing what?*

„Left Eye“ Lopes. Beide genießen bis zum heutigen Tage sowohl in der R'n'B-Szene als auch in der Hip-Hop-Szene großes Ansehen und werden bis heute auf CD-Covers, in Songs und in Videoclips geehrt. Daneben repräsentiert die Art, wie diese Bilder gemalt sind, flüchtig die letzte noch fehlende dritte Disziplin des Hip-Hop: Graffiti.

Die Bilder 5 und 6 sind zwei Ausschnitte aus einer kurzen episodenhaften Sequenz innerhalb des Clips. In dieser kurzen Sequenz sieht man einen schwarzen Sklaven und seinen Herren. Die Szene spielt im 18. Jahrhundert, an der Wand hängt erkennbar George Washington (1732–1799), Oberbefehlshaber der Kontinentalarmee während des Nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieges und erster Präsident der USA. Der Afroamerikaner schaut direkt in die Kamera, während der Weiße den Sklaven streng begutachtet (Bild 6). Im weiteren Verlauf dreht sich der Sklave zu seinem Herren und gibt ihm eine heftige Ohrfeige. Durch diese Ohrfeige zerfällt das Gesicht des Sklavenhalters in tausend Stücke und es erscheint ein

afroamerikanisches Gesicht. Von der Zerstörung seiner Identität tief schockiert, beginnt der Sklavenhalter fassungslos schreiend in den Hintergrund der Szene zu verschwinden (Bild 7).

Die Symbolik dieser Sequenz ist eindeutig. Hier wird Rassismus, dessen Ursprünge und die Ausbeutung durch Sklaverei als der wichtigsten ökonomischen Grundlage bei der Gründung der Nation USA verhandelt. Gleichzeitig wird die gesellschaftliche Konstruiertheit von Rasse inszeniert. Sämtliche essenziellen Vorstellungen von der biologischen oder geistigen Überlegenheit einer weißen Rasse werden durch die Erkenntnis ad absurdum geführt, dass, so etwas weiter hergeholt, der erste Mensch aus Afrika stammte, folglich schwarz war und dass es keinen Unterschied zwischen den Rassen gibt.

### Signifying Elliott

Missy Elliott gehört zu den ganz wenigen erfolgreichen Frauen in der Männerdomäne Hip-Hop. Während Rapperinnen wie Lil' Kim oder R'n'B-Sängerin Mary J. Blige sich als Rolemodel der jederzeit verfügbaren Edelschlampe (Bitch) inszenieren, die insbesondere an der Ostküste durch den Getto-Fabulous-Style<sup>34</sup> repräsentiert wird, beruht der Erfolg der Künstlerpersönlichkeit Missy Elliott auf einer uralten afroamerikanischen Tradition – dem signifying monkey. Das signifying monkey ist eine ganz bestimmte Technik innerhalb der Kultur Afroamerikas, mit Sprache und Bedeutung umzugehen. Der Mythos des signifying monkey hat seinen Ursprung in den Mythen des Affengottes Esu Elegba, den man u. a. bei dem Volksstamm der Yoruba in Westafrika findet. Der Affe ist eine so genannte Trickster-Figur. Trickster-Figuren bestehen nicht durch Worttreueheit oder Wahrheitsliebe, sondern durch die Tatsache, mit Sprache und damit auch mit der Bedeutung von Realität schamlos umzugehen. Diese Techniken haben sich in der Afroamerikanischen Kultur erhalten. Nach Diedrich Diederichsen ist der signifying monkey der nachäffende Affe, der durch Wiederholungen, Verdrehungen, Wortspiele nicht den Sinn, den sein Kontrahent ausdrücken will beachtet, sondern die verschiedenen Ebenen, die er ausdrückt.<sup>35</sup> Der Affe, der über die Wahrheit und den Bedeutungsprozess der Sprache wacht, ist eine Figur, die lügen darf. Sie darf schwindeln, verdrehen etc., um eben jene verschiedenen Ebenen der Wahr-

heit bzw. der Realität auszudrücken. Der Affe steht über den Dingen, sieht die Dinge von einer höheren Warte aus, als alle anderen. Er lügt, stiehlt und stichelt um letztlich alle zur Wahrheit oder zum Nachdenken zu ermuntern.

Missy Elliott inszeniert sich in ihrer Musik und in der medialen/visuellen Umsetzung als ein signifying monkey. Mit ihrem fast schon dadaistisch zu nennenden Rapstil, durchsetzt mit Kinderreimen und Fantasiewörtern und mit ihrem durch verrückte Kostüme, Alien- und Sciencefiction-Inszenierungen seiner eigentlichen Umrissene enthobenen und verzerrten Körper wird sie zur Projektionsfläche für Vorstellungen über Gender und Ethnie. Dies setzt sie besonders eindrücklich in Work It um. Sie ist Queen Mother Bee, omnipotente DJ/MC oder ein irrwitziger, sämtlicher physikalisch-biologischer Gesetze enthobener B-Boy. In einer anderen Szene ist sie eine Frau, die man sich erst so schön wie Halle Berry<sup>36</sup> trinken muss und verweist damit auf das in der afroamerikanischen Community unterschwellig wirkende rassistische Schönheitsideal, das sich nach der Helligkeit der Haut richtet. Die rassistisch konnotierte Konstruiertheit des afroamerikanischen Schönheitsideals nimmt sie in einer anderen Szene noch einmal auf. Dort befindet sie sich in einem Beautysalon, in dem afroamerikanische Frauen mit glatt gezogenen „europäischen“ Haaren von afroamerikanischen Friseurinnen mit riesigen Afrofrisuren bedient werden. Dieses Spiel mit den verschiedenen modischen Schönheitsidealen erfährt eine irritierende Erweiterung, als mitten in der Szene der Film in die Negativ-Ansicht wechselt. Nun ist nichts mehr eindeutig. Dazwischen tanzt Missy Elliot als ein androgyn wirkender B-Boy, als ein signifying monkey herum, dreht und wendet die Aussagen, wechselt die Bedeutungen und verbindet sie zu neuen Zusammenhängen. So entsteht mit Work It ein visuell vielschichtiges Referenzsystem von Hip-Hop Zeichen, das Missy Elliott als Ausgangspunkt nimmt, sich mit den Themen afroamerikanische Geschichte, Respekt, Rassismus, Feminismus auseinanderzusetzen.

Gleiches findet auch auf musikalischer Ebene statt. Der Musik, die sie gemeinsam mit dem Produzenten Timberland entwirft, spiegelt genau diese vielschichtige Erzählung von afroamerikanischer Identität und Geschichte wieder, die auf der visuellen Ebene kongenial verhandelt wird. Die zugleich

fragilen wie rhythmisch vertrackten Songs, die Sample-Zitate aus Filmgeräuschen und der gesamten Geschichte der Black Music lassen auf fantasievolle, polyseme und witzige Weise Platz für vielfältige Fantasien und schaffen Raum für eigene Deutungsmöglichkeiten.

Work it ist der zentrale Track auf ihrer neuesten LP-Veröffentlichung *Under Construction*. Der Titel ist Plan: Ihr Leben, ihre Arbeit, ihr Dasein, ihr Ursprung ist für sie ständig *Under Construction* – immer in Konstruktion, immer in Arbeit, nie fertig, ein ständiges thematisches Abarbeiten in einem Geflecht von sozialen, historischen, ökonomischen und musikalischen Beziehungen. Verbindendes Element ist dabei die Konzentration auf den Ursprung und die Geschichte des Hip-Hop als identitätsstiftende Kultur.

## Literaturliste / Diskografie

- Black Moon*, 2 Turntable & A Mic, auf der LP: War Zone, Priority Records, 1999
- Bronfen*, Elisabeth (Hrsg.), Hybride Kulturen, Stauffenburg Verlag Tübingen 1997
- de Certeau*, Michel, Kunst des Handelns, Merve Verlag Berlin 1988
- Diederichsen*, Diedrich, Freiheit macht arm, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1993
- Fiske*, John, Lesarten des Populären, Cultural Studies Band 1, Hrsg.: Lutter, Christina // Reisenleiter, Markus, Erhard Löcker Verlag, Wien 2003
- George*, Nelson, XXX – Drei Jahrzehnte Hip Hop, Orange Press, Freiburg 2002
- Geuen*, Heinz / *Rappe*, Michael (Hrsg.), Everything is Everything, in: Geuen, Heinz / Rappe, Michael (Hrsg.), pop&mythos – Pop-Kultur, Pop-Ästhetik, Pop-Musik, Edition Argus, Schliengen 2001
- Geuen*, Heinz / *Rappe*, Michael, Chromatische Identität und Mainstream der Subkulturen. Eine audiovisuelle Annäherung an das Stilphänomen Madonna am Beispiel des Songs „Music“, in: Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hrsg.), Clipped Differences – Geschlechterpräsentationen im Musikvideo, Transcript Verlag / ASPM

Beiträge zur Populärmusikforschung 31, Bielefeld 2003

- Grandmaster Flash & The Furious Five*, The Wheels Of Steel, auf der LP: Grandmaster Flash & The Furious Five, 1981
- Krekow*, Sebastian (Hrsg.), Hip Hop Lexikon, Lexikon Imprint Verlag, 1999
- Kreye*, Andrian, Aufstand der Gettos, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1993
- Lipsitz*, George, Dangerous Crossroads, Hannibal Verlag, St. Andrä-Wörden 1999
- Missy Elliot*, *Under Construction*, Time Warner, USA 2002
- Missy Elliot*, *Work It*, Regisseur Dave Meyers, USA 2002, Auszeichnungen: Video Music Award „Hip Hop Video des Jahres“ und „Video Clip des Jahres“
- Monaco*, James, Film verstehen, Rowohlt Taschenbuchverlag, Hamburg 1980, erweiterte und überarbeitete Neuauflage Juli 2000
- Rappe Michael*, Botschafter der Wut, Examensarbeit, Universität Kassel, 1992, Zugang unter: [www.michael-rappe.de](http://www.michael-rappe.de)
- Winter*, Rainer, *Mikos*, Lothar (Hrsg.), Die Fabrikation des Populären: der John Fiske Reader, Transcript Verlag, Bielefeld 2001
- Wu-Tang Clan*, *Triumph*, auf der LP: 36 Chambers, BMG 1997



Bilder 5 und 6: *His-Story*

## Anmerkungen

- 1 Der Comedian (Saturday Night Live) und Filmschauspieler (Dogma) Chris Rock war der Moderator der diesjährigen Video Music Awards.
- 2 Videosender, der sich mit einer Mischung aus Mainstream Pop und leichtem Jazz bevorzugt an 30–40-jährige richtet.
- 3 <http://www.karl-kani.com/>, Zugang: 19.09.2003
- 4 Vgl. Winter/Mikos 2001 und: Fiske 2003
- 5 Der Schauspieler Mister T
- 6 Vgl. Winter/Mikos 2001, S. 33
- 7 Vgl. Rappe 1992, S. 17
- 8 Z. B. Die Fantastischen Vier auf ihrer CD 4:99, Sony 1999
- 9 Monaco 2000
- 10 Regisseur: Danny Boyle, GB 1996
- 11 Regisseur: Oliver Stone, USA 1994
- 12 Regisseur: Ian Kerkhofs, NL 1996
- 13 *Fight The Power*, 1989
- 14 2000
- 15 23. September – 15. Dezember 2000, weitere Künstler: Darren Almond, Maurizio Cattelan, Jake and Dinos Chapman, Chris Cunningham, Angus Fairhurst, Mike Kelley, Jeff Koons, Mariko Mori, Tim Noble & Sue Webster, Richard Prince, Gregor Schneider, Wolfgang Tillmans & Luc Tuymans, siehe auch: [\[file.com/cunningham/511.html\]\(http://file.com/cunningham/511.html\), Zugang: 23.09.2003](http://www.director-</a></li>
</ol>
</div>
<div data-bbox=)

- 16 vgl. Geuen/Rappe 2001, S. 14
- 17 hier nur eine kurze aktuelle Auswahl, Stand 20.9.2003: [www.daveyd.com](http://www.daveyd.com), <http://www.hiphop.de>, [www.krs-one.com](http://www.krs-one.com), <http://www.publicenemy.com>, <http://www.indiana.edu/~aaamc/websites.html>. Film: Ahearn, Charlie (Regisseur), *Wild Style*, USA/D, 1982. Lexikon: Krekow, Sebastian (Hrsg.), *Hip Hop Lexikon*, Lexikon Imprint Verlag, 1999. Bücher siehe Literaturliste. Zeitungen: Spex – Magazin für Popkultur, Spex-Verlagsgesellschaft, Köln oder Juice – Hip Hop, Rhymes, Beatz, Skillz..., piranha media GmbH, München
- 18 Vgl. Kreye 1993, S. 127 ff
- 19 Regie: Dennis Hopper, USA 1988
- 20 Regie: Allen u. Albert Hughes, USA 1993
- 21 Regie: John Singleton, USA 1991
- 22 Nach Lipsitz 1999, S 114
- 23 1992
- 24 1989
- 25 1994
- 26 1992
- 27 Grandmaster Flash & The Furious Five 1981
- 28 „Work It“, Regisseur Dave Meyers, Time Warner, USA 2002, Auszeichnungen: Video Music Award

„Hip Hop Video des Jahres“ und „Video Clip des Jahres“

- 29 *Black Moon* 1999
- 30 Grandmaster Flash & The Furious Five 1981
- 31 Master of Ceremony = Rapper
- 32 Wu-Tang Clan 1997
- 33 B-Boys = Breakdancer, B-Boying = Breakdancing
- 34 Der Ghetto-Fabulous-Style ist ein afroamerikanischer Stil, „(...)der bis zur Selbstkarikatur das Fantasma von Macht und Luxus repräsentiert: Männer, die sich wie Zuhälter gebärden und sich bildhaft in der Tradition der so genannten Sugar Daddys befinden. Diese Tradition reicht von den Lindy Hop tanzenden Homeboys der 1950er-Jahre über die Brothers and Pimps der Blaxploitation-Ära bis hin zu den Real Underdogs und Players der heutigen Tage. Dazu gehört auch die klischeehafte Inszenierung von Frauen als übersexualisierte, animalische und stets verfügbare Wesen.“ Aus: Geuen, Heinz / Rappe, Michael, 2003, S. 44
- 35 Diederichsen 1993, S. 75
- 36 Halle Berry war die erste Afroamerikanerin, die 2002 einen Oscar in der Kategorie „Beste Schauspielerin“ erhielt.