

The background of the cover is an abstract photograph of an interior space. It features curved walls and a ceiling in shades of grey, white, and light orange. A single, small, white, teardrop-shaped light fixture hangs from the ceiling. The overall composition is minimalist and modern.

Oliver M. Reuter

Videografie
in der ästhetischen
Bildungsforschung

kopaed

Oliver M. Reuter

Videografie
in der ästhetischen Bildungsforschung

Oliver M. Reuter

Videografie in der ästhetischen Bildungsforschung

kopaed (muenchen)
www.kopaed.de

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Weitere Informationen zum Autor unter www.kunst-paedagogik.de

ISBN 978-3-86736-276-4

Druck: docupoint, Magdeburg

© kopaed 2012

Pfälzer-Wald-Str. 64, 81539 München

Fon: 089. 688 900 98 Fax: 089. 689 19 12

e-mail: info@kopaed.de Internet: www.kopaed.de

Inhalt

1. Vorspann	7
1.1 Fokus	9
1.2 Filmische Aufzeichnungen außerhalb der Videografie	15
1.3 Begriffe	21
1.4 Zentrale Einsatzgebiete der Videografie mit Blick auf exemplarisch gewählte Inhalte	32
 2. Videografische Daten und ihre Analyse	 37
2.1 Videografische Dokumente	37
2.1.1 Auswahl von Studien mit videografischen Dokumenten	41
2.1.2 Forschungschronologie der Dokumentenanalyse	47
2.1.3 Exemplarische Einzelfallstudie: Handyfilme als Dokument	48
2.2 Videografierte Beobachtungen	59
2.2.1 Auswahl von Studien zur videografischen Beobachtung	62
2.2.2 Die Kamera als teilnehmender Beobachter	65
2.2.3 Systematische Beobachtung	94
2.3 Videografie innerhalb triangulatorischer Ansätze	108
2.3.1 Triangulation: videografierte Beobachtung und videografiertes Interview	108
2.3.2 Auswahl von Studien mit Videografien innerhalb eines triangulatorischen Ansatzes	113
2.3.3 Forschungschronologie eines triangulativen Ansatzes	117
2.3.4 Exemplarische Einzelfallstudie: Ästhetischer Komplex in theatraler Improvisation	118
 3. Schlusseinstellung	 139
 Abspann - Hilfreiches zum Schluss	 141
 Literatur	 145

1. Vorspann

In der ästhetischen Bildungsforschung etabliert sich ein empirischer Zweig, der sich zunehmend einem qualitativ-empirischen Forschungsdesign verpflichtet sieht. Dieser verspricht Aufschluss über ästhetische Prozesse zu geben und liefert somit wesentliche Grundlagen, die sich letztlich in schulischem Unterricht sowie universitärer Lehre widerspiegeln sollen. Betrachtet man die Disziplin „Kunstpädagogik“, so ist die Entwicklung von einer zunächst methodisch eher ungerichteten Forschungstätigkeit hin zu einer methodischen Kontrolliertheit klar erkennbar. Dieser Prozess hat sicherlich zweierlei Ursachen. Zunächst einmal muss sich ein Fach, das unaufhörlich um seine Existenz an Schulen und Hochschulen zu kämpfen hat, über eine qualitativ angemessene Forschungstätigkeit legitimieren. Es muss so unter anderem seinen Bildungswert immer wieder nachweisen. Politische Entscheidungsträger, die sich fast ausnahmslos außerhalb der kunstpädagogischen Community befinden, benötigen nachvollziehbare Hinweise auf die unabdingbare Notwendigkeit des Faches Kunst in den Schulen sowie die Relevanz ästhetischer Bildung auch außerhalb schulischer Curricula. Empirische Forschung kann hier ihren Beitrag leisten.

Sicher spielt auch die Bestandsaufnahme empirischer Forschung im Kontext der Kunstpädagogik von Georg Peez eine wesentliche Rolle. In seiner Habilitationsschrift zeigte er die Stärken und Schwächen der bis dato betriebenen Forschung auf.¹ Im Kielwasser dieser Publikation folgten weitere Veröffentlichungen des Autors, die den Forschenden eine mögliche methodische Basis aufzeigten und Maßstäbe für die empirische Forschung im Fach lieferten. Von einer empirischen Wende in der Kunstpädagogik zu sprechen, ist vielleicht übertrieben, doch zeigt sich deutlich eine Zunahme von Qualifikationsarbeiten mit empirischem Anteil. Auch die Aufnahme entsprechender Lehrveranstaltungen an verschiedenen Hochschulen zeigt eine Hinwendung zur empirischen Forschung und legitimiert diesen Teilbereich als essentiellen Part des Faches.

Mit der sich ergebenden Hinwendung zur qualitativen Forschung ist bis heute eine Rechtfertigung der Methode verbunden. Als Kritik wird, wie bereits aus anderen Fächern mit qualitativ orientierter Forschung bekannt², unter anderem die geringe Anzahl von Probanden formuliert. Hier wie in anderen Fachbereichen hilft nur die Aufklärung über die methodische Kontrolliertheit. Die Existenz von Gütekriterien ist ebenso offenzulegen wie die Notwendigkeit von Planung und Phasierung. Spezifika ästhetischer Bildung können nur entdeckt werden, wenn die Chancen der Offenheit genutzt werden.

1 Vgl. Peez 2001

2 Vgl. Mayring 2010, S.225

Als Instrumente zur Datenerhebung haben sich neben dem Werkbefund und dem Foto die teilnehmende Beobachtung und das Interview etabliert. Auf Grund der zunehmenden Fokussierung der im Unterricht und in außerschulischen Projekten ablaufenden Prozesse und der immer leichter zu beschaffenden und zu bedienenden digitalen Technik nehmen Formen der audiovisuellen Aufzeichnung als Instrument einen immer größer werdenden Stellenwert ein. Liest man, mit welchem Aufwand ehemals Unterricht mit der Kamera beobachtet wurde, wundert es nicht, dass sich die Videografie lange nicht als Forschungsinstrument etablieren konnte. Das Equipment war teuer und unhandlich, das Abspielen der Kassetten aufwendig. Nachdem nun das technische Equipment leicht verfügbar, kaum mehr kostspielig und zudem einfach zu bedienen ist, wird deutlich, dass vor allen Dingen methodologische Aspekte die größte Hürde beim Einsatz der filmischen Aufzeichnung darstellen.

Zunächst wird nun ein Überblick gegeben, der aufzeigen soll, warum die Videografie als Instrument eine wertvolle Erweiterung der Methodenvielfalt qualitativ-empirischer Forschung darstellt. Zudem erfolgt eine knappe begriffliche Klärung eines mit der filmischen Aufzeichnung als Instrument unmittelbar zusammenhängenden fachlichen Vokabulars. Das Kapitel schließt schließlich mit einem Blick über den Tellerrand der empirischen Forschung in den Erziehungswissenschaften sowie der Soziologie. Auch in der Analyse von Videokunst, der Auswertung von Fernsehsendungen sowie der Untersuchung von Videospielen werden filmische Aufzeichnungen zum Gegenstand der Forschung.

1.1 Fokus

Erprobte empirische Instrumente im Kontext ästhetischer Bildungsforschung sind neben der teilnehmenden Beobachtung und der Fotografie das Interview und der Werkbefund. Mit Hilfe der teilnehmenden Beobachtung wird in erster Linie versucht, Prozessen auf die Spur zu kommen, die während des Unterrichts oder im Laufe ästhetischen Verhaltens stattfinden. An Hand von Fotografien werden Abläufe zur anschließenden Auswertung dokumentiert. Interviews versprechen Einblick in schwer beobachtbare Vorgänge während verschiedener Formen ästhetischer Praxis sowie in subjektimmanente Motivationen, Gedanken oder Vorstellungen. Ein zentrales Instrument der ästhetischen Bildungsforschung ist die Dokumentenanalyse. Mit dem Werkbefund werden bildnerische Ergebnisse von Kindern, Jugendlichen oder Erwachsenen untersucht.

In einer temporalen Verschiebung werden künstlerische Verfahren und Ausdrucksweisen in Formen ästhetischer Praxis überführt. So sind inzwischen prozessdominante Ausdrucksformen wie die Performance als ästhetische Praxis etabliert. Doch während empirisch Forschende etwa bei der Analyse von Plastiken noch ein statisches Werk als ein Teil des Datenbestandes heranziehen können, muss für dynamische Werke wie der Performance oder der Improvisation ein anderer Weg beschritten werden. Nur wenn der Prozess in den Fokus des Forschenden gelangt, gelingt es, das ansonsten Flüchtige festzuhalten.

Ein zentrales Anliegen empirischer Forschung im Kontext ästhetischer Bildung besteht folgerichtig in der Auswertung von Prozessen, die während ästhetischer Praxis, im schulischen Kunstunterricht³ sowie während außerschulischer Projekte und Bildungsprozesse ablaufen. Sich vollziehende Aktionen, die zu einem Bild führen, können beobachtet und detailliert dargestellt werden. So können beispielsweise Kindermalereien nicht nur an Hand des fertigen Endproduktes „Bild“ untersucht werden. Vielmehr gelingt es durch die Videografie von Malprozessen, zeitliche Abfolgen festzuhalten. Malerische Aktionen sowie auf der dialogischen Funktion des Malmaterials beruhende Reaktionen werden nachvollziehbar und sich entwickelnde Atmosphären deutlich.⁴

Innerhalb einer Aufsatzsammlung zur Unterrichtsforschung und didaktischen Theorie formuliert der Bildungsforscher Alfons Otto Schorb differenziert den immensen Vorteil, der in der Wiederholbarkeit videografierten Prozesse im Bildungsbereich liegt. Während der teilnehmende Beobachter einem Verhalten erst Aufmerksamkeit schenken kann, wenn es offensichtlich zu Tage tritt, kann über die Videografie die Entwicklung, die zu einem derartigen

3 Vgl. Peez 2003, S.142

4 Vgl. Kläger 1993, S.288

Verhalten führt, rekonstruiert werden. Die Art und Weise der Entstehung sowie die Wege zu dieser Konstellation sind von besonderer Bedeutung für das Verstehen von Verhalten im Kontext von Bildungsprozessen und somit auch für die Entwicklung relevanter pädagogischer Handlungsoptionen.⁵ Derartige Momente rekonstruieren zu können, kommt ein hoher Stellenwert zu. Während ästhetischer Praxis kommt es zu zahlreichen Weichenstellungen, die wichtig für die weitere Entwicklung dieses Verhaltens sind. Fragen, wie es zu bildnerischen Darstellungen kommt, auf welche Weise aus Materialexperimenten konkrete bildhafte Vorhaben entstehen etc. sind noch nicht in der notwendigen Tiefe erforscht. Gerade in der Erforschung der ästhetischen Praxis von Kindern, die ihre Handlungen noch nicht in der für Forschungen relevanten Weise explizit verbal ausführen können, muss der Videografie ein hoher Stellenwert zukommen.

Um auf Basis empirisch gewonnener Forschungsergebnisse Unterrichtsverläufe optimieren zu können, die unterrichtliche Qualität zu verbessern und etwas über das Verhalten der Schülerinnen und Schüler im Unterricht zu erfahren, müssen die zahlreichen komplex miteinander verwobenen Prozesse im Unterricht beobachtet werden. Im Rahmen der Unterrichtsforschung stellt die filmische Aufzeichnung auch ein Instrument dar, mit dessen Hilfe Unterricht und Lehrerverhalten evaluiert werden können. Das Ziel besteht im Gewinn von Erkenntnissen, die zu einer Modifikation des Lehrverhaltens führen.⁶

Zur Rekonstruktion der Abläufe während ästhetischer Praxis bietet die Videografie den Vorteil, neben den Handlungsabläufen auch handlungsbegleitende Kommentierungen festhalten zu können. Indem die verbalen Kommentare hinzukommen, kann das beobachtbare Verhalten in seiner subjektiven Bedeutung besser gefasst werden.⁷ Für hermeneutische Verfahren bedeutet dies eine wesentliche Verbesserung der Interpretations- und Deutungsmöglichkeiten.

Wie bei der Wahl jedes Instruments zur Datenerhebung muss auch die Entscheidung für die filmische Aufzeichnung auf Grund der Passung zum Forschungsgegenstand erfolgen. Durch die starke Erweiterung der Aufzeichnungstechnik muss jeder Forscher mehr denn je darauf achten, den Forschungsfokus nicht durch die technischen Möglichkeiten der Videografie aus dem Blick zu verlieren.⁸

Wenn audiovisuelles Material Grundlage empirischer Forschung sein soll, muss der Forschende auf erprobte Verfahren zur Erhebung, Transkription und Auswertung zurückgreifen können. Nach Anpassung an das eigene Forschungs-

5 Vgl. Schorb1972, S.90

6 Vgl. Treutlein et al. 1993, S.291ff

7 Vgl. Mohr 2005, S.96

8 Vgl. Iron 2002

projekt kann so ein passendes Instrumentarium zusammengestellt werden, das valide Ergebnisse verspricht. Auch wenn audiovisuelles Datenmaterial in der empirischen Forschung nicht neu ist, ist die entsprechende Literatur gerade im Vergleich zur Publikationsdichte etwa zum Instrument der Befragung sehr gering. Dies liegt teilweise sicher auch an der Position sozialwissenschaftlicher Forscher, die in ihrer methodologischen Diskussion noch immer wortsprachlich vorliegendes Datenmaterial den bildhaften Daten vorziehen.⁹ Dies gilt tatsächlich auch für Forschungsbereiche wie die Medienpädagogik, die sich eigentlich zentral mit Bildern, wenn nicht sogar mit bewegten Bildern auseinandersetzt.¹⁰

Darüber hinaus ergeben sich allein aus der Tatsache, dass Kinder und Jugendliche vermehrt filmen, immer neue Forschungsfelder und Fragestellungen, die adäquat Beantwortung suchen. Um eigenproduzierte Filme von Kindern oder Jugendlichen auszuwerten, gibt die Literatur nur wenige erprobte Beispiele vor. Methodisch verlässlich anerkannte Verfahren sind nicht die Regel.¹¹

Bilder lesen

Peter Holzwarth und Horst Niesyto führen die „Bildvergessenheit“ der Erziehungswissenschaftler an, die sich nur langsam an die Symbolsprache von Kindern und Jugendlichen herantasten.¹² Auch wenn Bildmaterial zunehmend eine wichtigere Rolle spielt, liegt die Hinwendung zum Bild auch an der wachsenden Selbstverständlichkeit, mit der Kinder und Jugendliche als zentrale Partner empirischer Forschungsprojekte mit Bildern umgehen.¹³ So gesehen hat auch die Entwicklung im Aufwachsen der Kinder als digital Natives, und somit die Zunahme der audiovisuellen Kommunikation, die Hinwendung zu bildhaftem Datenmaterial begünstigt. Schließlich kann sich eine medienpädagogische Forschung den Bildern, Fotos und Filmen der Kinder und Heranwachsenden nicht verschließen. Sie muss zur Untersuchung der Rezeption medial übermittelter Bilder die Bildwahrnehmung thematisieren und sich ebenso selbst produzierten Bildern und Filmen (etwa als Foto oder Handyclip) widmen. Letztendlich werden sich Rezeption und Produktion nicht voneinander trennen lassen, beide bedingen sich gegenseitig und sind wechselseitige Einflussfaktoren.

„Es ist wahr, jeder kann einen Film sehen. Aber einige Leute haben es gelernt, visuelle Bilder zu verstehen (...) und dies weitaus besser als andere.“¹⁴ Der Filmwissenschaftler James Monaco bezieht sich mit seiner Feststellung zwar auf den Bereich der Sprache von Spielfilmen, doch gilt die Kompetenzzuschrei-

9 Vgl. Holzwarth/Niesyto 2008, S.3

10 Vgl. Theunert/ Schorb 1989, S.281

11 Vgl. Witzke 2004, S.137

12 Vgl. Holzwarth/ Niesyto 2007, S.90

13 Vgl. Holzwarth/ Niesyto 2007, S.91

14 Monaco in Amman 2000, S.11

bung auch für den Bereich filmischer Aufzeichnungen im erziehungswissenschaftlichen und kunstpädagogischen Kontext. Kunstpädagogische Forschung unterscheidet sich von anderen Fachrichtungen auch durch einen eigenen Zugang zu bildhaft vorliegendem Datenmaterial. Durch die Ausbildung von Kunstpädagogen geschieht schon früh eine intensive Auseinandersetzung mit Bildern. Diese Beschäftigung ist nicht allein rezeptiv, sondern vollzieht sich durch die künstlerische Arbeit auch produktiv. Bildanalysen sind vor allem im kunsthistorischen Kontext geläufig, Bilder als Text sprechen somit eine dem kunstpädagogisch geprägten Forscher bekannte Sprache.

Bei filmischen Aufzeichnungen handelt es sich zunächst einmal um fremdsprachiges Material, das in den meisten Fällen über die Transkription zu einer Auswertungsbasis umgeformt werden muss. Da der visuelle Anteil bei audio-visuell vorliegendem Datenmaterial eine dominante Rolle einnimmt, bedarf es für die Datentranskription und deren Analyse Bildumgangskompetenzen. Diese schließen auf der einen Seite die Fähigkeit, sich Bildern zu nähern, sie zu beschreiben, mit ein, auf der anderen Seite ist eine Bildlesekompetenz unabdingbar. Kunstpädagogen ist qua ihrer Ausbildung und ihrer beruflichen Erfahrung oft eine Bildlesekompetenz ebenso zu eigen wie ein ganz eigener, routinierter Zugang zum Bild. Dies kann einerseits von Vorteil sein, da der Kunstpädagoge als Wissenschaftler mit der Sprache des Bildes, auch des bewegten Bildes, vertraut ist. Diese Nähe zum Bild kann aber auch zum Nachteil gereichen, wenn sie zu einem Vernachlässigen von methodisch kontrolliertem und überlegtem Vorgehen führt.¹⁵ In seinem Aufsatz über das Bildgedächtnis formuliert der Literatur- und Medienwissenschaftler Siegfried J. Schmidt die auf dem selbstverständlichen, alltäglichen Umgang mit Bildern beruhende Gefahr, Bilder als tatsächliche Realitätswiedergabe zu begreifen. Man tendiere „dazu, als Beobachter von Bildern unsere blinden Flecken der Beobachtung zu vergessen.“¹⁶

15 Der Kunstpädagoge Georg Peez ergänzt in seiner Analyse des empirischen Forschens in der Kunstpädagogik das oben angeführte Problem um den Aspekt der Eigenkreation der Datenerhebungsverfahren. Ein Berufen auf in empirisch erfahrenen Disziplinen erprobte Verfahren reduziert Probleme in den auf die Datenerhebung folgenden Schritte der Aufbereitung, Transkription und Auswertung. (Peez 2001, S.298)

16 Vgl. Schmidt 1995

Filmische Aufzeichnungen, videografische Daten: eine knappe Begriffsbestimmung

Lange gab es lediglich die Begriffe Film und Video, die es zu unterscheiden galt. In erster Linie unterscheiden sich diese beiden Gattungen durch ihr Material. Der Film besteht aus einer Einzelbildabfolge, bei der die Bilder etwa auf einer Filmrolle letztlich auch einzeln betrachtet werden können. Beim Video handelt es sich um eine elektronische Codierung, die mittels technischer Geräte erst enkodiert werden muss.¹⁷

Im Rahmen der Produktion ist der Begriff Video eng mit Fabrikationen von Laien verbunden. Im familiären Rahmen werden Feste dokumentiert, wird dem Hobby mit der eigenen Videokamera nachgegangen. Im Allgemeinen stehen dokumentarische Absichten im Vordergrund der eigenen Videoaufnahmen. Im Gegensatz dazu setzt der *Film* als professionelle Aufzeichnung auf den intentionalen Einsatz filmischer Gestaltungsmittel (Schnitt, Schärferegulierungen, Farbgebung etc.).¹⁸ Dem Zweck der Unterhaltung dient dann der *Spielfilm*; der Darstellung real existenten Geschehens widmet sich der Dokumentar*film*. Aus dem Laienbereich gibt es eine leichte Annäherung in Richtung Film, indem Maßstäbe der Filmgestaltung angewandt werden. Vor allem auf Grund der digitalen Technik, der einfachen Möglichkeit der Rohmaterialbearbeitung am Computer, nimmt diese Bewegung in Richtung Professionalisierung des eigentlichen Laienbereichs zu. So sind Clips, die auf Videoportale gestellt werden, schon längst nicht mehr ad hoc zweifelsfrei als laienhafte oder professionelle Produktionen unterscheidbar. Einerseits drehen passionierte User sehr ambitionierte Videos, andererseits nutzen Profis die Erscheinungsform der Laien als ästhetische Variation.

In der methodologischen Literatur wird von Videografie, Videoanalyse oder von Videointerpretation gesprochen. Genau genommen, bezieht man sich auf die etymologische Herkunft, wird mit der Videografie der Aufzeichnungsprozess beschrieben. Übertragen auf die zentralen Schritte der empirischen Forschung sind begrifflich die Schritte von der Datenerhebung bis zur Transkription beschreibbar. Auf die Videografie folgt schließlich die Untersuchung und Interpretation der Daten in der Videoanalyse.

Bei videografischen Daten handelt es sich um solche, die von den Forschern erhoben werden oder deren Aufzeichnung im Rahmen eines Forschungsvorhabens initiiert werden. Bernt Schnettler und Hubert Knoblauch sehen im Zentrum der Videographie Handlungen, die nicht im Rahmen der Datenerhebung konstruiert wurden.¹⁹ In den immer dichter auftretenden Formen ästhetischer Praxis von Kindern und Jugendlichen mit der Videokamera, verbunden mit

17 Vgl. Lanzendorf 1981, S.97

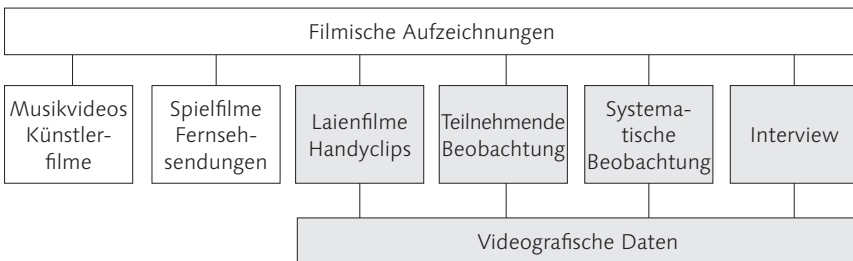
18 Vgl. Schwinger 1993, S.159

19 Vgl. Schnettler/ Knoblauch 2009, S.277

der gestiegenen Selbstverständlichkeit im Umgang mit der Filmfunktion des Handys, werden auch filmisch vorliegende Daten interessant, die von den Akteuren aus eigenem Antrieb angefertigt wurden.

Die filmischen Aufzeichnungen gewinnen nicht zuletzt auch auf Grund der Fülle an Einsatzmöglichkeiten zunehmend an Relevanz innerhalb qualitativ-empirischer Forschung. Filmische Aufzeichnungen können sowohl als Dokument zur Dokumentenanalyse herangezogen werden, als auch zentrales Medium innerhalb von Beobachtungen werden. Videografische Beobachtungen können differenziert werden in Aufzeichnungen natürlicher Situationen und in Aufnahmen innerhalb konstruierter Konstellationen. Auch zur Aufzeichnung von Interviews und als Instrument zum Verfassen eines Tagebuchs kann die Videografie dienen.²⁰

Hier wird der Begriff der filmischen Aufzeichnung verwendet, er umfasst sämtliche Formen der audiovisuellen Notation. Unter den Begriff der filmischen Aufzeichnung werden Eigenproduktionen von Laien sowie professionelle Produktionen (Musikclips, Spielfilme, Künstlerfilme) ebenso subsumiert wie von Forschern zur empirischen Forschung audiovisuell oder visuell erhobenes Datenmaterial. Videografische Daten werden hier zur Abgrenzung jene genannt, die im Rahmen empirischer Untersuchungen erstellt wurden (Beobachtungen, Interviewaufzeichnung, Videotagebuch etc.) oder von Laien in ihrem jeweiligen Lebensumfeld produziert sind (Handyclips, Urlaubsfilme etc.).



20 Vgl. Holzwarth/ Niesyto 2007, S.84

1.2 Filmische Aufzeichnungen außerhalb der Videografie

Filmische Aufzeichnungen außerhalb der Videografie werden zunehmend in der pädagogischen und soziologischen Forschung als Datenmaterial herangezogen. In anderen als soziologischen oder erziehungswissenschaftlichen Forschungskontexten besteht die Notwendigkeit der Analyse von filmischen Aufzeichnungen. Diese können Musikvideos oder Spielfilme, Fernsehsendungen oder Dokumentationen sein. Auch wenn sich die Analysemethoden abhängig von der fachspezifischen Forschungsfrage entwickeln, kann ein Blick über den Zaun lohnen. Schließlich können bei der Analyse derartigen Datenmaterials berücksichtigte Aspekte auch im Kontext ästhetischer Bildungsforschung relevant sein. Um von den methodischen Überlegungen beim Einsatz filmischer Aufzeichnungen als Datenmaterial abseits der videografischen Daten zu profitieren, werden kurz einige Bereiche angerissen, die sich im weiteren Kontext der ästhetischen Bildung bewegen: Musikvideos, Videoinstallationen, Videospiele, Fernsehsendungen.

Musikvideos

William Moritz beschreibt den Experimentalfilm als Wurzel der Musikvideos, die sich seit der Gründung des Musiksenders MTV²¹ in den frühen 80er Jahren bei einem vorwiegend jungen Publikum etablieren konnten.²² Wie in einem gigantischen ikonischen Melting Pot schluckt das Genre des Musikvideos alles Bildhafte und setzt es zu neuen Bild-Musik-Werken zusammen.²³ Das Spektrum reicht von der Inszenierung des Musikers über die Illustration der Musik bis hin zur Einbindung in eine Episode.²⁴

Die beiden zentralen Forschungsgegenstände beim Genre Musikvideo sind auf der einen Seite die Analyse der Videos selbst und auf der anderen Seite die Art und Weise der Rezeption von Musikvideos. Zentraler Aspekt bei der Analyse der Musikvideos ist selbstverständlich die Musik. Sie stellt den Bezugspunkt für sämtliche Komponenten des Videos dar. Daneben lassen sich die Bereiche der Geschichte, des Drehbuchs und der möglicherweise existenten literarischen Vorlage unter dem Begriff des Filmtextes subsumieren, während die zahlreichen Einzelbilder als Filmbild fungieren.²⁵

Der wissenschaftliche Umgang mit Musikvideos lässt sich als sehr heterogen beschreiben. So halten der Kunsthistoriker Gottfried Kerscher und die Kunstpädagogin Birgit Richard in ihren Notizen zu Bildern in Musikclips und Filmen

21 Vgl. Hausheer/ Schönholzer 1994, S.10

22 Moritz 1994, S.26f

23 Vgl. Kerscher/ Richard 2003, S.204

24 Vgl. Bullerjahn 2005, S.489

25 Vgl. Kerscher/ Richard 2003, S.205